

LOS BORDES DE LA FICCIÓN

JACQUES RANCIÈRE

Los bordes de la ficción
Traducción de Mónica Herrero
ISBN 978-84-9045-100-0
Págs. 145

LOS BORDES DE LA FICCIÓN

Traducción de Mónica Herrero



Índice onomástico 161
 Agradecimientos..... 163



[Faint, mostly illegible text from the reverse side of the page, appearing as bleed-through or ghosting.]

Introducción

Lo que diferencia a la ficción de la experiencia ordinaria no es una falta de realidad sino un aumento de racionalidad. Esta es la tesis formulada por Aristóteles en el capítulo nueve de su *Poética*. La poesía —que, para él, es la construcción de ficciones dramáticas o épicas— es “más filosófica” que la historia porque esta última sólo cuenta cómo las cosas se dan una tras otra, en su particularidad, mientras que la ficción poética cuenta cómo las cosas en general *pueden* darse. Los hechos no se dan por casualidad. Se dan como consecuencias necesarias o verosímiles de un encadenamiento de causas y efectos. Las determinaciones más generales de la existencia humana —el hecho de experimentar la felicidad o la desgracia y pasar de una a la otra— pueden mostrarse como los efectos de ese encadenamiento. Este no es una fatalidad impuesta por una potencia divina. Es inherente al orden de la acción humana y a la relación que esta manifiesta con el conocimiento. Así es la revolución que la razón ficcional operó: la desgracia del héroe trágico no es más una condición que se sufre sino la consecuencia de un error, un error común y corriente en el curso de su acción y ya no una transgresión del orden divino. Y esta desgracia se produce según un modo específico de causalidad. En efecto, no basta con que el encadenamiento sea riguroso. Hace falta además que el efecto sea lo contrario de lo que se esperaba. El buen encadenamiento de causas y efectos se verifica por la inversión —la peripecia— que produce en el universo de las expectativas. La racionalidad de la ficción radica en que las apariencias —o las expectativas, porque en griego la misma palabra se aplica a las dos cosas— se invierten. Prosperidad e infortunio, expectativas e imprevistos, ignorancia y sabiduría, estos tres pares de opuestos conforman la matriz estable de la racionalidad ficcional clásica en Occidente. El encadenamiento global que los articula incluye, según Aristóteles, dos

modalidades: puede ser necesario o verosímil. Sin embargo, en la práctica, es la verosimilitud la que se encarga de probar la necesidad.

Hay que comprender la importancia de la matriz teórica construida de esta forma. El principio de este modelo de racionalidad ficcional no está limitado en modo alguno a las creaciones de los poetas. Su campo de aplicación puede extenderse a dondequiera que se trate de mostrar el encadenamiento de causas y efectos que, sin saberlo, conduce a los seres de la felicidad a la desgracia o de la desgracia a la felicidad. Nuestros contemporáneos no escriben más tragedias en verso. Sin embargo, verificaremos con facilidad que los principios aristotélicos de la racionalidad ficcional conforman todavía hoy la matriz estable del saber que nuestras sociedades producen acerca de sí mismas. En las grandes teorías de la sociedad y de la historia, como en la ciencia oracular de poca monta de los políticos, expertos, periodistas o ensayistas, se trata siempre de desarrollar el encadenamiento de causas que nos conducen, nos han conducido o nos conducirán hacia la felicidad o hacia la desgracia. Se trata también siempre de mostrar cómo, al revertir las apariencias y las expectativas, estas causas producen efectos: cómo ya sea la prosperidad al final de las dificultades sufridas o el desastre luego de las ilusiones de felicidad. Se trata siempre también de mostrar cómo la desgracia es el efecto de una ignorancia que es ella misma el objeto de un saber. Se trata, por último, de mostrarla bajo una figura discursiva que haga que la necesidad y la verosimilitud sean equivalentes. Marx, Freud o Braudel, cada uno a su manera, nos lo enseñaron: la buena ciencia de las acciones y de los comportamientos humanos se reconoce en su fidelidad a las estructuras fundamentales de la racionalidad ficcional: la distinción de temporalidades, la relación entre lo que se sabe y lo que no se sabe y el encadenamiento paradójico de causas y efectos. Y si la fórmula bachelardiana de la racionalidad científica —“No hay ciencia sino de lo escondido” — le parece tan fuerte a la razón del detective Rouletabille, es que ambas tienen su origen común en el principio aristotélico de la causalidad paradójica: la verdad se impone como invención de lo que las apariencias daban a entender.

Este recordatorio no apunta a demostrar que todo es ficción y que nada ha cambiado desde Aristóteles. Nos permite más bien medir las transformaciones de la racionalidad ficcional que las ciencias sociales y la literatura en la Edad Moderna en Occidente han efectuado. Para extender los principios del orden ficcional aristotélico al conjunto de los acontecimientos

humanos habría, de hecho, que resolver una contradicción. Esta racionalidad causal podría oponerse a la simple sucesión empírica de hechos en la medida en que restringiera su propio dominio de aplicación. Se refería a la acción, a los errores que cometen los agentes y a los efectos imprevistos que su desarrollo produce. Sin embargo, no se refería de ese modo más que a los que actúan o esperan algo de su acción. Se dirá que muchos hacen esto. Sin embargo, lo contrario es lo que es verdad; se admite entonces que la cantidad de estos sujetos es restricta, porque la mayoría de los humanos, propiamente hablando, no actúan: fabrican objetos o niños, siguen órdenes o brindan servicios y recomienzan al día siguiente lo que hicieron el día anterior. En todo esto no hay ninguna expectativa ni ninguna inversión de expectativas, ningún error por cometer que pueda hacerle pasar de una condición a la condición inversa. La racionalidad ficcional clásica afectaba entonces a una muy pequeña parte de los humanos y de las actividades humanas. El resto estaba sometido a la anarquía, a la ausencia de causa de lo real empírico. Es por ello que podíamos ignorarlo en el sentido positivo del término: no ocuparnos, no buscar racionalizarlo.

En su forma clásica, la razón de la ficción entraña, entonces, una relación doble del saber con la ignorancia. El saber ficcional agencia los acontecimientos por los cuales los hombres activos pasan de la felicidad a la desgracia y de la ignorancia al saber. Pero este saber no se despliega más que para ignorar —considerar insignificante— la masa de seres y de situaciones que pertenecen al universo repetitivo de las cosas y de los acontecimientos materiales que simplemente se dan uno tras otro, sin generar expectativas ni suscitar errores, sin jamás reconocer entonces estas inversiones de la fortuna que dan al universo de las acciones ficcionales su racionalidad. Como mucho, este orden ficcional reservaba, con la comedia, un lugar menor a las historias ordinarias que les pasaban a las personas sin importancia y dejaba en sus márgenes las mezclas de condiciones sociales y las alteraciones sin razón que caracterizan a la novela, que se escribía para entretener y no para producir algún conocimiento.

Es esta distribución de saberes y de ignorancias la que se ha transformado en la Edad Moderna. Sin embargo, hay que precisar las formas de esta transformación. La opinión dominante desearía que esta edad fuera la de una separación clara: por un lado, la ciencia de las relaciones reales, finalmente liberada de los artificios de la ficción; por otro, la literatura y el

arte por fin liberados de la dependencia de lo real y de su imitación. No obstante, es más bien lo contrario lo que es verdad: el proceso esencial que funda al mismo tiempo la literatura y la ciencia social modernas es la abolición de la división que oponía la racionalidad ficcional de las intrigas a la sucesión empírica de hechos. Ambas rechazan la separación entre la razón de las ficciones y la de los hechos ordinarios. Sin embargo, lo hacen de dos formas diferentes.

Por un lado, la ciencia social ha retomado por su cuenta los principios aristotélicos de la racionalidad ficcional aboliendo las fronteras que delimitan su campo de validez. El mundo oscuro de las actividades materiales y de los hechos cotidianos es susceptible de la misma racionalidad que las disposiciones de la acción trágica, tal es el axioma que funda la ciencia social moderna. Este incluso ha ido más allá al afirmar con Marx la inversión estricta de la antigua jerarquía: es en el mundo oscuro de la actividad productiva que reside el principio de la racionalidad que gobierna a las sociedades. Las acciones esplendorosas de los príncipes que alimentaban las grandes formas ficcionales son tan sólo efectos de superficie. El mundo de las cosas y de las personas que convenía ignorar —descuidar— se convierte en el verdadero mundo. Sin embargo, esta promoción tiene su reverso estricto. El mundo oscuro se vuelve el mundo verdadero, como mundo en el que la verdad es ignorada en otro sentido —incomprendida— por quienes viven allí. En síntesis, el mundo verdadero de la ciencia social moderna es el mundo trágico democratizado, un mundo donde todos participan del privilegio del error. Esta ciencia hace de esta forma coincidir las dos ignorancias. Se reserva simplemente el saber de un encadenamiento paradójico y de la inversión de las apariencias.

La literatura ha tomado el camino inverso. En lugar de democratizar la razón funcional aristotélica para incluir toda actividad humana en el mundo del saber racional, ha destruido los principios para abolir los límites que circunscribían lo real específico de la ficción. Sin duda, la literatura fue la primera en afirmar, en tiempos de Balzac y de Hugo, el poder de historia que aportan la escenografía y las formas de la vida cotidiana. Sin embargo, de esta potencia inherente a las cosas, a los seres y a los acontecimientos comunes y corrientes la literatura ha elaborado el principio de un desvío con los grandes esquemas del pasaje de la felicidad a la desgracia y de la ignorancia al saber. Es este el desvío que han constatado, en alguna

forma a pesar de ellos, los grandes intérpretes de la evolución de la novela moderna Georg Lukács y Erich Auerbach. El primero celebra en la novela balzaquiana la unión de la racionalidad ficcional de la acción y de la racionalidad científica del proceso histórico. Las grandes empresas desastrosas de Lucien de Rubempré y de sus pares nos revelan —dice— la influencia naciente del capitalismo. Sin embargo, este paraíso de la concordia de racionalidades rápidamente se revela como perdido. Al pasar del teatro de *Las ilusiones perdidas* al de *Nana*, la novela empantana la acción narrativa en la descripción estática de las relaciones sociales reificadas. A Lukács le podría haber parecido normal, como buen marxista, que la lógica aristotélica de la acción se ahogara como muchos otros ideales en las “aguas glaciales del cálculo egoísta”. Prefirió concluir, como marxista inconsecuente, en que eran los novelistas quienes habían renunciado al abandonar la narración de las acciones a favor de la descripción de las cosas.

En cuanto a Auerbach, este se dirige al corazón del problema: la revolución novelesca implica la negación de lo que fundaba la inteligibilidad de la antigua ficción, sea esta la separación de las formas de vida, la separación entre los humanos que viven en el tiempo de la causalidad y los que viven en el tiempo de la crónica. La historia del realismo novelesco se vuelve, para él, la historia de la conjunción de dos procesos: el que integra todo acontecimiento dentro de la totalidad de un proceso social y lo que hace de todo individuo, aunque sea muy humilde, un sujeto de ficción “seria”, un personaje capaz de experimentar los sentimientos más intensos y más complejos. Sin embargo, esa conjunción prometida falla en el momento crítico. En el antepenúltimo capítulo de *Mimesis*, el autor anuncia que, en la época de Stendhal, la novela occidental alcanzó su logro esencial, que consiste en “sólo representar al hombre involucrado en una realidad global, política, económica y social en constante evolución”.¹ Sin embargo, lo hace para desmentir inmediatamente esta afirmación ilustrando esta “realidad global en constante evolución” mediante los universos cerrados y desesperadamente inmóviles del hotel de *La Mole*, de la pensión Vauquer o del comedor de Emma Bovary. Y, mediante un notable giro, es el tiempo vacío y desconectado el que se celebra en el último capítulo, cuando Auerbach ve en la conquista de un momento cualquiera, sin relación con ninguna continuidad de acción, el logro supremo del realismo occidental.

Lo que Lukács niega y lo que Auerbach encuentra sin tematizarlo es la escisión de la racionalidad ficcional. El individuo involucrado en la realidad global de una historia en plena evolución y el individuo común y corriente capaz de experimentar los sentimientos más intensos y complejos constituyen tan sólo un único y mismo sujeto. La ciencia social se apoderó del primero al precio de reconstituir de manera diferente la jerarquía de las temporalidades y la lógica del encadenamiento paradójico. La novela se aplicó al segundo: rompió con la barrera que separaba las vidas sin historia de las vidas susceptibles de conocer las vicisitudes de la riqueza y las incertidumbres del saber. De ese modo, rechazó las grandes formas de articulación entre temporalidad y causalidad que estructuraban la ficción aristotélica y estructuraron el relato científico acerca de la sociedad. Lo hizo para profundizar el poder del "momento cualquiera", ese momento vacío en equilibrio entre la reproducción de lo mismo y la posible emergencia de lo nuevo, que también es un momento pleno en el que toda una vida se condensa, en el que muchas temporalidades se mezclan y en el que la inactividad de una fantasía entra en armonía con la actividad del universo. Ha construido sobre esta trama temporal otras formas de identificar los hechos y los actores, y otras formas de relacionarlos para construir mundos comunes e historias comunes.

Porque siempre es de eso de lo que se trata en las ficciones reconocidas de la literatura así como en las ficciones no reconocidas de la política, de la ciencia social o del periodismo: de construir con frases las formas perceptibles y pensables de un mundo común, determinando las situaciones y los actores de esas situaciones, identificando los acontecimientos, estableciendo entre ellos lazos de coexistencia o de sucesión y dándoles a esos lazos la modalidad de lo posible, de lo real o de lo necesario. La práctica dominante, sin embargo, se esfuerza por oponerlos. Les da a las ficciones de la ciencia social o de la política los atributos de la realidad y analiza las formas de la ficción reconocida como efectos o reflejos deformados de esa realidad. En varias obras he cuestionado esta división mostrando que los esquemas interpretativos que la ciencia social aplicaba a las formas de la ficción literaria habían sido creados por la literatura misma o estudiando la forma en la que esta había subvertido las categorías de la acción y de la lógica de la verosimilitud.² No se trata por ello de proclamar una inversión que deduciría las transformaciones de la ciencia social a partir de las de la literatura.

Por el contrario, es legítimo asignarles toda su función heurística a las transformaciones de la racionalidad ficcional y, en particular, a las transformaciones de las formas de constituir los sujetos, de identificar los hechos y de construir los mundos comunes que son propios de la revolución literaria moderna. En una época en la que la ficción mediocreada denominada "información" pretende saturar el campo de lo actual con sus folletines trillados escritos por pequeños arribistas al asalto del poder sobre el fondo de grandes relatos de atrocidades lejanas, una investigación así puede contribuir de manera útil a ensanchar el horizonte de las miradas y de los pensamientos sobre lo que llamamos mundo y sobre las maneras de habitarlo.

Las cuatro partes de este libro quisieran aportar elementos para esta investigación sobre las transformaciones de la ficción. En ellas se analiza de diversas maneras el movimiento constitutivo de la ficción moderna: lo que ha desplazado su centro de gravedad a partir de su corazón tradicional, constituido por el nudo de los acontecimientos narrativos, hacia los bordes en los que la ficción se confronta con su posible anulación o se relaciona con tal o cual figura de alteridad. Son en principio los bordes en los que la ficción acoge el mundo de los seres y de las situaciones que antes estaban en sus márgenes: los acontecimientos insignificantes de la existencia cotidiana o la brutalidad de una realidad que no se deja incluir. Se trata también de las situaciones en las que se tiende a borrar la diferencia entre lo que sucede y transcurre. Se trata todavía de las fronteras inciertas entre los hechos que referimos y los que inventamos. Se trata, entonces, también de las formas en las que la ficción se divide desde el interior, modifica sus encadenamientos e inventa según la necesidad de los géneros nuevos para volver a trazar la frontera o para tomar nota de su borramiento. Se trata, por último, de los bordes en los que el relato, que busca documentar lo real, y la ciencia, que quiere revelar la verdad oculta, se apropian de las formas de la ficción declarada.

La primera parte indaga acerca de las transformaciones del marco en cuyo seno la ficción delimita y puebla un mundo sensible específico. Para ello se parte de la figuración un poco simplista que le ha dado el siglo a partir de la Revolución francesa: la de un mundo en que las ventanas cerradas que separaban de la realidad prosaica a los personajes y las situaciones elegidas por la ficción se abrieron al mismo tiempo que caían las barreras

que separaban las clases y los mundos. En esta parte se muestra cómo este paisaje se complica cuando el vasto espacio en el que la novela nueva soñaba con identificarse con la enciclopedia de las especies sociales se viene a encoger frente al enigma de un rostro detrás de una ventana cerrada, o se pierde en el infinito de las ensueños que producen un paisaje, una luz o una hora indecisa; o bien cuando la imaginación que creía poder deslizarse sobre todo cuerpo que pasaba por la calle se topa con el subterfugio de cuerpos que encierran su secreto y rompen los propios marcos en el seno de los que la experiencia común se deja relatar.

En la segunda parte se muestra cómo la racionalidad del relato y la de la ciencia se reúnen para contar qué realidad causa una apariencia, pero también de qué causa esta realidad es ella misma el efecto. De este modo, la demostración científica, el relato fantástico, la investigación documental y la narración histórica deben combinarse para contar el secreto de la mercancía. Ciencia y relato se entremezclan de manera diferente cuando, en la misma época, la novela policial restaura la racionalidad causal, amenazada por el tiempo distendido de la novela realista, al precio de oscilar entre dos modelos de la ciencia y ver su causalidad separarse del interior.

En la tercera parte aparece la pregunta acerca del sentido y las formas que adopta la imaginación ficcional cuando desaparecen las barreras que separan la razón de los hechos y la razón de las ficciones: cuando un novelista, convencido de que la verdadera imaginación no inventa nunca nada, no debe tampoco inventar menos y hacer actuar a personajes que nunca ha “conocido”, o cuando la crónica de un viaje cuyas etapas están bien situadas en un mapa nos deja inseguros acerca del tipo de realidad sobre la que aquella nos relata en cada etapa y sobre la temporalidad misma del viaje.

En la cuarta parte se cuestiona, a continuación de un comentarista ilustre, sobre la comunidad que la ficción diseña y sobre la humanidad que promete una vez que cesa de ser la disposición de acciones con la que los siglos la habían identificado. Con esta finalidad se exploran esas ficciones límite que incluyen aquellos a los que normalmente nada puede ni debe llegar o se mantienen sobre la línea misma de separación entre el mundo en el que nada sucede y aquel en el que algo pasa.

El lector atento verificará, por supuesto, que el encadenamiento así definido no es más que un orden entre otros y que cada episodio de esta historia atraviesa las fronteras que separan los capítulos y las partes para

resonar con tal o cual otro, retomar los problemas y reexaminar los objetos y lo que está en juego. En síntesis, cada uno es el relato de una aventura intelectual singular que se refleja en los otros y los refleja a su vez según el principio igualitario que el pensamiento de la emancipación intelectual opuso a los preceptos de la pedagogía progresiva y progresista. El propio lector verificará cómodamente que estas investigaciones sobre las aventuras modernas de la racionalidad ficcional entran ellas mismas de múltiples formas en resonancia con las que dediqué a las aventuras sensibles por las cuales se constituyen sujetos nuevos, se forman mundos comunes y surgen conflictos de mundos: por las cuales las palabras se hacen carne y desvían vidas de sus destinos, las noches alteran el ciclo normal del día y de la noche, las miradas por las ventanas generan la división de los cuerpos proletarios, las estatuas mutiladas, los niños piojosos o las piruetas de los payasos crean una belleza nueva y los tanteos de los ignorantes frente a los signos de la escritura definen otra vida de la inteligencia. A través de todas estas aventuras se sigue una misma investigación acerca de la revolución mediante la cual los que son nada se vuelven todo.

Notas

¹ Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, traducción de Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

² Acerca de este tema, ver en particular, de Jacques Rancière, *Política de la literatura*, traducción de Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J.L. Caputo, Buenos Aires, Del Zorzal, 2011; y *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*, traducción de María del Carmen Rodríguez, Buenos Aires, Manantial, 2014.

El momento cualquiera

Al final de *Mimesis*, Erich Auerbach, aunque era un científico poco propenso a las grandes declaraciones, saludaba un libro en el que veía no sólo la coronación suprema de la literatura occidental sino la promesa de una “vida común de la humanidad sobre la Tierra”. Seguramente, no faltan los libros que remueven los tormentos y las esperanzas de una humanidad en mutación. Sin embargo, este que eligió Auerbach está aparentemente muy lejos de las grandes epopeyas de la condición humana. Se trata de *Al faro*, de Virginia Woolf, cuya historia se limita a una noche y a una mañana, ambas estructuradas a través de pequeños acontecimientos insignificantes, en el círculo de familia de una casa de vacaciones insular. Y el pasaje que Auerbach comenta para justificar su afirmación nos narra el acontecimiento doméstico más anodino: la señora de la casa, Mrs Ramsay, teje para el hijo del guardafaro un par de medias que ella prueba sobre las piernas de su propio hijo.

¿Cómo esta noche estival en una familia pequeñoburguesa puede anunciar el futuro de la humanidad? Dos capítulos antes, el propio Auerbach definía el corazón del realismo novelesco moderno. Este —decía— no puede representar al hombre comprometido en una realidad global política, económica y social en plena evolución. Aparentemente, esa realidad global se ha disuelto en el espacio de dos capítulos. Sin embargo, con ella parece también haber desaparecido ese encantamiento de las acciones en un todo que constituía el corazón mismo de la ficción. El logro del realismo occidental celebrado por Auerbach se parece extrañamente a la decadencia de ese realismo que Lukács deploraba diez años antes y que había identificado con la inversión de la jerarquía entre narración y descripción. El corazón del realismo auténtico era para él mostrar las cosas desde el punto de vista de los personajes que actuaban, en la dinámica de su accionar. Los fines

que perseguían y los conflictos en los que se involucraban permitían captar el movimiento social global en el seno del cual su acción se inscribía. Cuando Balzac, en *Las ilusiones perdidas*, nos describía una noche en el teatro, nos la hacía ver desde el punto de vista de su héroe, Lucien de Rubempré, utilizando su pluma para promover el espectáculo en que actuaba su amante Coralie y asegurar su propia posición de periodista de moda. Ese modo narrativo permitía al lector percibir, a través del ascenso y la caída del joven ambicioso, la mano del capitalismo extendiéndose al mismo tiempo por el teatro y el periodismo. No obstante, esta dinámica conjunta de la acción narrativa y de la revelación de un proceso social estaba perdida ya en Zola. El autor de *Nana* nos describía minuciosamente todos los aspectos del teatro en el que evolucionaba su heroína: la representación, la sala, los cambios de decorado, el trabajo de las encargadas del vestuario, etc. Sin embargo, no era más que una sucesión de cuadros, de “naturalezas muertas” presentadas desde el punto de vista pasivo de un espectador y no del de los personajes en acción. Esta pérdida de la acción novelesca en la descripción pasiva se agravaba a continuación y triunfaba en las obras de Joyce y de Dos Passos hasta el extremo de fragmentación de la experiencia en la que la vida interior de los personajes se transformaba ella misma “en algo estático y reificado”.

A primera vista, es el mismo camino que sigue Auerbach, yendo desde *Papá Goriot* hasta *Al faro*: un camino que se desvía al mismo tiempo de la disposición construida de intrigas ficcionales y de la vida común de los hombres. Sin embargo, Auerbach le da a esa evolución una interpretación que invierte la perspectiva: el microrelato de Virginia Woolf no nos desvía de los retos de la comunidad humana. Por el contrario, se abre hacia su futuro, hacia ese momento en que la humanidad vivirá “una vida común sobre la Tierra”.² Pero, si lo hace, no es *aunque* sino *porque* arruina esta disposición de acciones que fue considerada hasta entonces como el principio mismo de la ficción: “Lo que sucede aquí en Virginia Woolf es exactamente lo que siempre se ha intentado en este tipo de obras (pero no siempre con la misma penetración ni la misma maestría): es poner el acento en un suceso cualquiera y explorarlo no al servicio de un encadenamiento concertado de acciones sino por el suceso mismo”.³

Se trata de una afirmación extraordinaria: el logro supremo de la ficción realista occidental es la destrucción de este “encadenamiento concertado de

acciones” que parece ser la condición mínima de toda ficción. Es el privilegio dado al *suceso cualquiera*, que él denomina *momento cualquiera*. ¿Cómo pensar este logro en forma de destrucción radical? ¿Y cómo el reino del momento cualquiera presagia una nueva vida común sobre la Tierra? Auerbach no responde a esto más que con consideraciones banales sobre el contenido de esos momentos cualesquiera que tiene que ver con “las cosas elementales que nuestras vidas tienen en común”.⁴

Sin embargo, ha dicho lo suficiente antes como para dejarnos percibir que lo común que está en juego en el momento cualquiera no tiene que ver con el contenido del tiempo sino con su forma misma. Si hay una política de la ficción, ella no proviene de la materia con la que esta representa la estructura de la sociedad y sus conflictos. No proviene de la simpatía que ella pueda suscitar por los oprimidos o de la energía que ella pueda engendrar contra la opresión. Proviene de eso mismo que la hace ser ficción, una forma de identificar los acontecimientos y relacionarlos unos con otros. El corazón de la política de la ficción es el tratamiento del tiempo.

La cosa después de todo era conocida desde la Antigüedad y había recibido su formulación ejemplar en el capítulo nueve de la *Poética* de Aristóteles, donde este explica en qué es *más filosófica* la poesía que la historia. Es, dice, porque la poesía —él escucha por ahí no la música de los versos sino la construcción de una intriga ficcional— señala cómo las cosas pueden suceder, cómo suceden como consecuencias de su propia posibilidad, mientras que la historia nos dice simplemente cómo las cosas suceden una después de la otra, en su sucesión empírica. De esa manera, la acción trágica no muestra el encadenamiento de acontecimientos necesario o verosímil por el cual los hombres pasan de la ignorancia al saber y de la suerte a la desgracia. No importa qué hombres, es verdad, sino hombres que deben ser de un “renombre y de una situación elevados”.⁵ Para pasar de la suerte a la desgracia, hay que pertenecer al mundo de aquellos cuyas acciones dependen de las oportunidades de la Fortuna. Para sufrir esa desgracia trágica que se debe no a un vicio sino a un error, hay que ser de los que pueden cometer errores, porque pueden proponerse grandes objetivos y equivocarse al calcular los medios para su acción. La racionalidad poética de los encadenamientos necesarios o verosímiles se aplica a esos hombres denominados *activos* porque ellos viven en el tiempo de las metas: esas que la acción se propone, pero también ese fin en sí que constituye la forma

privilegiada de inacción denominada ocio. Ese tiempo se opone claramente al tiempo de los hombres denominados *pasivos* o *mecánicos*, no porque no hagan nada sino porque toda su actividad está encerrada en el círculo de los medios que apuntan a los fines inmediatos de la supervivencia y donde la inacción misma no es jamás el reposo necesario entre dos gastos de energía.

La ficción construida es más racional que la realidad empírica descrita. Y esta superioridad es la de una temporalidad sobre la otra. Estas dos tesis aristotélicas formaron durante siglos la racionalidad dominante de la ficción. La fundaron sobre una jerarquía que no necesitaba ser argumentada porque pertenecía a esas evidencias que estructuraron el mundo: la jerarquía de las formas de vida que distingue a los hombres *activos* de los hombres *pasivos* por su manera de habitar el tiempo, por el marco de su actividad y de su inactividad. Podemos entonces preguntar: ¿esta jerarquía de temporalidades que sostenía la racionalidad ficcional no fue destruida en la Edad Moderna? ¿El marxismo no ha invertido el juego? Con él, es precisamente el mundo oscuro de la producción y de la reproducción de la vida el que se vuelve el mundo de la racionalidad causal. Es la historia, así definida a partir de su corazón, la producción de la vida material, que opone su racionalidad a los acuerdos arbitrarios de la ficción y abre a quienes captan las leyes el futuro de una humanidad sin jerarquía. Pero invertir una oposición es todavía mantener sus términos y la estructura de su relación. E incluso si ciencia e historia juegan en *El capital* una partida complicada, hay al menos un principio ficcional que la ciencia marxista de la historia recogió por su cuenta y transmitió a una posteridad que cuidadosamente borró sus aportas, el principio de la jerarquía del tiempo. Sin duda, esa ciencia ya no es el vano saber que los héroes trágicos adquirirían demasiado tarde, en el momento en que pasaban de la suerte a la desgracia. Por el contrario, se supone que da a quien la posee la visión del encadenamiento global y los recursos para ajustar los medios a los fines. Pero no lo hace más que oponiendo de nuevo el tiempo de los hombres activos, que captan el encadenamiento de las causas e inscriben allí sus empresas, al tiempo de los hombres *pasivos*, cuya ocupación material los obliga a permanecer en la caverna en la que las cosas aparecen sólo unas después de las otras, en una contigüidad que no ordena sino los espejismos de la ideología.

Como forma de relato, la ciencia marxista de la historia es todavía aristotélica. Y como es natural, allí donde ella tiene en cuenta la ficción literaria, marida sus razones a las de la vieja jerarquía ficcional. Es justo lo que hace Lukács cuando opone dos formas de temporalidad: el tiempo de la novela realista auténtica —el de “personalidades completas” que, persiguiendo sus fines bajo sus propios riesgos, nos revelan la estructura de la realidad social y de la evolución histórica— y el tiempo sucesivo —el tiempo reificado de las “naturalezas muertas” de la novela naturalista o de la fragmentación joyceana de la experiencia—. El teórico marxista de la literatura retoma así por su cuenta la jerarquía que opone los hombres activos a los hombres pasivos. Y quizás esa complicidad que presiente Auerbach en el momento en que relaciona el “realismo serio de los tiempos modernos” con la representación del hombre “comprometido en una realidad global, política, económica y social en constante evolución”, esa realidad en continua evolución, no hace más que reproducir constantemente la separación entre los que viven en el tiempo de las causas y los que viven en el tiempo de los efectos. De allí quizá la singularidad de los ejemplos con los que ilustra su propósito; son todos, de hecho, contraejemplos, lugares y momentos en los que esa “evolución constante” parece suspendida: el comedor con olor a encierro de la pensión Vauquer en *Papá Goriot*, el hastío de las cenas en el hotel de La Mole en *Rojo y negro*, el de las comidas en el comedor húmedo de *Madame Bovary*. Esta aparente contradicción a su lógica, el “realismo serio”, es también en principio la que rompe la antigua separación que condena la representación de la gente simple a los géneros bajos como la comedia o la sátira. Es la que los hace sujetos susceptibles de los sentimientos más profundos y más complejos. Allí está el segundo gran principio que debe encontrar en la literatura moderna su logro. Y es el que simbolizan muy bien Julien Sorel —el hijo de un carpintero que partió al asalto de la jerarquía social— y Emma Bovary —la hija de un campesino que partió a la conquista de pasiones ideales—, ambos “serios” hasta la muerte que sanciona sus deseos de vivir otra vida que la destinada a personas de su condición. Sin embargo, vivir otra vida es, en principio, habitar otro tiempo. Y el hastío es la entrada en ese otro tiempo. Es la experiencia del tiempo vacío, un tiempo normalmente desconocido para aquellos cuyo cotidiano se divide entre el trabajo nutricio y el descanso reparador. Es por eso que no se trata simplemente de una frustración, es también una con-

quista, una transgresión de la división que separa a los humanos en dos, según su manera de habitar el tiempo.

En el momento en que esperábamos que se reunieran, los dos criterios del logro realista se separan. La capacidad del hombre común para ser el sujeto de un drama intenso y profundo se afirma al liberarse de la red de relaciones que lo encerraría en una realidad global en ciernes. No es del lado de la realidad social que la jerarquía del tiempo y de las formas de vida se quiebra sino, por el contrario, es del lado de su suspensión, del ingreso de individuos cualesquiera en ese tiempo vacío que se dilata en un mundo de sensaciones y de pasiones desconocidas. Desconocidas por los/las imprudentes que vienen a romper sus alas y sus vidas, pero también por la ficción que descubre allí un inédito modo de ser del tiempo: un tejido temporal cuyos ritmos ya no están definidos por los objetivos proyectados, acciones que buscan lograrlos y obstáculos que los retardan, sino por cuerpos que se desplazan al ritmo de las horas, por manos que limpian el vapor de los vidrios para mirar cómo cae la lluvia, por cabezas que se apoyan, por brazos que se repliegan, por rostros conocidos o desconocidos que se perfilan detrás de las ventanas, por pasos sonoros o furtivos, por un aire de música que pasa, por minutos que se deslizan unos tras otros y se funden en una emoción sin nombre. Ese es el tiempo de Emma Bovary, esa jornada común de la que Auerbach extrae la famosa comida.⁶ Un tiempo desesperante para la heroína que no sabe qué espera y no sabe que ese no saber es en sí mismo un nuevo goce. Pero, en todo caso, un tiempo nuevo para la ficción, libre de esperas que ella no conocía más que demasiado y que la introduce, en cambio, en la multiplicidad infinita de sensaciones ínfimas y emociones sin nombre con las que se componen las vidas sustraídas a la jerarquía de la temporalidad.

Allí está sin duda el camino que deporta la democracia ficcional de la gran historia en la que la ciencia de la historia la veía naturalmente localizada hacia el universo de los microacontecimientos sensibles. Le revolución democrática de la ficción no es el gran surgimiento de las masas sobre la escena de la Historia. No es tampoco menos fiel a la definición moderna de la revolución: esta es el proceso por el cual aquellos que no eran nada se vuelven todo. Sin embargo, volverse todo, en el orden ficcional, no es volverse el personaje principal de la historia. Es volverse el tejido mismo en el seno del cual —por cuyas mallas— los acontecimientos se sostienen unos a

otros. La gran revolución que Auerbach señala sin identificar tiene lugar cuando el tejido por el cual los acontecimientos se sostienen unos a otros es el mismo por el cual suceden acontecimientos a quienes no les debería suceder nada, a quienes se supone que viven en el inframundo del tiempo de la reproducción, en la caverna donde las cosas simplemente se suceden unas a otras. El momento cualquiera no es apenas el de actividades esenciales a las que todos los humanos se dedican. Y la promesa de humanidad contenida en los momentos cualesquiera de Virginia Woolf no se aferra a lo que está por todas partes en el mundo en el mismo instante de las mueres que tejen y se ocupan de sus hijos. No es el contenido del tiempo que se trastornó, sino la forma misma. El tiempo de la tradición representativa era un tiempo con dos dimensiones, y cada una definía una forma de exclusión. Excluía sobre su eje horizontal haciendo desaparecer cada momento en el siguiente. Lo hacía también sobre su eje vertical separando a los que vivían en el mundo de la acción de los que vivían en el inframundo de la repetición. El momento cualquiera es, al contrario, el elemento de un tiempo doblemente inclusivo: un tiempo de la coexistencia en el que los momentos penetran unos en otros y persisten extendiéndose en círculos cada vez más grandes; un tiempo dividido que ya no reconoce la jerarquía entre los que lo ocupan. Es lo que ilustra otra novela de Virginia Woolf, *La señora Dalloway*, historia de un solo día en el que los paseos londinenses de una mujer de mundo, de su hija y de su antiguo amante experimentan un espacio-tiempo inédito en el que los mismos acontecimientos sensibles se extienden poco a poco y afectan por igual a todos los cuerpos, especialmente aquellos que el antiguo orden dejaba de lado o hacía invisibles.⁷

Pero el momento cualquiera no es sólo el átomo indiferente de ese tiempo de coexistencia. Es también el momento de transición que se aferra sobre la frontera exacta entre la nada y el todo, el momento del encuentro entre los que viven en el tiempo de los acontecimientos sensibles comparados y los que viven en el fuera del tiempo en donde nada se comparte más y nada más puede suceder. Es así que los círculos del momento cualquiera compartido que se tejen en las calles de Londres por la mañana alrededor de la elegante Clarissa Dalloway, que ha salido a comprar las flores para su recepción, encuentran su punto de interrupción en dos figuras límite. Está la que sale de la boca del subterráneo como del fondo de la Tierra, una forma temblorosa, parecida a un surtidor oxidado, cuya voz sin edad ni

sexo murmura un canto ininteligible sin comienzo ni fin. Y está ese hombre joven, decepcionado en sus ambiciones poéticas y traumatizado por la guerra, cuyo delirio transforma el tejido de los acontecimientos sensibles cualesquiera en revelación de una religión nueva que debe anunciar al mundo. Ese hombre joven, Septimus, se arrojará por la ventana para escapar de los médicos que quieren ponerlo en reposo en una casa de salud. Sabemos que su acto prefigura el de la propia novelista, quien también escapará, por medio del suicidio, de la locura y de los médicos. La tarea propia de la literatura "realista" es, entonces, transcribir la potencia de esos momentos de transición entre el acontecimiento y el no acontecimiento, la palabra y el mutismo, el sentido y el no sentido de esas dos figuras: la estupidéz de la falta de sentido y la locura del exceso de sentido. Se trata de construir con palabras un mundo común que incluya la separación misma, que relacione el tiempo orientado de la jornada de Clarissa Dalloway y de los paseantes que ella se cruza con el tiempo fijo del "viejo surtidor herrumbroso" que canta cerca de la boca del subterráneo o el tiempo desorientado de Septimus. Pero esta inclusión de lo excluido no es ni la supresión ni el reconocimiento de su coexistencia pacífica. Es la inclusión violenta en una forma de comunidad sensible de eso mismo que la hace explotar, la inclusión en un lenguaje de lo que escapa a ese lenguaje. Eso es lo que puede significar esa "lengua extranjera en la lengua" reivindicada por Proust y extensamente comentada por Deleuze: la transgresión del reparto ordenado de voces y de idiomas, esa transgresión que espera su punto final con la inclusión de la lengua de la imposibilidad misma de hablar.

El momento cualquiera, en realidad, no es cualquiera. Desde luego, puede producirse a cada instante por cualquier circunstancia insignificante. Sin embargo, es también el momento siempre decisivo, el momento de transición que se aferra sobre la exacta frontera entre la nada y el todo. "No era nada. Tan sólo sonido", dice Faulkner cuando habla en *El sonido y la furia* de la queja del idiota Benjy. Pero transforma enseguida esa nada en un todo: "Esa podría haber sido la totalidad del tiempo, de la injusticia y del dolor que adquiere voz por un instante debido a una conjunción de planetas".⁸ Pararse en esa frontera en la que las vidas van a oscilar entre la nada que se eleva a una totalidad de tiempo e injusticia es quizá la política más profunda de la literatura. Nos gustaría verla enviar a los combatientes al asalto, acompañar el movimiento victorioso del proceso histórico. Sin

embargo, quizás esas historias que parecen elevarse furiosamente a un lado de los grandes tumultos de la Historia en marcha operan un desplazamiento más radical que vuelve a poner en tela de juicio la temporalidad en el seno de la cual se piensan ese asalto y su victoria. Walter Benjamin es quien ha dado a ese desplazamiento su significación política al afirmar la necesidad de separar la "tradicón de los oprimidos" de ese tiempo de vencedores del que la teoría marxista lo había hecho solidario y de relacionar la dialéctica ya no al transcurso del tiempo sino a sus interrupciones, solapamientos, retornos y conflagraciones. Sin embargo, antes que él, ya ciertas obras literarias habían operado esas rupturas que contrarían las victorias de la Historia al elevarse sobre ese borde del tiempo, esa frontera de la nada y del todo donde se bloques el intercambio de los humanos activos y de los humanos pasivos. Sus autores/as habían comenzado para ello a condensar y dilatar los tiempos, fracturarlos, recomponerlos y entremezclarlos; de esa manera, redujeron el tiempo de los vencedores a no ser más que un tiempo entre otros y restablecieron su necesidad a la particularidad de un escenario como otro, simplemente más pobre que los otros.

No es entonces ficción contra realidad sino ficción contra ficción. Y no podemos reducir esta batalla de ficciones a una oposición entre la literatura científica destinada a las élites y la crónica general de los hechos. Ella se erige, por el contrario, en todas partes en las que se trate de establecer el decorado de lo que hace la realidad común. Durante el verano de 1936, el joven periodista James Agee es enviado por su revista a investigar cómo los agricultores de Alabama viven la crisis. La receta para responder a la pregunta es conocida: se entrelazan los pequeños hechos sin significación que prueban simplemente que se lidia con la experiencia cotidiana y los signos que tienen sentido, es decir, consenso, al mostrar la inclemencia sufrida por los pobres y su forma de adaptarse a ella, como lo hace ese tipo de personas que combinan la resignación con el ingenio. De esa manera, las cosas están en orden y la realidad se parece a sí misma. Sin embargo, James Agee hace otra cosa. Durante el día desempaca el contenido de todos los cajones y muestra, en cada alfiler o cada pedazo de tela, el todo de una manera de habitar el mundo. Por la noche escucha la respiración de los que duermen, escucha en ese soplo ínfimo no sólo la pausa luego de la pesada fatiga del día sino la injusticia de todas las vidas que podrían haber sido vividas. Relaciona ese soplo con los ruidos de la noche circundante,

con la multiplicidad de las vidas que respiran por todas partes al mismo tiempo, con la dulzura y con la violencia del cielo estrellado y de la respiración cósmica. Construye la “conjunción de planetas” que arranca estas vidas a las verosimilitudes de la realidad social y a las necesidades del tiempo globalizado para darle voz a una “totalidad del tiempo, de la injusticia y del dolor”. Al tiempo de los vencedores, ese tiempo horizontal y continuo que se describe hoy como “globalización”, la ficción nueva opone un tiempo quebrado, atravesado a cada instante por esos puntos que elevan cualquier nada a la altura del todo.

Notas

¹ Georg Lukács, “Raconter ou décrire?”, en *Problèmes du réalisme*, traducción al francés de C. Pré vost y J. Guégan, L'Arche, 1975, p. 163.

² Erich Auerbach, *Mimesis*, op. cit.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Aristóteles, *Poética*, 1453 a, 10.

⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, traducción de Graciela Isnardi, Buenos Aires, El Hilo de Ariadna, 2013.

⁷ He desarrollado este aspecto de la novela en mi libro *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*, traducción de María del Carmen Rodríguez, Buenos Aires, Manantial, 2014.

⁸ William Faulkner, *El sonido y la furia*, traducción de Mariano Antolín Rato, Madrid, Mediasat, 2004. Véase más adelante “La palabra del mundo”.

Do*s* historias de pobres

En el centro de la topografía ficcional de *Luz de agosto*, hay un hombre sentado tras una ventana. Vigila la calle, nos dice Faulkner, quien no sin intención le dio a este observador el nombre de Hightower. Pero ¿qué hay para vigilar en esta calle habitualmente desierta? ¿Qué puede realmente ver de nuevo a través de esa ventana enterrada bajo la vegetación que no ofrece a la mirada más que una media docena de arces enanos y una insignia desentendida? Detrás de la ventana, está en principio su posición inmóvil que cuenta. La posición —diremos— de alguien que espera. Sin embargo, hace mucho que no espera ningún cliente para la lección de artes del adorno propuestas por el lettero, hace mucho tiempo que se ha sentado allí, solitario, después de haber sido expulsado de la iglesia de la que era el pastor debido a una larga serie de escándalos: sus sermones exaltados que parecían confundir la gloria del Salvador con las cabalgatas de un ancestro que había ido a luchar en tiempos de la guerra civil; la conducta indebida de una esposa a la que se encontró muerta en una sombría habitación de hotel de Memphis; la presencia de una sirvienta negra sola en la casa del viudo y algunas otras incongruencias. Detrás de la ventana de su escritorio, no son los visitantes a quienes él vigila, no es el espectáculo de los que pasean lo que espía, es el ruido a lo lejos: el ruido de su iglesia a la hora del servicio, las plegarias, los sermones y los cantos de los que ha sido excluido, sin duda, pero sobre todo el ruido de odio y muerte que resuena allí. Las voces del órgano florecen como las crucifixiones estáticas y sus ondas sonoras “imploran el rechazo del amor, el rechazo de la vida, los prohíben, reclaman la muerte como si la muerte fuera el mayor de los beneficios”.¹ Es que ellas se hacen eco de los cotilleos de odio que atraviesan la multitud de personas decentes, reunidas allí menos para honrar al Crucificado que para solicitar otras crucifixiones: contra los pecadores y las