

## **Política y escritura. Más allá de la política de la literatura de Jacques Rancière**

Juan José Martínez Olguín\*  
Universidad Nacional de San Martín –  
Universidad de Buenos Aires – CONICET

228 229

### **Resumen**

A lo largo del siguiente trabajo intentaremos estudiar la relación entre política y escritura a partir de lo que Rancière denomina en sus textos una política de la literatura. Para ello, postularemos la hipótesis siguiente: que el modo a través del cual el autor concibe esta política de la literatura se mantiene en las fronteras de un pensamiento logocéntrico sobre la dimensión política de la escritura. El planteo de esta hipótesis involucrará, por lo tanto, dos momentos: en una primera parte desarrollaremos lo que Rancière entiende bajo la expresión «política de la literatura», para luego mostrar los límites de esta fórmula contrastándola con lo que identificaremos, apoyándonos en trabajos previos de nuestra autoría y en algunos textos claves de Nancy y Derrida, como una política de la escritura desde la perspectiva de una política de la sensibilidad.

### **Palabras claves**

· Escritura · Política · Literatura · Estética

\* Es Doctor en Filosofía por la Universidad de París VIII y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como becario posdoctoral del Conicet, con sede de trabajo en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Es también investigador del Centro de Estudios Sociopolíticos del mismo Instituto y docente en la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado diversos artículos en revistas nacionales e internacionales y es autor de *Politique de l'écriture* (Paris, L'Harmattan, 2018) y *El parpadeo de la política. Ensayo sobre el gesto y la escritura* (Buenos Aires, Miño y Dávila, 2020).

### **Abstract**

In this paper, we will try to study the relationship between politics and writing from what Rancière calls in his texts a «politics of literature». To do this, we will postulate the hypothesis that the way in which the author conceives this politics of literature lies on the borders of a logocentric thought about the political dimension of writing. The development of this hypothesis will therefore involve two moments: in the first part we will explain what Rancière understands by the expression of «politics of literature», and then we will show the limits of this formula contrasting it with what we will identify as, based on previous work of our authorship and in some key texts by Nancy and Derrida, a politics of writing from the perspective of a politics of sensitivity.

### **Keywords**

· Writing · Politics · Literature · Aesthetics

## **0. Introducción**

En los últimos años, los ensayos de Rancière sobre la relación entre estética y política comenzaron un largo derrotero en el que no solo sus propios textos alcanzaron un desarrollo cada vez más extenso sobre el tema —y una difusión igualmente extensa de esos mismos textos en el ámbito filosófico— sino que el análisis de su obra, y en particular de esta dimensión de su pensamiento, se volvió un punto de referencia ineludible a la hora de abordar esta relación entre estética y política (Plot, 2014; Game y Lasowski, 2009; Rockhill y Watts, 2009). A lo largo del siguiente trabajo intentaremos estudiar, sin embargo, un aspecto acotado de esta relación. Nos interesa, en particular, la forma en la que el autor piensa este vínculo a partir del arte de escribir, es decir, de la literatura. Pero más que para exponer o describir sus aspectos o dimensiones centrales, en las páginas que siguen intentaremos postular la siguiente hipótesis: que el modo a través del cual el filósofo francés concibe lo que denomina una «política de la literatura» se mantiene en las fronteras de un pensamiento logocéntrico sobre la dimensión política de la escritura. El planteo de esta hipótesis involucrará, por lo tanto, dos momentos: en una primera parte desarrollaremos lo que Rancière entiende bajo la expresión «política de la literatura», para luego mostrar los límites de esta fórmula contrastándola con lo que identificaremos, apoyándonos en trabajos previos de nuestra autoría y en algunos textos claves de Nancy y Derrida, como una política de la escritura comprendida desde la perspectiva de una política de la sensibilidad.

### La política de la literatura: el régimen estético del arte en Rancière

En *Politique de la littérature* (2009), Jacques Rancière descarta, de entrada, los falsos motivos que ligarían a la literatura con la política. En primer lugar sostiene que este contacto entre literatura y política no se produce por el simple hecho de que los escritores expresen sus compromisos personales con las pujas políticas de su tiempo. Tampoco se trata, en efecto, de que estos representen en sus textos, con mayor fidelidad o menor destreza, determinadas estructuras sociales, determinadas identidades políticas, o contextos políticos específicos. Todo ello, aclara, en lugar de acercar el arte de la escritura a la política no hace otra cosa que alejarlo. Y la razón de ese alejamiento es mucho más evidente de lo que parece: si la literatura tuviera algo que ver con la política porque los escritores trasladan su compromiso político a las historias que ellos narran, o porque esas historias cuentan o narran algún aspecto de lo que denominamos la dimensión de la política —un acontecimiento o un evento de la historia política— lo que la literatura tendría de política no le pertenecería, estrictamente hablando, a la literatura sino a la política. Es decir: la segunda se adheriría a la primera como algo externo a esta. Ahora bien, lo que precisamente Rancière quiere transmitir con la expresión que elige para dar nombre al texto al que hacemos referencia es que hay algo interno a lo que llamamos literatura que la convierte en una práctica política. Hay algo de la pureza del arte de escribir, dicho de otro modo, que liga literatura y política. Para comenzar a despejar el verdadero significado de lo que designa la fórmula «política de la literatura», entonces, Rancière propone hacerlo despejando primero lo que vendría a designar, para él, el término política. Si bien se la confunde a menudo con el ejercicio del poder, o con la disputa que tiene lugar en torno a su acceso y a su ejercicio, ello no basta, sin embargo, para que haga su aparición la esfera de la política. Esta designa, en todo caso, una esfera de la experiencia humana mucho más decisiva que la que describe esta definición restringida de la política:

230 231

La política es la constitución de una esfera específica donde ciertos objetos son planteados como comunes y ciertos sujetos vistos como capaces de designar esos objetos y de argumentar sobre ellos. (...) Una célebre fórmula aristotélica declara que los hombres son seres políticos porque poseen la palabra que les permite poner en común lo justo y lo injusto mientras que los animales poseen solamente la voz que expresa el placer o el dolor. Pero toda la cuestión consiste en saber quién es apto para juzgar lo que es palabra o grito, para re-trazar (...) *las fronteras sensibles* por la cuales se atesta la capacidad política. (...) Esta distribución y redistribución entre (...) palabra y ruido (...) es lo que yo llamo el *partage* de lo sensible. La actividad política reconfigura el *partage* de lo sensible (11–12). [La traducción y el énfasis son míos]<sup>1</sup>.

Retomando la célebre fórmula aristotélica sobre el *zoon politikon* (una referencia, la de Aristóteles, que no podemos sino subrayar enfáticamente aunque solo sirva, por el momento, para anticipar sus efectos —sobre los que volveremos más adelante—) Rancière sostiene que la actividad política es el conflicto por determinar qué es palabra o grito, es decir por volver a trazar las *fronteras sensibles* a través de las cuales un sonido se percibe o se siente como expresión de desagrado o como palabra deliberativa<sup>2</sup>. La política, de este modo, interviene en el *partage* de lo sensible en la medida en que ella modifica lo que en ese *partage* se da a sentir como palabra o como sonido, como sentido o como ruido. Si la literatura tiene algo que ver con esta esfera de la experiencia humana, es decir con la política, es porque ella participa de esta redistribución —de este *partage*, para ser más precisos— de los límites que definen lo sensible.

Está claro que no toda literatura es intrínsecamente política. El arte de escribir —que no siempre estuvo asociado a la palabra literatura— no necesariamente estuvo dotado de esta capacidad de intervenir en lo que Rancière llama el *partage* de lo sensible. Para Rancière, en efecto, la política de la literatura tiene un origen histórico bien preciso (el siglo XIX), con un tipo singular de literatura, que es también un régimen específico del arte de escribir. Este rompió con la forma en la que se escribía antes (que no casualmente marca, también, el inicio del período en el que el término literatura deja de ser utilizado para referirse al saber de los letrados, es decir a las Bellas Artes, para comenzar a ser comprendido en el sentido en el que lo comprendemos en la actualidad: como el conjunto de producciones de las artes de la palabra y la escritura<sup>3</sup>). Algunos de los autores que Rancière suele incluir como protagonistas de este movimiento de ruptura, y cuyas obras analiza en detalle principalmente en *Politique de la littérature* (2009), y parcialmente en *Aisthesis* (2011), son Mallarmé, Flaubert, Victor Hugo, y hasta el propio Borges. En lo fundamental, lo que produjeron en términos de la historia de la literatura este grupo de autores, que no agota en absoluto los alcances de este giro, es la invención de una forma inédita de escritura que contradecía el principio que, hasta el siglo XIX, gobernaba la concepción del arte en general, y a la concepción de la literatura en particular. Antes de la emergencia del *régimen estético del arte* —nombre con el que Rancière designa este nuevo sistema de identificación del arte de escribir— las obras literarias (aunque no se trataba únicamente de la literatura sino de cualquiera de las formas en las que se presenta luego en la práctica artística: la pintura, la escultura, etc.) respondían a otras reglas de identificación del hecho artístico: el régimen representativo del arte. Los fundamentos de este último se encuentran formulados, en sus puntos básicos, en la *Poética* de Aristóteles. Así, la escritura como práctica artística —también la pintura, la escultura o el teatro— estaban gobernadas por el principio de la ficción: el arte de escribir se identifica, en el régimen representativo que inaugura la *Poética*, con el arte de escribir una historia, con la destreza del artista para construir *una intriga* —o lo que podríamos llamar, también, *la racionalidad de una trama*—: el poema es una historia y el valor de esa historia es lo que define al texto, pero también a la pintura y al lienzo, a la piedra esculpida y a la performance sobre tablas, como fenómeno artístico. La ficción o la historia fundan, en otras palabras, la generalidad de la poética como norma de las artes en general. Si el texto y la pintura pueden ser comparadas entre sí, no es porque la pintura sea un lenguaje y los colores del pintor asimilables a las palabras del poeta, sino porque ambas cuentan una historia. Y una historia no es

otra cosa que una representación de hombres que actúan, de acciones necesarias o verosímiles que mediante la construcción de lo que en general se conoce como el nudo y el desenlace de esa historia, se encadenan para darle forma a la intriga, es decir a la historia o al poema (en el sentido aristotélico) como hecho artístico.

Esta concepción de lo que es el arte y de lo que define a las prácticas artísticas en sus diferentes facetas se mantiene, aún después del tiempo transcurrido desde la *Poética* de Aristóteles, plenamente vigente. Basta, solo para dar un ejemplo, en detenerse en la forma en la que el cine de industria, probablemente la más actual y la más difundida de las prácticas artísticas, compone, por lo menos en su forma dominante, sus productos: la ficción cinematográfica no deja de ser, en su forma dominante —insistimos— la representación de hombres que actúan, es decir una historia motorizada por la orquestación de acciones siempre verosímiles y necesarias que le dan forma a esa historia y construyen su intriga específica<sup>4</sup>. Precisamente lo que Rancière llama el régimen estético del arte —que no es otra cosa que un régimen distinto para reconocer e identificar lo que hace del arte, *arte*, y cuya primera forma tiene lugar, no casualmente, en la literatura, particularmente en la de los autores que antes mencionábamos— viene a conmovir el edificio representativo que dominaba hasta el momento la lógica de composición artística. En uno de los textos en donde se ocupa particularmente del tema, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Rancière (1998) se detiene, por ejemplo, en la célebre novela de Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*. Para empezar, sostiene, la obra lleva por título el nombre de una catedral, de una piedra esculpida con forma de catedral, y de ningún modo el nombre de uno o varios personajes, de los hombres y mujeres que protagonizan la novela. En segundo lugar, y esto es importante, no se trata de ignorar que el texto de Victor Hugo es una novela y que, es cierto, cuenta una historia. Pero allí, afirma Rancière, la narración de la historia se detiene, en largos trazos de su escritura, suspendiéndose con ello la configuración de la intriga o la racionalidad de la trama que le da vida a esa historia, para dedicar esa escritura más que a la historia misma, a la descripción detallada, minuciosa, y sin dudas entonces artística, de la catedral que parece, por momentos, ser ella misma la protagonista: se «construye con la materia de las palabras —escribe Rancière— un monumento del cual solo cabe apreciar la amplitud de sus proporciones y la profusión de sus figuras» (Rancière, 1998:33) [La traducción es mía]. La catedral, concluye por tanto, «no es un modelo arquitectónico (...), es un *modelo escriturario*» (Ibid., 32–33) [La traducción y el énfasis son míos]. La descripción sustituye, de este modo, el hilo de la ficción —a la fábula— y el mutismo de la piedra habla más que los personajes de la historia<sup>5</sup>.

232 233

¿Por qué la novela de Victor Hugo, y más ampliamente buena parte de la literatura del siglo XIX, encarnaría una forma de escritura que es ella misma política? En primer lugar, porque la suspensión de la historia en post de esa descripción casi pura, de esa escritura «por la cual la piedra se hace verbo» (Rancière, 1998:35) [la traducción es mía] —como sostiene el propio Rancière a propósito, precisamente, de la novela de Victor Hugo—, es decir la suspensión de la ficción como representación de hombres que actúan y de acciones que construyen una intriga, es al mismo tiempo la suspensión de un determinado *partage* de lo sensible que divide esas historias en la de hombres que actúan y hombres que simplemente se dedican a reproducir su condición de vida. Toda historia o ficción poética en el sentido aristotélico esconde detrás de sí —o mejor aún, se funda como tal— una jerarquía

entre aquellos hombres que son los que traccionan la narración y el encadenamiento lógico de acciones que tienen un sentido en el contexto de esa historia, o lo que es lo mismo, aquellos que le dan sentido a la narración misma o a la historia, los protagonistas, y los *pequeños seres* que no tienen ninguna incidencia en ella y que solo son el fondo sobre el cual la ficción se desenvuelve según la acción, siempre admirable y grandilocuente, de los primeros. Si nos referimos a esta jerarquía como un determinado *partage* de lo sensible es porque ella se corresponde con la división de lo sensible entre palabra y ruido, entre sentido y sonido: los primeros son los que hablan, a los que se los escucha emitir palabras, y los segundos se limitan simplemente a emitir algún sonido, no se los oye sino a través del ruido que hacen como personajes secundarios, casi invisibles, de una ficción construida sobre la base de esa división entre dos humanidades totalmente distintas. Incluso más: el principio de la ficción que gobierna la poética comprendida según esta forma típicamente aristotélica de composición artística, y más específicamente de composición en la literatura, se complementa siempre —sostiene Rancière en *La parole muette*— con otro elemento esencial a ella: con el principio de decoro (Rancière, 2008:17–30) que duplica este *partage* de lo sensible bajo la representación de los personajes según la forma que corresponde a la naturaleza de lo que representan: los grandes protagonistas deben hablar como tales, ser fieles a la grandeza de las acciones que llevan a cabo, que es en efecto lo que produce el efecto de verosimilitud ficcional: que la historia, las acciones y los personajes que la protagonizan produzcan los resultados que se espera según esa naturaleza, y los pequeños seres que deben *hablar* también según lo que encarnan o representan: pequeños seres sin nada para decir por fuera de lo único que pueden decir: *nada*. Si volvemos al pasaje donde Rancière define a la política como la actividad que interviene en el *partage* de lo sensible, podemos ver rápidamente que la referencia a Aristóteles es decisiva: lo que la política de la literatura así comprendida produce en tanto política, y que por lo tanto es también lo que ella produce en tanto literatura (porque de lo que se trataba, para Rancière, era de buscar la política que hace la literatura en tanto literatura, como mecanismo inherente a la escritura), es una determinada política: la que actúa a partir del poder de la palabra o del *logos*. El sentido, para decirlo de otro modo, es lo que garantiza la eficacia política de esta forma de escritura que deshace las evidencias sensibles sobre las cuales se construye la ficción poética y su singular *partage* de lo sensible. Para presentar otro mundo sensible, sustraído de esta jerarquía entre distintas humanidades, entre grandes y pequeños personajes, entre protagonistas y simples individuos confinados a la pura reproducción de su vida en una historia que los tiene en cuenta solo a costa de dejar de considerarlos como hombres de palabra capaz de contar, precisamente, una historia, esta política de la literatura se funda en la posibilidad de cambiar el sentido a partir del cual percibimos y comprendemos ese mundo sensible —y por lo tanto *simplemente* lo sensible—. Para hacer hablar a las piedras, para que se escuchen las voces de los que no deberían hacer otra cosa que dedicarse a darle contenido al sonido de fondo que alimenta toda historia, para hacer salir del fondo a esas voces y a esos hombres, para que dejen de ser el fondo de la historia, es preciso que esta escritura *comunique* otro sentido del mundo, reparta nuevamente lo que se comparte como palabra y ruido, sentido o sonido, primer plano y fondo, contexto y texto en un determinado texto.

## 2. La política de la escritura desde la perspectiva de una política de la sensibilidad

Lo que, sin embargo y siguiendo a Rancière, podríamos llamar una política de la literatura no agota esta forma de concebir lo que es la dimensión política de la escritura. La referencia a Aristóteles sintetiza perfectamente este sesgo a propósito de lo que, para el filósofo francés, hace de la escritura una práctica política. La escritura, en otras palabras, no solo es política por lo que ella *comunica*, o porque ella comunica un nuevo *partage* de lo sensible. Es política, también, por lo que ella transmite más allá de lo que se comunica. Una breve referencia a la Conferencia *Signature, événement, contexte*, que Derrida (1972) da en Montreal en 1971 a propósito, precisamente, de la palabra comunicación puede ayudar, aunque solo sea para abordar el tema y a distinguir con mayor nitidez la distancia —precaria— entre dos esferas de la experiencia humana, la esfera de la comunicación y la esfera de la transmisión. Esto es también una forma (siempre precaria) de distinguir entre dos políticas distintas: «...la palabra comunicación, que nada nos autoriza inicialmente a despreciar como palabra y a empobrecer en tanto que palabra polisémica, abre un campo semántico que precisamente no se limita a la semántica, a la semiótica, y todavía menos a la lingüística» (Derrida, 1972:367) [La traducción es mía]. Para clarificar esta posición, Derrida propone en la misma conferencia algunos ejemplos que, aclara, si bien recurren al menos provisionalmente «al lenguaje ordinario y a los equívocos de la lengua natural nos enseñan, por caso, que se puede (...) comunicar un movimiento o que una sacudida, un choque, un desplazamiento de fuerza puede ser comunicado —entendámonos, propagado, *transmitido*—». (Ibid.) [La traducción y el énfasis son míos]. Si bien estos ejemplos que Derrida trae a colación no dejan de distinguir precariamente entre estas dos esferas de las que daría cuenta el uso del término en cuestión —el de comunicación—, los ejemplos sirven, a pesar de ello, para comenzar a explorar un poco más profundamente esta diferencia.

234 235

Según precisa entonces Derrida, solemos utilizar el término comunicación en el lenguaje cotidiano en al menos dos sentidos bien distintos: uno cuyo sentido describe la dimensión semántica de la palabra, y otro cuyo sentido no tiene nada que ver con el sentido. El primero —el más frecuente y típico en lo que concierne a su uso— apunta lógicamente a los casos en los que hablamos de comunicación para referirnos a la transmisión de fenómenos de significación. Cuando nos referimos a la comunicación entre dos personas, por ejemplo, ponemos en práctica esta primera acepción de lo que es transmitido, y estrictamente hablando, comunicado. Sin embargo, existe también un uso distinto de la palabra que no refiere a la esfera semántica o lingüística de lo que se *comunica*. Así, para volver al pasaje citado, cuando hablamos de comunicar un movimiento o una sacudida, un choque o un desplazamiento, describimos la transmisión de un determinado fenómeno (el

movimiento, la sacudida, el choque o el desplazamiento), pero de ningún modo describimos la transmisión de un sentido o un fenómeno lingüístico. Esta diferencia entre estas dos esferas de lo que puede ser *comunicado*, es decir transmitido como sentido o comunicado propiamente dicho, y transmitido más allá del sentido, es fundamental para comenzar a distinguir entre dos políticas distintas y, por lo tanto, entre dos esferas también distintas de la experiencia humana.

La historia de la filosofía política, y por lo tanto la historia de la reflexión sobre lo que es la política se redujo, desde Aristóteles —de ahí que el propio Rancière, sosteníamos al principio, no casualmente haya comenzado el pasaje haciendo referencia a su figura—, a pensar la primera de las esferas que mencionábamos como la única esfera de la experiencia humana políticamente válida, es decir *plenamente* política. Desde Aristóteles no hemos dejado de pensar a la política como la actividad que interviene en la esfera de la comunicación o la transmisión del sentido, cuyo espacio más propio es el que configura lo que llamamos la esfera pública —puesto que allí, precisamente, podemos hacernos plenamente presentes por el efecto de lo que define nuestra condición más humana: la posesión del *logos* o de la palabra. Este principio que delimita el pensamiento aristotélico, como hemos señalado en otros trabajos (Martínez Olguín, 2018a:38–55), marca una y otra vez a la tradición de la filosofía política —que se constituye, en efecto, como tradición a partir o en virtud de esta concepción logocéntrica o metafísica en el sentido que Derrida (1967) le da a ambos términos en *De la grammatologie*. Según su idea, la *eficacia* política se mide de acuerdo con la capacidad del hombre —o mejor aún, de los hombres reunidos colectivamente— de transformar el sentido del mundo, del mundo común que compartimos, como sostiene Hannah Arendt en *La condición humana*, que al fin y al cabo conforma nuestra propia realidad humana, es decir que «asegura la realidad del mundo y de nosotros mismos» (Arendt, 2009: 60). El poder de logos o de la palabra se erige, así, en el fundamento primero —y último— de la política.

Si volvemos al ejemplo de Derrida, y si lo tomamos *solo* como punto de partida —puesto que, en rigor de verdad, no solo lo que allí se define como la esfera de la transmisión no debería ser comprendida como absolutamente separada de la esfera del sentido y, por otro lado, porque el propio Derrida la emplea también *solo* para dar inicio al desarrollo de su Conferencia que se ocupa, en realidad, de la iterabilidad de la escritura—, es posible *comenzar* a pensar esa misma esfera como una que también revela nuestra condición más propiamente humana. Existe un mundo común, que es el mundo que compartimos a partir de la experiencia del sentido o del logos, sobre la que actúa la actividad política para reconfigurar, como señala Rancière, el *partage* de lo sensible, para transformar el sentido del mundo, de sus jerarquías y de sus desigualdades siempre intrínsecas —basadas en las diferencias, para configurar ese mundo común, entre lo que es palabra o ruido, sentido o sonido—. Pero la práctica de la escritura hace lugar a otra forma de la experiencia humana, más propiamente humana, y por lo tanto política, sobre la cual actúa y cuyo mundo común no está configurado, estrictamente hablando, ni por el sentido ni por el logos, aunque no deje de depender, en algún punto, de ese mismo mundo del sentido. Más allá, entonces, de lo que la escritura comunica, transforma y modifica como producto de la potencia del logos, de la forma en la que ella reconfigura el *partage* de lo sensible —para volver sobre los términos de Rancière—, ella actúa en su condición política porque lo que ella transmite es una

manera singular y única de *habitar* en el sentido (Nancy, 2006), y esta manera conforma la esfera de lo que pertenece a la *sensibilidad* humana, es decir a la esfera del gesto como palabra dicha, es decir, aquí, *escrita*.

En una breve conferencia que da a fines de marzo de 2006 en Milán, Nancy (2014) realiza, en efecto, una distinción decisiva para comprender mejor y con mayor profundidad el concepto de sensibilidad, entendido como la esfera del gesto o de la experiencia humana que transmite la sensibilidad única y singular —pero al mismo tiempo compartida; de allí, en buena parte, su condición política, volveremos sobre esto— de cada ser humano. En aquella conferencia, Nancy distingue entre dos efectos distintos producidos por el sentido con el objeto de diferenciar, con ello, entre dos sentidos: por un lado, sostiene, existe el sentido sensato o inteligible y, por el otro, lo que podríamos identificar como el sentido sensible. Así, mientras el primero designa todo lo que del sentido puede ser comprendido, leído —precisamente— en su sentido o, para recuperar el argumento que veníamos exponiendo, *comunicado*, el segundo responde a lo que del sentido es expuesto —o transmitido, si nos atenemos a nuestra propia terminología— como «un dinamismo *sensible* que precede, que acompaña o que sucede al sentido o a la significación» (Nancy, 2014:32). Para ilustrar mejor esta distinción Nancy propone un ejemplo que, según sus propias palabras, no es más que «un modo muy simple» de ilustrarlo: «si digo “buenos días” sonriendo —sostiene— cambio un poco la significación del “buenos días”, pero sobre todo cambio la *sensibilidad*, por lo tanto, el sentido sensible de la expresión buenos días» (Ibid.). Está claro que no se trata más que de un ejemplo «muy simple», para retomar las palabras del propio Nancy, y que el gesto o la esfera de la sensibilidad humana —del sentido sensible— no consiste en absoluto en (o no puede ser reducido de ningún modo a) un simple movimiento corporal —como el gesto de sonreír cuando se dice buenos días—. Pero sí, de algún modo, el ejemplo ilustra ese dinamismo sensible con el cual Nancy definía al principio de su frase a la esfera de la sensibilidad, del gesto o del sentido sensible. Y la escritura como práctica humana revela, precisamente, este dinamismo sensible —el gesto— que precede, acompaña, sucede o, mejor aún, *soporta* a la producción del sentido, a la esfera del logos o de la palabra<sup>6</sup>. Lo sensible del sentido es, así, el lugar del gesto como el sitio en donde tiene lugar lo que decimos cuando hablamos, que es también, y en lo esencial —por lo menos a los fines de lo que queremos argumentar en este trabajo—, el sitio en donde tiene lugar lo que queremos significar o comunicar cuando escribimos, con el texto escrito. Lo que, sin embargo, quisiéramos destacar en este punto es que esta esfera de la sensibilidad humana que es transmitida en *cada* escritura, con su gesto, este dinamismo sensible, expresa no solo la singularidad del artista o de una obra — y aquí se trataría, en todo caso, de la singularidad del que escribe— sino también la singularidad de una manera de habitar en el sentido, es decir una forma única de habitarlo que, en la medida en la que pertenece a nuestra condición humana, no deja de ser, a pesar de su unicidad, una manera *común o compartida* de habitar en el sentido (Nancy, 2006, 2012). Y esto es, en efecto, lo que hace del gesto, de este dinamismo sensible o de esta esfera de la sensibilidad humana, no solo el rasgo mínimo del arte, sino el rasgo mínimo de la política. Cada ser humano habita en el mundo del sentido con una sensibilidad que le pertenece solo a esa forma de habitar en ese mundo, esto es: solo a ese individuo pero cuya sensibilidad no deja de configurar un mundo común de sensibilidades en el que cada uno habita

según la suya propia. El carácter único de cada presencia se presenta así, a través del gesto, de lo que Nancy denomina esfera del sentido sensible, en su singularidad compartida. Por lo que abrirse o *dejarse* abrir a la experiencia sensible del sentido, a la sensibilidad que soporta a la significación o al sentido con el que dotamos al mundo, nos transporta a otra forma de la experiencia distinta, aunque relacionada a la experiencia o a la esfera del sentido. Esto nos libera de la dominación ordinaria, de las jerarquías y las desigualdades a partir de las cuales esta dominación se constituye, la configura y, a través del sentido y de los mecanismos con los que dividimos y distribuimos lo sensible, dominamos y somos dominados en el mundo del sentido.

A favor de la larga historia de la filosofía política, por tanto, podemos agregar que la igualdad, categoría a la que tanto se ha referido, y sobre todo la historia reciente de aquella disciplina —la que protagoniza la filosofía política contemporánea—, aparece en esta otra esfera del sentido sensible a través de la marca evanescente del gesto, de aquello que nos hace igual tanto como la posesión de la palabra. En el silencio de la escritura, dicho de otro modo, cuando el sentido deja de decir o comunicar lo que queremos decir, cuando se desplaza hacia el punto en el que «ya no quiere decir nada» (Derrida, 2006:157–173), resuena la vibración de lo que decimos. De lo que escribimos se expone y se transmite el gesto que nos convierte en ser humanos únicos *e iguales* (Nancy, 2006). Y esta unicidad e igualdad de la que da cuenta, y que es propia de, la práctica política de la escritura se graba sin fijarse plenamente, apenas grabándose como pérdida, como el gesto de cada escritura y como la marca «initerable» del que escribe<sup>7</sup>. Aquello que de la escritura se transmite como una forma única de decir lo que escribimos, lo que comunicamos a través del sentido del texto escrito, en suma, remite entonces a esta esfera de la sensibilidad que compone una humanidad distinta, una política que transforma el mundo del sentido en la sensibilidad de un mundo que registra formas singulares de habitar o de vivir en el sentido (Nancy, 2006).

### 3. Comentarios finales

Lejos de intentar reducir o anular la importancia y la novedad que tiene para los campos de la filosofía política, la teoría política y la teoría de la literatura las contribuciones que Rancière realiza a partir de lo que él llama una «política de la literatura», a lo largo del presente trabajo intentamos pensar la relación entre política y escritura más allá de las restricciones que, creemos, posee esta fórmula rancièriana. En lo esencial, y como hemos intentado argumentar en las páginas precedentes, la política de la literatura, es decir del arte de escribir, no solo se reduce al modo en el que la escritura interviene en el *partage* de lo sensible a través de lo que ella comunica. Es en este sentido que las contribuciones que hemos expuesto y recogido de algunos textos claves de Nancy (sobre todo) y Derrida sobre el tema nos parecen fundamentales, puesto que permiten comprender el vínculo entre política y escritura más allá de lo que esta última comunica, es decir, de la política de la

literatura. Ese vínculo, dicho de otro modo, puede ser también comprendido a partir de la forma en la que la escritura interviene en la esfera de la sensibilidad humana, es decir, a partir de lo que hemos denominado una política de la sensibilidad.

### Notas

<sup>1</sup> Mantenemos, no solo en este pasaje sino a lo largo de todo el trabajo, la palabra francesa *partage* sin traducir para no perder, en la traducción al castellano, la polisemia de sentido que caracteriza al término en el idioma original y que, en buena medida, refleja y explica la complejidad que el concepto de *partage du sensible* designa en la filosofía de Rancière. En francés, en efecto, el verbo *partager* significa, al mismo tiempo, dividir —distribuir o repartir— y compartir. En castellano, sin embargo, no existe una misma palabra que contenga todas estas posibilidades de sentido. Es precisamente sobre estas distintas posibilidades de sentido sobre las cuales se apoya la categoría que elabora Rancière: el *partage* de lo sensible refiere así no solo a la forma en la que lo sensible es dividido —distribuido o repartido— como palabra o ruido, como *logos* o *phoné*, por ejemplo, sino también a la forma en la que esa división es compartida por distintos individuos, es decir a la forma en la que se tiene parte o se participa de esa división, reparto o distribución (no solo porque ella es común a los distintos individuos de una comunidad sino porque uno mismo es objeto de esa división, reparto o distribución). Es por esta razón, dicho sea de paso, que no podemos sino tomar distancia de las traducciones al español, publicadas hasta el momento, del texto ya clásico de Rancière (2000) sobre el tema, *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (2000), puesto que en todas ellas se optó por forzar la traducción de la palabra *partage* en detrimento de la riqueza semántica del término, riqueza de la que el propio Rancière se sirve, como vemos, para desplegar su reflexión filosófica. Se trata, en particular, de tres ediciones y de tres traducciones distintas: la edición española de Consorcio Salamanca (Rancière, 2000), a cargo de Antonio Fernández Lera, traduce *partage* por división, la edición chilena de LOM elige traducir el término por reparto (Rancière, 2009), y la última publicación de la editorial argentina Prometeo (Rancière, 2014) lo traduce, tomando en cuenta parcialmente esta polisemia de sentido que venimos comentando, por compartir. Por lo demás, y como bien destaca Jorge Eduardo Rivera a propósito de su traducción al castellano de *Ser y tiempo* (Heidegger, 2003) y de las dificultades que presenta la traducción de la palabra alemana *Dasein* en el contexto de la filosofía de Heidegger —dificultades que, de hecho, no son en absoluto menores a las que puede presentar la traducción de la palabra francesa *partage* en el marco de la filosofía de Rancière— no nos parece para nada que esta decisión sea un error o un fracaso, más aún si se toma en cuenta, como señala el propio Rivera, que es con esta misma vocación de no perder

la riqueza polisémica de una palabra en su lenguaje original y en su relación con un sistema filosófico que se suele dejar sin traducir palabras griegas tales como *logos*, *physis* o *polis*, siendo todas ellas, en la actualidad, «comprendidas por cualquier lector de filosofía» (454).

<sup>2</sup> El célebre pasaje al que hace referencia Rancière sobre Aristóteles es, de suyo, el del libro primero de la *Política*, en donde el filósofo griego define al hombre como un animal político: «La razón por la cual el hombre —escribe Aristóteles— es un animal político, más que la abeja y que cualquier animal gregario, es evidente: ...el hombre es el único animal que tiene la palabra [*logos*]» (Aristóteles, 1998:50–51).

<sup>3</sup> Según Rancière, en efecto, la obra de Madame de Staël (1998) *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (1798–1800)*, representa algo así como «el manifiesto de este nuevo uso» de la palabra literatura. Un mayor desarrollo del rol de este texto y de algunos otros en esta ruptura que Rancière llama la revolución estética, puede encontrarse en su ensayo *El malestar en la estética* (Rancière, 2011).

<sup>4</sup> Aunque, como bien demuestra Rancière (2005) en *La fábula cinematográfica*, es posible encontrar en la industria del cine formas de producción artística que rompen con el régimen representativo del arte. Dos textos, además del ensayo mencionado, destina Rancière al análisis y a la descripción de los diferentes matices de esta ruptura: *Las distancias del cine* (Rancière, 2012) y *Béla Tarr. Después del final* (Rancière, 2013).

<sup>5</sup> Tomamos aquí la expresión «el hilo de la ficción» en estricta alusión al texto del propio Rancière (2014), *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, en donde el autor hace referencia, precisamente, a la sustitución de la ficción, como construcción de una intriga, por este modelo escriturario del régimen estético (de ahí, en efecto, el nombre del título de su trabajo: *le fil perdu* significa el hilo perdido y alude, entonces, al hilo perdido de la ficción —moderna— en este tipo de literatura).

<sup>6</sup> Tomamos, aquí, la idea de gesto —que alude a este dinamismo sensible que refiere Nancy— como acción que soporta o asume a partir del desarrollo que Agamben hace del mismo en su ensayo «Notas sobre el gesto», publicado en primera instancia en la revista francesa *Traffic* y luego incluido en su libro *Medios sin fin. Notas sobre la política* (Agamben, 2010).

<sup>7</sup> Empleamos el término «initerable» en estricta alusión al concepto de iterabilidad que Derrida expone en la Conferencia que ya citamos, «*Signature, évènement, contexte*» y que, por otro lado, desarrollamos en profundidad en nuestro trabajo: *El parpadeo de la política. Ensayo sobre el gesto y la escritura* (Martínez Olguín, 2018b; 2020).

### Referencias bibliográficas

- ARISTOTELES (1998). *Política*. Gredos.
- ARENDRT, H. (2009). *La condición humana*. Paidós.
- AGAMBEN, G. (2010). Notas sobre el gesto. En *Medios sin fin. Notas sobre política*. Pre-Textos.
- DERRIDA, J. (2006). *Dar la muerte*. Paidós.

- DERRIDA, J. (1967). *De la grammatologie*. Minuit.
- DERRIDA, J. (2006b). *L'animal que donc je suis*. Galilée.
- DERRIDA, J. (1972). Signature, événement, contexte. En *Marges de la philosophie*. Minuit.
- GAME, J. Y LASOWSKI A. W. (Comp.) (2009). *Jacques Rancière. Politique de l'esthétique*. Éditions des archives contemporaines.
- HEIDEGGER, M. (2003). *Ser y tiempo*. Trotta.
- MARTÍNEZ OLGUÍN, J.J. (2020). *El parpadeo de la política. Ensayo sobre el gesto y la escritura*. Miño y Dávila.
- MARTÍNEZ OLGUÍN, J.J. (2018a). Le zoon politikon, l'espace public et la proximité de la parole. Sur le logocentrisme de la philosophie politique. *Philosophia* (78/1), 33–59.
- MARTÍNEZ OLGUÍN, J.J. (2018b). *Politique de l'écriture*. L'Harmattan. 240 241
- NANCY, J.L. (2014). *El arte hoy*. Prometeo.
- NANCY, J.L. (2012). *La comunidad desobrada*. Arena.
- NANCY, J.L. (2006). *Ser singular plural*. Arena.
- PLOT, M. (2014). *The Aesthetico-political. The question of democracy in Merleau-Ponty, Arendt and Rancière*. Bloomsbury.
- RANCIÈRE, J. (2011). *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Galilée.
- RANCIÈRE, J. (2013). *Béla Tarr. Después del final*. Cuenco del Plata.
- RANCIÈRE, J. (2014). *El compartir de lo sensible. Estética y política*. Prometeo.
- RANCIÈRE, J. (2011). *El malestar en la estética*. Capital Intelectual.
- RANCIÈRE, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones.
- RANCIÈRE, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Consorcio Salamanca.
- RANCIÈRE, J. (2005). *La fábula cinematográfica*. Paidós.
- RANCIÈRE, J. (1998). *La parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature*. Hachette.
- RANCIÈRE, J. (2012). *Las distancias del cine*. Manantial.
- RANCIÈRE, J. (2014). *Le fil perdu. Essai sur la fiction moderne*. La fabrique.
- RANCIÈRE, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. La fabrique.
- RANCIÈRE, J. (2009). *Politique de la littérature*. Galilée.
- ROCKHILL, G. Y WATTS, P. (Eds.) (2009). *Jacques Rancière : History, Politics, Aesthetics*. Duke University Press.
- STÆL, M. (1998). *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (1798–1800)*. Garnier.

**Martínez Olguín, Juan José**

«Política y escritura. Más allá de la política de la literatura de Jacques Rancière». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (20), 229–241.

Fecha de recepción: 12 · 06 · 19

Fecha de aceptación: 23 · 12 · 19