

XI. La política de la literatura

Comenzaré por explicar lo que significa mi título, y primero que nada por explicar lo que no significa. La política de la literatura no es la política de los escritores. No se ocupa de su compromiso personal con los asuntos sociales y políticos y las luchas de su tiempo; tampoco se ocupa de las formas en que se representan los eventos políticos o la estructura de la sociedad y las luchas sociales en sus libros. La expresión «política de la literatura» significa que la literatura «hace» política como literatura, que hay un vínculo especial entre la política como una determinada manera de hacer y la literatura como una determinada práctica de la escritura.

Para que esta afirmación tenga sentido, primero explicaré brevemente la idea de política que esto lleva consigo. Por lo común, la política es vista como una práctica del poder o como la materialización de las voluntades e intereses colectivos y la representación de las ideas colectivas. Ahora bien, tales representaciones y materializaciones significan que ustedes están tomados en cuenta como sujetos que participan en un mundo común, que hacen afirmaciones y no simplemente ruido, que discuten las cosas que se localizan en un mundo común y no en su propia fantasía. Lo que en realidad merece el nombre de política es el grupo de percepciones y prácticas que dan forma a este mundo común. La política es, antes que nada, una forma de estructurar, entre los datos sensibles, una esfera específica de experiencia. Es un reparto de lo sensible, lo visible y lo decible que permite (o no) que ciertos datos aparezcan, que permite o no que algunos sujetos específicos los designen y hablen

sobre ellos. Es un entrecruzamiento específico de formas de ser, hacer y decir.

Así, la política de la literatura significa que la literatura en cuanto literatura se involucra en este reparto de lo visible y lo decible, en este entrecruzamiento de ser, decir y hacer que estructura un mundo polémico común.

Ahora el punto es, ¿qué quiere decir «literatura en cuanto literatura»? De manera sorprendente, sólo unos pocos entre los comentaristas sociales y políticos de la literatura han puesto atención a la propia historicidad de la literatura. Sabemos, sin embargo, que clasificar el arte de escribir bajo la idea de «literatura» no es una práctica muy antigua. Podemos rastrear su origen aproximadamente en los inicios del siglo XIX. Sin embargo, los críticos a menudo no han sacado ninguna consecuencia de esto. Algunos han intentado desesperadamente conectar la literatura (entendida como el nombre ahistórico del arte de escribir en general) con la política, entendida como un conjunto histórico de fuerzas, acontecimientos y cuestiones. Otros han tratado de dar un contenido específico a la idea de literatura. Desafortunadamente esto se ha hecho sobre una base muy débil, refiriendo la modernidad de la literatura a la búsqueda de un lenguaje intransitivo. Sobre esta base, la conexión tuvo sus defectos al principio. O no hay manera de unir la intransitividad literaria y la acción política, con «el arte por el arte» en oposición al compromiso político, o uno tiene que asumir una muy oscura relación entre la intransitividad literaria (concebida como la primacía materialista del significante) y la racionalidad materialista de la política revolucionaria.

Jean-Paul Sartre propuso una especie de pacto entre caballeros al oponer la intransitividad de la poesía con la transitividad de la prosa. Los poetas, asumió, usan las palabras como cosas, y no tienen compromiso con el uso político del habla comunicativa. A diferencia de ellos, los prosistas usan las palabras como herramientas de comunicación y están automáticamente comprometidos con la construcción de un mundo común. No obstante, la distinción resultó ser incongruente. Después de haber atribuido la oposición a la misma diferencia de dos estados del lenguaje, Sartre tuvo que explicar por qué los escritores en prosa como Flaubert usaban las palabras de la misma forma «intransitiva» que los poetas. Y tuvo que buscar incesante-

mente los motivos tanto en la triste realidad de la lucha de clases de la década de 1850 como en la neurosis del joven Gustave Flaubert. En otras palabras, tuvo que buscar un compromiso político de la literatura fuera de la literatura, que al principio intentó basar en su propia especificidad lingüística. No es un fracaso casual o personal. En realidad, la identificación de la literatura con un estado o uso específico del lenguaje no tiene ninguna relevancia lingüística real y no puede sustentar ninguna especificidad de la literatura o de su implicación política. Además, resulta muy ambigua en su uso práctico, y tenemos que lidiar con esta ambigüedad si queremos avanzar en la comprensión de la literatura como un nuevo sistema del arte de escribir, así como su relación con la división política de lo sensible.

Me gustaría resaltar este punto comparando dos lecturas políticas del mismo novelista, entendidas como la encarnación del «arte por el arte» y la autonomía de la literatura. Acabo de referirme al análisis de Sartre sobre Flaubert. A sus ojos, Flaubert fue el campeón de un asalto aristocrático contra la naturaleza democrática del lenguaje en prosa. Utilizó la transparencia de las palabras en prosa para crear una nueva forma de opacidad. Como Sartre escribe, «Flaubert [...] rodea el objeto, lo agarra, lo inmoviliza y le rompe el espinazo; luego, se cierra sobre él y, al cambiarse en piedra, lo petrifica con ella».¹ Sartre explicaba esta petrificación como la contribución de los escritores burgueses al proyecto de su clase. Flaubert, Mallarmé y sus colegas querían desafiar la forma burguesa de pensar, y soñaron una nueva aristocracia que viviera en un mundo de puras palabras, en un jardín secreto de flores y piedras preciosas. Pero su paraíso privado no era otra cosa que la proyección celestial de la esencia de la propiedad privada. Para darle forma, tuvieron que arrancar las palabras de quienes pudieron utilizarlas como herramientas de debate y lucha social.

De este modo, la petrificación literaria de las palabras y los objetos está de acuerdo con la estrategia burguesa antidemocrática. Sin embargo, el argumento de la «petrificación del lenguaje» tiene una larga historia.

¹ Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, trad. de Aurora Bernárdez, Losada, Buenos Aires, 1950, p. 135.

Mucho antes de Sartre, los críticos contemporáneos a Flaubert sostuvieron el mismo argumento. Señalaron que en la prosa de Flaubert había una fascinación por el detalle y una indiferencia hacia el significado humano de las acciones y los personajes que lo llevó a dar la misma importancia a las cosas materiales que a los seres humanos. Jules Barbey d'Aureville sintetizó sus críticas al decir que Flaubert llevaba sus oraciones de la misma forma que un obrero llevaba sus piedras frente a él en una carretilla. Todos coincidieron en que su prosa era la petrificación de la acción y el lenguaje humanos. Y todos, al igual que Sartre un siglo después, pensaron que esa petrificación no era un simple recurso literario, sino que llevaba consigo un profundo significado político. Ahora bien, el punto es que los críticos del siglo XIX entendieron esto de manera distinta. Para ellos, la petrificación era el síntoma de la democracia. La indiferencia de Flaubert ante cualquier distinción entre temas mayores y menores, ante cualquier jerarquía entre primer y segundo plano, y finalmente entre seres humanos y cosas, era la marca distintiva de la democracia. En realidad, Flaubert no tenía un compromiso político; despreciaba por igual a los demócratas y a los conservadores, y creía que el escritor no debería estar dispuesto a demostrar nada sobre ningún tema. Pero incluso esa actitud de «no compromiso» fue para aquellos críticos la marca de la democracia. ¿Qué es la democracia sino la misma capacidad para ser demócrata, antidemócrata o indiferente tanto a la democracia como a la antidemocracia? Sin importar lo que Flaubert pudiera pensar sobre la gente común y la forma de gobierno republicana, su prosa era la encarnación de la democracia.

No tendría mucho sentido probar que Sartre confundió un argumento reaccionario con uno revolucionario. Es más relevante analizar a detalle el vínculo entre la «indiferencia» de una forma de escribir y las afirmaciones opuestas que permite. Parece que hay tres cosas que están unidas: una manera de escribir que no «significa» nada, una manera de leer esa escritura como un síntoma que debe interpretarse y dos maneras opuestas de realizar esa lectura política.

Me gustaría mostrar que este mismo vínculo entre una manera de escribir, una manera de leer y dos formas de interpretar nos puede conducir al centro de la cuestión. La «indiferencia» de la escritura, la práctica de la lectura sintomática y la ambigüedad política de esa

lectura están tejidas en la misma tela, y esta tela podría ser la literatura por definición: la literatura entendida no como el arte de escribir en general ni como un estado específico del lenguaje, sino como un modo histórico de visibilidad de la escritura, un vínculo específico entre un sistema de significado de las palabras y un sistema de visibilidad de las cosas.

Este modo de visibilidad lleva consigo un sistema específico de la eficiencia de las palabras, el cual descarta otro sistema. El contraste entre la «literatura» como tal, la literatura como el régimen moderno del arte de escribir, por una parte, y el viejo mundo de la representación y las *bellas letras* por otra, no es la oposición entre dos estados del lenguaje. No es una oposición entre la servidumbre de la *mímesis* y la autonomía de la escritura autorreferencial: es la oposición de dos maneras de vincular el significado y la acción, de construir la relación entre lo decible y lo visible, de hacer posible las palabras con el poder de estructurar un mundo común. Es una oposición entre dos maneras de hacer cosas con las palabras.

Esto es lo que significaban las críticas de los campeones franceses del antiguo régimen literario, no sólo contra Flaubert, sino contra todos los nuevos escritores: habían perdido el sentido de la acción humana y del significado de lo humano. Para nosotros, esto quiere decir que perdieron el sentido de cierto tipo de «acción» y de una cierta manera de entender el vínculo entre acción y significado. ¿Qué era este sentido? Para entenderlo, tenemos que recordar el viejo principio aristotélico que sostiene el edificio de la representación. La poesía, supone Aristóteles, no es un uso específico del lenguaje. La poesía es ficción, y la ficción es una imitación de los seres humanos que actúan. Sabemos que este principio poético también era un principio político. Da cuenta de una jerarquía que opone la racionalidad causal de las acciones con el empirismo de la vida a medida que se desarrolla.

La poesía, dijo Aristóteles, es más «filosófica» que la historia, porque la poesía construye argumentos causales que unen a los eventos en un todo, mientras que la historia sólo narra los eventos como se desarrollaron. El privilegio de la acción sobre la vida distingue a la honorable poesía de la vulgar historia en la medida en que distingue a aquellos que actúan de aquellos que no hacen nada más que «vivir»,

que están encerrados en la esfera de la vida reproductiva y sin sentido. En consecuencia, la ficción se dividió en diferentes géneros de imitaciones. Hubo géneros elevados, dedicados a la imitación de acciones y personajes nobles, y géneros bajos dedicados al pueblo común y a los asuntos vulgares. La jerarquía de los géneros también sometió al estilo a un principio de conveniencia jerárquica: los reyes tenían que actuar y hablar como reyes, y la gente común como gente común. La convención no era una simple restricción académica. Había una homología entre la racionalidad de la ficción poética y la inteligibilidad de las acciones humanas, entendida como una equivalencia entre formas de ser, formas de hacer y formas de hablar.

Desde esta perspectiva podemos descubrir, a simple vista, lo que molestó primero a los defensores de las *bellas letras* en las obras de los nuevos escritores. Fue el rechazo de todo principio de jerarquía entre los personajes y los temas, de todo principio de propiedad entre un estilo y un tema. El nuevo principio fue establecido por Flaubert en toda su crudeza: no hay temas superiores o inferiores. Más aún, no hay ningún tema, porque el estilo es la manera absoluta de ver las cosas. Esta absolutización del estilo pudo haberse identificado más tarde con una postura apolítica o aristocrática; sin embargo, en la época de Flaubert sólo pudo interpretarse como un radical principio de igualdad, ofensivo para todo el sistema de representación —el antiguo régimen del arte de escribir—. Le dio la vuelta a cierta normalidad que se expresaba como una equivalencia entre formas de ser, formas de hacer y formas de hablar. El nuevo principio rompió esa equivalencia. La absolutización «aristocrática» del estilo coincidió con el principio «democrático» de la indiferencia; coincidió con la inversión de la vieja jerarquía entre la acción noble y la vida vulgar.

Sobre esa base fácilmente podríamos construir una política de la literatura, contrastando el principio igualitario de indiferencia con el derecho jerárquico del antiguo régimen. Tal «política de la literatura» puede coincidir con la idea de la democracia de Tocqueville, entendida como la «igualdad de condiciones». Sin embargo, no podemos terminar con el asunto así de fácil. La democracia es más que un estado social. Es un reparto específico de lo sensible, un régimen específico del habla cuyo efecto es alterar cualquier relación estable entre las maneras de hablar, las maneras de hacer y las maneras de ser.

Es en este sentido que la literatura opone su «democracia» a la representación jerárquica. Voltaire sostuvo un importante argumento cuando explicó el poder de las tragedias de Corneille: dijo que éstas fueron representadas frente a una audiencia compuesta por oradores, magistrados, predicadores y generales —con lo cual quiso decir una audiencia compuesta por personas para quienes hablar era lo mismo que actuar—. Por desgracia, pensaba, la audiencia de su época ya no estaba compuesta por aquellos especialistas de la palabra actuante: sólo estaba compuesta, dijo, por «algunos caballeros y damas jóvenes»² —es decir, cualquiera, nadie, ningún destinatario—. El régimen representativo de la escritura estaba basado en una idea definida del acto verbal: escribir era hablar, y hablar era visto como el acto del orador que persuade a la asamblea popular (aunque no hubiera asamblea popular). Era visto como el acto del predicador que edifica a las almas o del general que arenga a sus tropas. El poder representacional de hacer arte con las palabras estaba atado al poder de una jerarquía social basada en la capacidad de dirigir los actos verbales adecuados a los tipos adecuados de audiencias.

Por el contrario, Flaubert y sus colegas se dirigían a la audiencia que Voltaire estigmatizaba: algunos caballeros y damas jóvenes. La literatura es este nuevo régimen de la escritura en el que el escritor y el lector son cualquiera. Por eso sus oraciones son «piedras mudas». Son mudas en el sentido de que fueron pronunciadas hace mucho tiempo por Platón, cuando contrastó el errar de la letra huérfana con el logos viviente que el maestro planta como una semilla en el alma de un discípulo, donde puede crecer y vivir. La «letra muda» es la letra que siguió su propio camino sin la guía de un padre; la letra que le hablaba a cualquiera, sin saber a quién tenía que hablarle y a quién no. La letra «muda» hablaba demasiado y dotaba a todo el mundo del poder de hablar. En mi libro *Los nombres de la historia*³ propuse darle el nombre de «literariedad» a esta disposición de la llamada

² Voltaire, «Remarques sur Sertorius», en *Commentaires sur Corneille. Œuvres complètes*, vol. 55, ed. de David Williams, The Voltaire Foundation/Thorpe Mandeville House, Banbury, 1975.

³ Jacques Rancière, *Los nombres de la historia. Una poética del saber*, trad. de Viviana Claudia Ackermann, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1993. [Ed. original: *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Seuil, Paris, 1992.]

«letra muda», la cual determina un reparto de lo sensible en el que uno ya no se puede oponer a quienes sólo hacen ruido, a quienes actúan y a quienes sólo viven. Tal fue la revolución democrática identificada por los críticos reaccionarios. La aristocracia flaubertiana del estilo estaba originalmente ligada a la democracia de la letra muda, es decir, a la letra que cualquiera puede recuperar y usar a su manera.

La literatura descubre en su núcleo este vínculo con el desorden democrático de la literariedad. La literatura es el arte de escribir que se dirige específicamente a aquellos que *no deberían* leer. Esta relación paradójica es el tema de muchas obras del siglo XIX. Tomaré como un caso revelador la novela de Balzac, *El cura de aldea*,⁴ que es, en el sentido estricto de la palabra, una fábula de la democracia como literariedad. La novela narra el desastre causado por un solo acontecimiento: la lectura de un libro por alguien que nunca debió haber leído uno. Es la historia de una joven muchacha, Verónica, la hija de un ferretero. Vive en el extremo más bajo del pequeño pueblo de Limoges, en un ambiente de trabajo, religión y castidad. Un día, mientras pasea con sus padres, Verónica ve en la tienda de un librero un ejemplar en exhibición que está adornado con un bello grabado. Se trata de *Pablo y Virginia*, una novela famosa por su inocencia infantil. Compra el libro y lo lee. Y todo sale mal: el libro puro y casto en las manos y la mente de la muchacha pura y casta se transforma en el más peligroso veneno. A partir de ese día, Verónica entra en una nueva vida, arrastrada, escribe Balzac, por «el culto de lo ideal, esa fatal religión». Sueña con conocer a su Pablo y vivir con él una vida de amor puro y casto. Llega el desastre: Verónica se vuelve rica e inicia un matrimonio sin amor con un banquero del pueblo; en su papel de rica patrona, conoce a un joven obrero, honesto, piadoso y noble. Se enamoran. Él se vuelve loco por su amor desesperado y, para escapar con ella, roba y mata a un anciano. Es detenido, condenado a muerte y muere sin denunciar a Verónica.

De esta forma, la disponibilidad democrática de la «letra muerta» se convierte en un poder de muerte. Este mal debe redimirse, así

⁴ Honoré de Balzac, *La comedia humana*, vol. 13, *Escenas de la vida campestre: El médico rural. El cura de aldea. Los campesinos*, 3ª ed., trad. de Aurelio Garzón del Camino, Málaga, México, 1963. [Ed. original: «Le curé de village», *Le presse*, año 3, París (1-7 de enero de 1839).]

que en la última parte del libro Verónica, ahora como una rica viuda, se retira a una pequeña aldea e intenta ganar su salvación, guiada por el cura de la aldea. Sin embargo, los medios de su salvación son muy extraños. El cura no edifica su alma con discursos piadosos ni con las sagradas escrituras. Los motivos son claros: el mal que causó todo el desastre fue la intrusión de un libro en la vida de alguien que nunca debió entrar en el mundo de la escritura. El mal causado por las «letras mudas» no puede redimirse mediante ninguna palabra, ni siquiera mediante la palabra de Dios. La redención debe escribirse con otro tipo de escritura, grabada en la carne de las cosas reales, así que el cura no hace de Verónica una monja sino una contratista, una mujer de negocios. Le enseña cómo hacer fortuna e incrementar la prosperidad de la aldea mediante la recolección del agua del bosque en esclusas y canales de irrigación. Así, las tierras áridas se convierten en ricos campos que alimentan el valioso ganado. Y justo antes de morir, Verónica puede mostrar su arrepentimiento escrito en la tierra: «Grabé mi arrepentimiento en esta tierra con caracteres indelebles —dice—; permanecerá casi para siempre. Está escrito por todas partes en los campos fértiles [...] en los arroyos de las montañas desviados hacia la llanura, antes salvaje y estéril, ahora verde y productiva».⁵

Esto conduce a una conclusión coherente. La causa del mal fue el mismo reparto de lo sensible, basado en la literariedad democrática. La redención del mal es otro reparto de lo sensible: ya no es la vieja jerarquía de rangos, ya no es el viejo privilegio de la palabra actuante, pronunciada por el amo, el sacerdote o el general, sino el nuevo poder de un significado escrito en el tejido mismo de las «cosas reales». Lo que puede curar el mal causado por la letra «muda» democrática es otro tipo de escritura muda: una escritura grabada en el cuerpo de las cosas y sacada de las tentativas de los hijos o las hijas codiciosos de los plebeyos. Las «piedras mudas» toman así otro significado. El colapso del paradigma representacional no sólo significa el colapso de un sistema jerárquico de discurso; significa el colapso de todo un régimen de significado. Las reglas y jerarquías de representación dependían de un vínculo definido entre decir y hacer.

⁵ Balzac, *Le curé de village*, vol. 2, Hippolyte Souverain, París, 1841, p. 369.

Si la poesía se identificaba con la ficción, y la ficción con la imitación de los hombres que actúan, era porque se suponía que el máximo logro del actuar humano era el mismo acto de hablar. Es ese poder de la palabra actuante el que los oradores populares de la Revolución arrancaron del orden jerárquico de la cultura retórica y se apropiaron con fines inesperados. Pero la idea del acto verbal mismo dependía de una idea definida de lo que el significado quería decir: una relación de discurso de una voluntad a otra. El núcleo del sistema era la idea del habla como el acto de usar palabras para producir objetivos apropiados: emociones específicas en las almas y movimientos específicos en los cuerpos.

El nuevo régimen de la literatura rechazó esa conexión entre significado y voluntad. El cura ya no podía usar las palabras para moralizar a la hija del plebeyo, ni podían utilizarlas los críticos reaccionarios para moralizar al escritor Flaubert y enseñarle qué temas y personajes debía elegir. No obstante, la hija del plebeyo, los poetas obreros y los trabajadores militantes estaban sometidos por igual a las consecuencias del nuevo régimen de significado. En la década de 1790 sus padres se habían apropiado de las palabras y las oraciones de la retórica antigua, pero la época de la retórica había terminado. El significado ya no era una relación entre una voluntad y otra: se convirtió en una relación entre unos signos y otros.

Tal fue el reverso de la democracia de la literatura. Las letras mudas ofrecidas a la codicia de los niños plebeyos les fueron arrancadas por otra clase de mutismo. Los mismos críticos reaccionarios descubrieron esa doble unión del mutismo literario. Por ello no le enseñaron a Flaubert lo que tenía que haber hecho. Les explicaron a sus lectores que Flaubert no podía hacer otra cosa porque era un escritor de la «época democrática». No se comportaron como defensores de las reglas o como maestros del buen gusto, sino como intérpretes de síntomas. Al hacerlo, respaldaron la idea de que los libros a los que culpaban del pecado de mutismo «hablaban» de otra forma, que hablaban sobre su propio mutismo. El «mutismo» de la literatura es otra manera de hablar, otro vínculo entre las palabras y las cosas. Las oraciones de Flaubert o de Victor Hugo estaban hechas de «piedras mudas». Ahora bien, en la época de la arqueología, la paleontología y la filología, que también fue la época del romanticismo alemán, todo

el mundo sabía que también las piedras hablaban a su manera. No tenían voz; sin embargo, llevaban en sus cuerpos el testimonio de su propia historia, y ese testimonio era mucho más fiel que cualquier discurso: era la infalsificable verdad de las cosas que se oponía a las mentiras y el parloteo de los oradores. Tal era el lenguaje de la literatura, su sistema de significado. El significado ya no era una relación entre una voluntad y otra: se convirtió en una relación entre unos signos y otros. Las palabras de la literatura tenían que mostrar y descifrar los signos y los síntomas escritos en una «escritura muda» sobre el cuerpo de las cosas y el tejido del lenguaje.

Desde esa perspectiva, el mutismo de la literatura adquirió otro significado, y ese significado implicó una «política» distinta. Vico se convirtió en el precursor de esta nueva idea de la escritura muda cuando se propuso minar los fundamentos de la poética aristotélica revelando la naturaleza del «verdadero Homero». El «verdadero Homero» no era un poeta en el sentido representacional, es decir, un creador de relatos, personajes, metáforas y ritmos. Sus supuestos relatos no eran tales para él, porque vivía en un tiempo en que la historia y la ficción se mezclaban. Sus personajes, el valiente Aquiles o el sabio Néstor, no eran personajes como los nuestros, sino abstracciones personificadas, porque los seres humanos de su tiempo no tenían sentido de la individualidad ni capacidad de abstracción. Sus metáforas daban testimonio de una época en la que el pensamiento y la imagen, las ideas y las cosas, no podían separarse. Incluso sus ritmos y sus metros reflejaban un tiempo en que el habla y el canto eran intercambiables. En resumen, la poesía homérica, la esencia de la poesía, era un lenguaje infantil; era, dijo Vico, similar al lenguaje de los mudos. Otra idea del mutismo de la literatura estaba vinculada a este nuevo régimen del significado que unía el mutismo y el significado, la poeticidad y la historicidad. Y llevaba consigo otra idea de la política, que contrastaba la historicidad encerrada en la letra con su disponibilidad democrática.

Esto puede explicar cómo el mismo nombre de literatura, en su nuevo sentido, remplazó al viejo nombre de *bellas letras*. Por lo común se dice que ocurrió alrededor de 1800, y el libro de Germaine de Staël, *De la littérature*, publicado en 1800, a menudo se toma como punto de inflexión. Sin embargo, este punto tiene dos características

notables: en primer lugar, no señala ninguna novedad en la práctica de la escritura —lo que cambió fue su visibilidad—. Germain de Staël dijo que no cambiaría nada de las reglas de las *bellas letras*; su único interés era subrayar la relación entre tipos de sociedades y tipos de literatura. No obstante, esta pequeña adición era suficiente para establecer un nuevo sistema de visibilidad de la escritura, y ese nuevo sistema surgió como respuesta a un asunto político definido. Madame de Staël escribió al final de la Revolución francesa, y luchaba por una tercera vía que se oponía tanto a la revolución como a la contrarrevolución. Quería probar que las ideas de progreso y perfectibilidad, pronunciadas por los filósofos de la Ilustración, no provocaron el terror y la matanza revolucionaria, como se denunciaba. No lo provocaron porque las «ideas» expuestas por los escritores no actuaron como voluntades. Además, eran la expresión de movimientos en la sociedad y en la civilización que no dependían de la voluntad de nadie.

La literatura no actuó tanto al expresar ideas y voluntades como lo hizo al mostrar el carácter de una época o una sociedad. En este contexto, la literatura surgió al mismo tiempo como un nuevo régimen de la escritura y como otra forma de relacionarse con la política, apoyada sobre este principio: escribir no es imponer la voluntad de uno sobre otro, a la manera del orador, el sacerdote o el general; es mostrar y descifrar los síntomas de un estado de cosas. Es revelar los signos de la historia, escarbar, como lo hacen los geólogos, en las vetas y las capas bajo el estrado de los oradores y los políticos, en las vetas y las capas que sustentan sus cimientos. Cuarenta años después de *De la littérature*, Jules Michelet se propuso escribir la historia de la Revolución francesa. Sin lugar a dudas era un gran republicano, pero un republicano de la «época literaria». Cuando narró los festivales revolucionarios de las pequeñas aldeas, se refirió con entusiasmo a los testimonios escritos por los oradores locales.

Sin embargo, no citó esos escritos; transmitió lo que hablaba *a través de* sus discursos: la voz de la tierra en la época de cosecha o el barro y el clamor de la calle de la ciudad industrial. En la época de la literatura, las cosas mudas hablan mejor que cualquier orador. No es una cuestión de compromiso político: es una política conducida por la misma literatura. El historiador republicano la pone en juego y el

novelista reaccionario también lo hace. Este nuevo régimen y esta nueva «política» de la literatura están en el centro de la llamada novela realista. Su principio no era reproducir los hechos tal cual son, como afirmaban los críticos, sino mostrar el llamado mundo de las actividades ordinarias como un gran poema, un tejido enorme de signos y rastros, de signos oscuros que tenían que mostrarse, desplegarse y descifrarse. El mejor ejemplo y comentario de lo anterior puede encontrarse en *La piel de zapa* de Balzac. Al principio de la novela, el héroe, Raphael, entra en las salas de exposición de una antigua tienda. Y ahí, «aquel océano de muebles, de inventos, de innovaciones, de obras, de ruinas —escribe Balzac— constituía para él un poema sin fin». La tienda era en realidad una mezcla de mundos y épocas: la tabaquera de un soldado junto al copón del sacerdote, el yatagán del moro y la zapatilla dorada del serrallo, boas disecadas que sonríen a los vitrales, un retrato de Madame du Barry que parece contemplar un chibú indio, una máquina neumática que le saca el ojo al emperador Augusto, y demás. La mezcla de la tienda de curiosidades hizo que todos los objetos y las imágenes fueran iguales. Además, hizo de cada objeto un elemento poético, una forma sensible que es también un tejido de signos. Todos esos objetos llevaban una historia en su cuerpo; estaban tejidos con signos que sintetizaban una época y una forma de civilización. Y su reunión al azar creó un gran poema, en el que cada uno de sus versos llevaba consigo la virtualidad infinita de nuevas historias que desplegaban esos signos en nuevos contextos. Era la enciclopedia de todas las épocas y todos los mundos; el abono en el que sus fósiles se mezclaban. Más adelante en el mismo libro, Balzac compara a Lord Byron, el poeta que ha expresado con palabras algunos aspectos de la agitación espiritual, con el verdadero poeta de la época, un poeta de un nuevo tipo, Georges Cuvier, el naturalista que ha creado «verdadera poesía»: reconstruyó ciudades con algunos dientes, pobló de nuevo los bosques con algunos vestigios petrificados y volvió a descubrir razas de gigantes en una huella de mamut. El llamado novelista del realismo actúa de la misma forma: muestra los fósiles y los jeroglíficos de la historia y la civilización. Expone la poeticidad, la historicidad escrita en el cuerpo de las cosas ordinarias. En el antiguo régimen representativo, el marco de inteligibilidad de las acciones humanas se basaba en el modelo