

Roland Barthes
El Grado Cero de la Escritura

PRÓLOGO

Hébert jamás comenzaba un número del Père Duchêne sin poner algunos “¡mierda!” o algunos “¡carajo!”. Esas groserías no significaban nada, pero señalaban. ¿Qué? Una situación revolucionaria. he aquí el ejemplo de una escritura cuya función ya no es sólo comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje que es a la vez la historia y la posición que se tome frente a ella.

No hay lenguaje escrito sin ostentación, y lo que es cierto del Père Duchêne lo es también de la literatura. Ésta también debe señalar algo, distinto de su contenido y de su forma individual, y que es su propio cerco, aquello precisamente por lo que se impone como Literatura. De ahí un conjunto de signos sin relación con la idea, la lengua o el estilo y destinados a definir en el espesor de todos los modos posibles de expresión, la soledad de un lenguaje ritual. Este oren sacro de los Signos escritos propone la Literatura como una institución y evidentemente tiende a abstraerla de la Historia, pues ningún cerco se funda sin una idea de perennidad; pero allí donde se la rechaza, la historia actúa más claramente; por lo que es posible formular una historia del lenguaje literario que no sea ni la historia de la lengua, ni la de los estilos, sino solamente la historia de los Signos de la Literatura, y se puede descontar que esta historia formal manifieste a su modo, que no es el menos claro, su unión con la Historia profunda.

por supuesto se trata de una unión cuya forma puede variar con la Historia misma; no es necesario recurrir a un determinismo directo para sentir a la Historia presente en un destino de las escrituras: esta especie de frente funcional que arrastra los acontecimientos, las situaciones, las ideas a lo largo del tiempo histórico, propone en este caso menos los efectos que los límites de una elección. La historia se presenta entonces frente al escritor como el advenimiento de una opción necesaria entre varias morales del lenguaje -lo obliga a significar la Literatura según posibles de los que no es dueño. Veremos, por ejemplo, que la unidad ideológica de la burguesía produjo una escritura única, y que en los tiempos burgueses (es decir clásicos y románticos), la forma no podía ser desgarrada ya que la conciencia no lo era; y que por lo contrario, a partir del momento en que el escritor dejó de ser testigo universal para transformarse en una conciencia infeliz (hacia 1850), su primer gesto fue elegir el compromiso de su forma, sea asumiendo, sea rechazando la escritura de su pasado. Entonces, la escritura clásica estalló y la Literatura en su totalidad, desde Flaubert hasta nuestros días, se ha transformado en una problemática del lenguaje.

Es ese mismo momento la Literatura (el término había nacido poco antes) se consagró definitivamente como un objeto. El arte clásico no podía sentirse como un lenguaje, era

lenguaje, es decir transparencia, circulación sin resabios, encuentro ideal de un Espíritu universal y de un signo decorativo sin espesor y sin responsabilidad; el cerco de ese lenguaje era social y no inherente a su naturaleza. Se sabe que a fines del siglo XVIII esa transparencia empezó a enturbiarse; la forma literaria desarrolla un poder segundo, independiente de su economía y de su eufemia; fascina, desarraiga, encanta, tiene peso; ya no se siente a la Literatura como un modo de circulación socialmente privilegiado sino como un lenguaje consistente, profundo, lleno de secretos, dado a la vez como sueño y como amenaza.

Esto es lo importante: en adelante la forma literaria puede provocar sentimientos existenciales que están unidos al hueco de todo objeto: sentido de lo insólito, familiaridad, asco, complacencia, uso, destrucción. Desde hace cien años, toda escritura es un ejercicio de domesticación o de repulsión frente a esa Forma-Objeto que el escritor encuentra fatalmente en su camino, que necesita mirar, afrontar, asumir, y que nunca puede destruir sin destruirse a sí mismo como escritor. La Forma se suspende frente a la mirada como un objeto, hágase lo que se haga es un escándalo: espléndida, aparece pasada de moda; anárquica, es asocial; particular en relación con el tiempo o con los hombres, de cualquier modo es soledad.

Todo el siglo diecinueve ha visto progresar este fenómeno dramático de concreción. En Châteaubriand es leve depósito, pero liviano de una euforia del lenguaje, especie de narcisismo donde la escritura se separa apenas de su función instrumental y sólo se mira a sí misma. Flaubert -para señalar aquí sólo los momentos típicos del proceso- constituyó definitivamente a la Literatura como objeto, por el advenimiento de un valor-trabajo: la forma se hizo el término último de una "fabricación", como una cerámica o una joya (es necesario leer que la fabricación fue "significada", es decir por primera vez dada como espectáculo e impuesta). Mallarmé, finalmente, coronó esta construcción de la Literatura-Objeto por medio del acto último de todas las objetivaciones, la destrucción: sabemos que el esfuerzo de Mallarmé se centró sobre la aniquilación del lenguaje, cuyo cadáver, en alguna medida, es la Literatura. Partiendo de una nada donde el pensamiento parecía erguirse felizmente sobre el decorado de las palabras, la escritura atravesó así todos los estados de una progresiva solidificación: primero objeto de una mirada, luego de un hacer y finalmente de una destrucción, alcanza hoy su último avatar, la ausencia: en la escrituras neutras, llamadas aquí "el grado cero de la escritura", se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración, como si la Literatura que tiende desde hace un siglo a transmutar su superficie en una forma sin herencia, sólo encontrara la pureza en la ausencia de todo signo, proponiendo en fin el cumplimiento de ese sueño órfico: un escritor sin literatura. La escritura blanca, la de Camus, la de Blanchot o de Cayrol por ejemplo, o la escritura hablada de Queneau, es el último episodio de una pasión de la escritura que sigue paso a paso el desgarramiento de la conciencia burguesa.

Se quiere aquí esbozar esa unión, afirma la existencia de una realidad formal independiente de la lengua y del estilo; tratar de mostrar que esa tercera dimensión de la Forma también uno, no sin algún sentido trágico suplementario, el escritor a la sociedad; finalmente es hacer sentir que no hay Literatura sin una moral del lenguaje. Los límites materiales de este ensayo (algunas de cuyas páginas aparecieron en *Combat* en 1947 y en 1950) indican suficientemente que sólo se trata de una Introducción a lo que podría ser una Historia de la Escritura.

Parte I

¿QUÉ ES LA ESCRITURA?

Sabemos que la lengua es un corpus de prescripciones y hábitos común a todos los escritores de una época. Lo que equivale a decir que la lengua es como una naturaleza que se desliza enteramente a través de la palabra del escrito, sin darle, sin embargo, forma alguna, incluso sin alimentarla: es como un círculo abstracto de verdades, fuera del cual, solamente comienza a depositarse la densidad de un verbo solitario. Encierra toda la creación literaria, algo así como el cielo, el suelo y su interacción dibujan para el hombre un habitat familiar. Es menos una fuente de materiales que un horizonte, es decir, a la vez límite y estación, en una palabra, la extensión tranquilizadora de una economía. El escritor no saca nada de ella en definitiva: la lengua es para él más bien como una línea cuya transgresión quizá designe una sobrenaturaleza del lenguaje: es el área de una acción, la definición y la espera de un posible. No es el lugar de un compromiso oficial, sino sólo reflejo sin elección, propiedad indivisa de los hombres y no de los escritores; permanece fuera del ritual de las Letras; es un objeto social por definición, no por lección. Nadie puede, sin preparación, insertar su libertad de escritor en la opacidad de la lengua, porque a través de ella está toda la Historia, completa y unida al modo de una Naturaleza. De tal manera, para el escritor, la lengua es sólo un horizonte humano que instala a lo lejos cierta familiaridad, por lo demás negativa: es decir que Camus y Queneau hablan la misma lengua, es sólo presumir, por una operación diferencial, todas las lenguas, arcaicas o futuristas, que no hablan: suspendida entre formas aisladas y desconocidas, la lengua de escritor es menos un fondo que un límite extremo; es el lugar geométrico de todo lo que no podría decir sin perder, como Orfeo al volverse, la estable significación de su marcha y el gesto esencial de su sociabilidad.

La lengua está más acá de la Literatura. El estilo casi más allá: imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra

donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan de una vez por todas, los grandes temas verbales de su existencia. Sea cual fuere su refinamiento, el estilo siempre tiene algo en bruto: es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, n de una intención, es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento. Sus referencias se hallan en el nivel de una biología o de un pasado, no de una Historia: es la "cosa" del escritor, su esplendor y su prisión, su soledad. Indiferente y transparente a la sociedad, caminar cerrado de la persona, no es de ningún modo el producto de una elección, de una reflexión sobre la Literatura. Es la parte privada del ritual, se eleva a partir de las profundidades míticas del escritor y se despliega fuera de su responsabilidad. Es la voz decorativa de una carne desconocida y secreta; funciona al modo de una Necesidad, como si, en esa suerte de empuje floral, el estilo sólo fuera el término de una metamorfosis ciega y obstinada, salida de un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne y del mundo. El estilo es propiamente un fenómeno de orden germinativo, la trasmutación de un Humor. De este modo las alusiones del estilo están distribuidas en profundidad: la palabra tiene una estructura horizontal, sus secretos están en la misma línea que sus palabras y lo que esconde se desanuda en la duración de su continuo; en la palabra todo está ofrecido, destinado a un inmediato desgaste, y el verbo, el silencio y su movimiento son lanzados hacia un sentido abolido: es una transferencia sin huella, ni atraso. por el contrario el estilo sólo tiene una dimensión vertical, se hunde en el recuerdo cerrado de la persona, compone su opacidad a partir de cierta experiencia de la materia; el estilo no es sino metáfora, es decir ecuación entre la intención literaria y la estructura carnal del autor (es necesario recordar que la estructura es el residuo de una duración). El estilo es así siempre un secreto; pero la vertiente silenciosa de su referencia no se relaciona con la naturaleza móvil y sin cesar diferida del lenguaje; su secreto es un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor; la virtud alusiva del estilo no es un fenómeno de velocidad, como en la palabra, donde lo que no es dicho, sigue siendo de todos modos un ínterin del lenguaje, sino un fenómeno de densidad, pues lo que se mantiene derecha y profundamente bajo el estilo, reunido dura o tiernamente en sus figuras, son os fragmentos de una realidad absolutamente extraña al lenguaje. El milagro de esta transformación hace del estilo una suerte de operación supra-literaria, que arrastra al hombre hasta el umbral del poder y de la magia. por su origen biológico el estilo se sitúa fuera del arte, es decir, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad. Podemos imaginar por tanto a autores que prefieran la seguridad del arte a la soledad del estilo. Gide es el tipo mismo del escritor sin estilo cuya manera artesanal explota el placer moderno de cierto ethos clásico, como Saint-Saënes rechaza a Bach o Poulenc a Schubert. En lo opuesto, la poesía moderna -la de Hugo, Rimbaud o Char- está saturada de estilo y es arte sólo por referencia a una intención de la Poesía. La Autoridad del estilo, es decir el lazo absolutamente libre del lenguaje y de su doble carnal, impone al escrito como si fuera un Frescor por encima de la Historia.

El horizonte de la lengua y la verticalidad del estilo dibujan pues, para el escritor, una naturaleza, ya que no elige ni el uno ni el otro. La lengua funciona como una

negatividad, el límite inicial de lo posible, es estilo es una Necesidad que anuda el humor del escritor a su lenguaje. Encuentra allí la familiaridad de la historia y aquí la de su propio pasado. En ambos casos se trata realmente de una naturaleza, es decir de una gesticulación familiar, donde sólo la energía es de orden operatorio, que aquí enumera, allí transforma, pero nunca juzga o significa una elección.

Pero toda forma es también valor; por lo que, entre la lengua y el estilo, hay espacio para otra realidad formal: la escritura. En toda forma literaria, existe la elección general de un tono, de un ethos si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete. Lengua y estilo son antecedentes de toda problemática del lenguaje, lengua y estilo son el producto natural del Tiempo y de la persona biológica; pero la identidad formal del escritor sólo se establece realmente fuera de la instalación de las normas de la gramática y de las constantes del estilo, allí donde lo continuo escrito, reunido y encerrado primeramente en una naturaleza lingüística perfectamente inocente, se va a hacer finalmente un signo total, elección de un comportamiento humano, afirmación de cierto Bien, comprometiéndose así al escritor en la evidencia y la comunicación de una felicidad o de un malestar, y ligando la forma a la vez normal y singular de su palabra a la amplia Historia del otro. Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función; es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia. por ejemplo, Merimée y Fenelon están separados por fenómenos de la lengua y por accidentes de estilo; sin embargo practican un lenguaje cargado de la misma intencionalidad, se refieren a una misma idea de la forma y del fondo, aceptan un mismo orden de convenciones, son el encuentro de los mismos reflejos técnicos, emplean con los mismos gestos, a un siglo y medio de distancia, un instrumento idéntico, sin duda un poco modificado en su aspecto, pero en modo alguno en su situación o en su uso: en suma, tienen la misma escritura. Por el contrario, casi contemporáneos, Merimée y Lautréamont, Mallarmé y Céline, Gide y Queneau, Claudel y Camus, que hablaron o hablan el mismo estado histórico de nuestra lengua, utilizan escrituras profundamente diferentes; todo los separa, el tono, la elocución, el fin, la moral, lo natural de su palabra, de tal modo que la comunidad de época y de lengua es poca cosa en relación con escrituras tan opuestas y definidas por su misma oposición.

En efecto, estas escrituras son distintas pero comparables, porque han sido originadas por un movimiento idéntico: la reflexión del escritor sobre el uso social de su forma y la elección que asume. colocada en el centro de la problemática literaria, que sólo comienza con ella, la escritura es por lo tanto esencialmente la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual es escritor decide situar la Naturaleza de su lenguaje. Pero esta área social no es de ningún modo la de un consumo efectivo. Para el escritor no se trata de elegir el grupo social para el que escribe; sabe que, salvo por medio de una Revolución, no puede tratarse sino de una misma sociedad. Su elección es

una elección de conciencia, no de eficacia. Su escritura es un modo de pensar la Literatura, no de extenderla. O mejor aún: porque el escritor no puede de ningún modo modificar los datos objetivos del consumo literario (estos datos puramente históricos se le escapan, incluso si es consciente de ellos), transporta voluntariamente la exigencia de un lenguaje libre a las fuentes de ese lenguaje y no en el momento de su consumo. Por eso la escritura es una realidad ambigua: por una parte nace, sin duda, de una confrontación del escritor y de su sociedad; por otra, remite al escritor, por una suerte de transferencia trágica, desde esa finalidad social hasta las fuentes instrumentales de su creación. No pudiendo ofrecerle un lenguaje libremente consumido, la Historia le propone la exigencia de un lenguaje libremente producido.

De esta manera la elección, y luego la responsabilidad de una escritura, designan una Libertad, pero esta libertad no tiene los mismos límites en los diferentes momentos de la historia. Al escritor no le está dado elegir su escritura en una especie de arsenal intemporal de formas literarias. Bajo la presión de la Historia y de la Tradición se establecen las posibles escrituras de un escritor dado: hay una Historia de la Escritura; pero esa Historia es doble: en el momento en que la Historia general propone -o impone- una nueva problemática del lenguaje literario, la escritura permanece todavía llena del recuerdo de sus usos anteriores, pues el lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas. La escritura es precisamente ese compromiso entre una libertad y un recuerdo, es esa libertad recordante que sólo es libertad en el gesto de elección, no ya en su duración. Sin duda puedo hoy elegirme tal o cual escritura, y con ese gesto afirmar mi libertad, pretender un frescor o una tradición; pero no puedo ya desarrollarla en una duración sin volverme poco a poco prisionero de las palabras del otro e incluso de mis propias palabras. Una obstinada remanencia, que llega de todas las escrituras precedentes y del pasado mismo de mi propia escritura, cubre la voz presente de mis palabras. Toda huella escrita se precipita como un elemento químico, primero transparente, inocente y neutro, en el que la simple duración hace aparecer poco a poco un pasado en suspensión, una criptografía cada vez más densa.

Como Libertad, la escritura es sólo un momento. pero ese momento es uno de los más explícitos de la Historia, ya que la Historia es siempre y ante todo una elección y los límites de esa elección. Y porque la escritura deriva de un gesto significativo del escritor, roza la historia más sensiblemente que cualquier otro corte de la literatura. La unidad de la escritura clásica, homogénea durante siglos, la pluralidad de las escrituras modernas, multiplicadas desde hace cien años hasta el límite mismo del hecho literario, esa forma de estallido de la escritura francesa, corresponde a una gran crisis de la Historia total, visible de modo mucho más confuso en la Historia literaria propiamente dicha. Lo que separa el "pensamiento" de un Balzac del de un Flaubert, es una variación de escuela; lo que opone sus escrituras es una ruptura esencial, en el instante mismo en que dos estructuras económicas se imbrican, arrastrando en su articulación cambios decisivos de mentalidad y de conciencia.

ESCRITURAS POLÍTICAS

Todas las escrituras presentan un aspecto de cerco extraño al lenguaje hablado. La escritura no es en modo alguno un instrumento de comunicación, no es la vía abierta por donde sólo pasaría una intención del lenguaje. Es todo un desorden que se desliza a través de la palabra y le da ese ansioso movimiento que lo mantiene en un estado de eterno aplazamiento. Por el contrario, la escritura es un lenguaje endurecido que vive sobre sí mismo y de ningún modo está encargado de confiar a su propia duración una sucesión móvil de aproximaciones, sino que, por el contrario, debe imponer, en la unidad y la sombra de sus signos, la imagen de una palabra construida mucho antes de ser inventada. Lo que opone la escritura a la palabra, es el hecho de que la primera siempre parece simbólica, introvertida, vuelta ostensiblemente hacia una pendiente secreta del lenguaje, mientras que la segunda no es más que una duración de signos vacíos cuyo movimiento es lo único significativo. Toda la palabra está encerrada en ese desgaste de las palabras, en esa espuma siempre arrastrada más lejos, y no hay palabra sino allí donde el lenguaje funciona evidentemente como una voracidad que sólo tomaría la extremidad móvil de las palabras; la escritura, por el contrario, está siempre enraizada en un más allá del lenguaje, se desarrolla como un germen y no como una línea, manifiesta una esencia y amenaza con un secreto, es una contracomunicación, intimidada. Encontraremos entonces, en toda escritura, la ambigüedad de un objeto que es a la vez lenguaje y coerción: existe en el fondo de la escritura una "circunstancia" extraña al lenguaje, como la mirada de una intención que ya no es la del lenguaje. Esa mirada puede muy bien ser una pasión del lenguaje, como en la escritura literaria; puede también ser la amenaza de un castigo, como en las escrituras políticas: la escritura está entonces encargada de unir con solo trazo la realidad de los actos y la realidad de los fines. Por ello el poder o la sombra del poder siempre acaba por instituir una escritura axiológica, donde el trayecto que separa habitualmente el hecho del valor, está suprimido en el espacio mismo de la palabra, dado a la vez como descripción y como juicio. La palabra se hace excusa (es decir un "otra parte" y una justificación). Esto, que es verdadero para las escrituras literarias, donde la unidad de los signos está incesantemente fascinada por las zonas de infra o de ultra-lenguaje, lo es más aún para las escrituras políticas, donde la excusa del lenguaje es al mismo tiempo intimidación y glorificación: efectivamente, el poder o el combate son los que producen los tipos más puros de escritura.

Veremos más adelante que la escritura clásica manifestaba ceremonialmente la implantación del escritor en una sociedad política particular y que hablar como Vaugelas fue, un primer momento, ligarse al ejercicio del poder. Si la Revolución no modificó las normas de esta escritura, porque el personal pensante seguía siendo de

todos modos el mismo y sólo pasaba del poder intelectual al poder político, las excepcionales condiciones de la lucha produjeron sin embargo en el seno mismo de la gran Forma clásica, una escritura propiamente revolucionaria, no por su estructura, más académica que antes, sino por su cercamiento y su doble: el ejercicio del lenguaje ligándose, como nunca había sucedido todavía en la Historia, con la Sangre vertida. Los revolucionarios no tenían ninguna razón en querer modificar la escritura clásica, no pensaban de ningún modo poner en tela de juicio la naturaleza del hombre y menos aún su lenguaje; un "instrumento" heredado de Voltaire, de Rousseau o de Vauvenargues, no podía parecerles comprometida. La singularidad de las situaciones históricas formó la identidad de la escritura revolucionaria. En algún lugar, Baudelaire habló de la "verdad enfática del gesto en las grandes circunstancias de la vida". La Revolución fue, por excelencia, una de esas grandes circunstancias en que la verdad, por la sangre que cuesta, se hace tan pesada que requiere, para ser expresada, las formas mismas de la amplificación teatral. La escritura revolucionaria fue ese gesto enfático que era el único en poder continuar el cadalso cotidiano. Lo que hoy parece exageración era entonces la medida de la realidad. Esta escritura que tiene todos los signos de la inflación fue una escritura exacta: nunca el lenguaje fue menos inverosímil y menos impostor. Ese énfasis no era solamente la forma moldeada sobre el drama; era también so conciencia. Sin ese extravagante drapeado, propio de todos los grandes revolucionarios, que le permitió al girondino Gaudet, detenido en Saint-Emilion, declarar, sin ser ridículo porque iba a morir: "Sí, soy Gaudet. Verdugo haz tu oficio. Lleva mi cabeza a los tiranos de la patria. Los hizo siempre palidecer: cortada, les hará empalidecer más aún", la Revolución no hubiera podido ser ese acontecimiento mítico que fecundó la Historia y toda idea futura de la Revolución. La escritura revolucionaria fue como la entelequia de la leyenda revolucionaria: intimidaba e imponía una consagración cívica de la Sangre.

La escritura marxista es otra. Aquí el cerco de la forma no surge de una amplificación retórica ni del énfasis de la elocución, sino de un léxico tan particular, tan funcional como un vocabulario técnico; las metáforas, incluso, están severamente codificadas. La escritura revolucionaria francesa siempre fundaba un derecho sangriento o una justificación moral; en su origen, la escritura marxista está dada como un lenguaje del conocimiento; aquí la escritura es unívoca porque está destinada a mantener la cohesión de una Naturaleza; la identidad lexical de esta escritura le permite imponer una estabilidad de las explicaciones y una permanencia del método; sólo en los extremos de su lenguaje el marxismo alcanza comportamientos puramente políticos. Así como la escritura revolucionaria francesa es enfática, la escritura marxista es litótica, ya que cada palabra es sólo una exigua referencia al conjunto de los principios que la soporta sin confesarlo. Por ejemplo la palabra "implicar", frecuente en la escritura marxista, no tiene el sentido neutro del diccionario; alude siempre a un proceso histórico preciso, es como un signo algebraico que representaría todo un paréntesis de postulados anteriores.

Ligada a una acción, la escritura marxista se hizo rápidamente, de hecho, un lenguaje de valor. Este carácter, ya visible en Marx, cuya escritura por lo general sigue siendo explicativa, invadió completamente la escritura stalinista triunfante. Ciertas nociones, formalmente idénticas y que el vocabulario neutro no designaría dos veces, están escindidas por el valor, y cada lado se une a una palabra distinta: por ejemplo, “cosmopolitismo” es la palabra negativa de “internacionalismo” (ya en Marx). En el universo staliniano, donde la definición, es decir la separación del Bien y del Mal, ocupa todo el lenguaje, ya no hay palabras sin valor, y la escritura tiene finalmente por función el hacer la economía de un proceso: no hay ya aplazamiento entre la denominación y el juicio, y el cerco del lenguaje es perfecto puesto que, finalmente, un valor es dado como explicación de otro valor; por ejemplo, se dirá que tal criminal desplegó una actividad perjudicial a los intereses del Estado; lo que equivale a decir que un criminal es quien comete un crimen. Vemos que se trata de una verdadera tautología, procedimiento constante de la escritura staliniana. Ésta, en efecto, no trata de fundar una explicación marxista de los hechos, sino de dar lo real bajo su forma juzgada, imponiendo una lectura inmediata de las condenas: el contenido objetivo de la palabra “desviacionista” es de orden pena. Si dos desviacionistas se reúnen, se vuelven “fraccionistas”, lo que no corresponde a una falta objetivamente diferente, sino a una agravación de la pena. Se puede inventariar una escritura propiamente marxista (la de Marx y Lenin) y una escritura del stalinismo triunfante (la de las democracias populares); hay ciertamente también una escritura trotskista y una escritura táctica que, es por ejemplo, la del comunismo francés (sustitución de “pueblo”, usada después de “buena gente” por “clase obrera”, voluntaria ambigüedad de los términos “democracia”, “libertad”, “paz”, etcétera).

No hay duda de que cada régimen posee su escritura, cuya historia está todavía por hacerse. La escritura, siendo la forma espectacularmente comprometida de la palabra, contiene a la vez, por una preciosa ambigüedad, el ser y el parecer del poder, lo que es y lo que quisiera que se crea de él: una historia de las escrituras políticas constituiría por lo tanto la mejor de las fenomenologías sociales. Por ejemplo, la Restauración elaboró una escritura de clase, gracias a la cual la represión se daba inmediatamente como una condena surgida espontáneamente de la “Naturaleza” clásica: los obreros reivindicadores eran siempre “individuos”, los rompehuelgas, “obreros tranquilos” y la servilidad de los jueces se transformaba en la “vigilancia paterna de los magistrados” (en nuestros días, por un procedimiento análogo, el “golismo” llama “separatistas” a los comunistas). Vemos aquí que la escritura funciona como una buena conciencia y que tiene por misión el hacer coincidir fraudulentamente el origen del hecho y su avatar más lejano, dando a la justificación del acto la caución de su realidad. Este hecho de escritura es por otra parte propio de todos los regímenes autoritarios; es lo que se podría llamar la escritura policial: se conoce, por ejemplo, el contenido eternamente represivo de la palabra “Orden”.

La expansión de los hechos políticos y sociales en el campo de la conciencia de las

Letras produjo un tipo nuevo de escribiente, situado a mitad de camino entre el militante y el escritor, extrayendo del primero una imagen ideal del hombre comprometido, y del segundo la idea de que la obra escrita es un acto. Al mismo tiempo en que el intelectual sustituye al escritor, nace en las revistas y en los ensayos, una escritura militante enteramente liberada del estilo, y que es como un lenguaje profesional de la "presencia". En esa escritura abundan las sutilezas. Nadie negará que existe, por ejemplo, una escritura "Espirit" o una escritura "Temps Modernes". El carácter común de esas escrituras intelectuales, es que aquí el lenguaje, de lugar privilegiado, tiende a devenir signo autosuficiente del compromiso. Alcanzar una palabra cerrada por el empuje de todos aquellos que no la hablan, es afirmar el movimiento de una elección, sostener esa elección; la escritura se transforma aquí en la firma que se pone debajo de una proclama colectiva (que por lo demás uno no redactó). Adoptar así una escritura -se podría decir mejor asumir una escritura., es economizar todas las premisas de la elección, manifestar como adquiridas todas las razones de esa elección. Toda escritura intelectual es por lo tanto el primero de los "saltos del intelecto". En vez de un lenguaje idealmente libre que no podría señalar mi persona y dejaría ignorar totalmente mi historia y mi libertad, la escritura a la que me confío es ta institución; descubre mi pasado y mi elección, me da una historia, muestra mi situación, me compromete sin que tenga que decirlo. La forma se hace así más que nunca un objeto autónomo, destinado a significar una propiedad colectiva prohibida, y ese objeto tiene valor de ahorro, funciona como una señal económica gracias a la cual el escribiente impone sin cesar su conversión sin trazar nunca la historia de ella.

Esta duplicidad de las escrituras intelectuales de hoy, está acentuada por el hecho de que, a pesar de los esfuerzos de la época, la Literatura nunca pudo ser enteramente liquidada: forma un horizonte verbal siempre prestigioso. El intelectual no es más que un escritor mal transformado y, a menos de sumergirse y de hacerse para siempre un militante que ya no escribe (algunos lo hicieron, por definición olvidados), no puede sino volver a la fascinación de escrituras anteriores, transmitidas a partir de la Literatura como un instrumento intacto y pasado de moda. por lo tanto, estas escrituras intelectuales son inestables, siguen siendo literarias en la medida en que son impotentes y sólo son políticas por su obsesión de compromiso. En suma, se trata todavía de escrituras éticas, donde la conciencia del escribiente (no nos atrevemos a decir, del escritor), encuentra la imagen apaciguante de la salvación colectiva.

Pero, del mismo modo en que, en el estado presente de la Historia, toda escritura política sólo puede confirmar un universo policial, toda escritura intelectual puede instituir únicamente una para-literatura, que no se atreve a decir su nombre. Están en un callejón sin salida, sólo pueden remitir a una complicidad o a una impotencia, es decir, de todos modos, a una alienación.

LA ESCRITURA DE LA NOVELA

Novela e Historia tuvieron estrechas relaciones durante el siglo que vio su mayor desarrollo. El lazo profundo, que permite comprender a la vez a Balzac y a Michelet, es en el uno y el otro la construcción de un universo autárquico, que fabrica sus dimensiones y sus límites ordenando su Tiempo, su Espacio, su población, su colección de objetos y sus mitos.

La esfericidad de las grandes obras del siglo XX se expresó en los largos relatos de la Novela y de la Historia, proyecciones planas de un mundo curvo y ligado, de que el folletín, nacido en ese entonces, presenta una imagen degradada en sus volutas. Y sin embargo la narración no es forzosamente una ley del género. Toda una época pudo concebir novelas por cartas, por ejemplo; y otra puede practicar una Historia por medio de análisis. El relato como forma extensiva a la vez de la Novela y de la Historia, sigue siendo por lo tanto, en general, la elección o la expresión de un momento histórico.

Eliminado del francés hablado, el pretérito indefinido, piedra angular del Relato, siempre señala un arte; participa de un ritual de las Bellas-Letras. Ya no está encargado de expresar un tiempo. Su papel es el de llevar la realidad a un punto y abstraer de la multiplicidad de los tiempos vividos y superpuestos, un acto verbal puro, liberado de las raíces existenciales de la experiencia y orientado hacia una relación lógica con otras acciones, otros procesos, el movimiento general del mundo: apunta a mantener una jerarquía en el imperio de los hechos. Con su pretérito indefinido, el verbo, implícitamente, forma parte de un conjunto de acciones solidarias y dirigidas, funciona como signo algebraico de una intención; sosteniendo el equívoco entre temporalidad y causalidad, presupone un desarrollo, es decir, una comprensión del Relato. Por ello es el instrumento ideal de todas las construcciones de universos; es el tiempo facticio de las cosmogonías, de los mitos, de las Historias y de las Novelas. Supone un mundo construido, elaborado, separado, reducido a líneas significativas y no un mundo arrojado, desplegado, ofrecido. Detrás del pretérito indefinido se esconde siempre un demiurgo, dios o recitante; el mundo no es explicado cuando se lo relata, cada una de sus acciones es sólo circunstancial, y el pretérito indefinido es precisamente ese signo operatorio por medio del cual el narrador acerca el estallido de la realidad a un verbo delgado y puro, sin densidad, sin volumen, sin despliegue, cuya única función es la de unir lo más rápidamente posible una causa y un fin. Cuando el historiador afirma que el duque de Guisa murió el 23 de diciembre de 1588, o cuando el novelista cuenta que la Marquesa salió a las cinco, esas acciones emergen de un pasado sin espesor; despojadas del temblor de la existencia, tienen la estabilidad y el dibujo de un álgebra, son un recuerdo, pero un recuerdo útil cuyo interés cuenta mucho más que la duración.

El pretérito indefinido es por lo tanto finalmente la expresión de un orden, y por consiguiente de una euforia. Gracias a él, la realidad no es ni absurda ni misteriosa, es clara, casi familiar, reunida a cada instante y contenida en la mano de un creador;

soporta la ingeniosa presión de su libertad. Para todos los grandes narradores del siglo XIX, el mundo puede ser patético, pero no está abandonado, ya que no existe superposición entre los hechos escritos, ya que el que lo cuente tiene poder para recusar la opacidad y la soledad de las existencias que lo componen, ya que cada fase puede dar testimonio de una comunicación y de una jerarquía de actos, ya que, finalmente, y en una palabra, esos mismos actos pueden ser reducidos a signos.

El pasado narrativo pertenece entonces al sistema de seguridad de las Bellas-Letras. Imagen de un orden, constituye uno de los numerosos pactos formales establecidos entre el escritor y la sociedad para justificación de uno y serenidad de la otra. El pretérito indefinido significa una creación: es decir que la señala y la impone. Aún inmerso en el más sombrío realismo tranquiliza, porque, gracias a él, el verbo expresa un acto cerrado, definido, sustantivado, el Relato tiene un nombre, escapa al terror de una palabra sin límites: la realidad se adelgaza y se familiariza, entra en un estilo, no desborda del lenguaje; la Literatura sigue siendo el valor de uso de una sociedad advertida, por la forma misma de las palabras, del sentido de lo que consume. Por el contrario, cuando el Relato es rechazado en provecho de otros géneros literarios, o bien, cuando en el interior de la narración el pretérito indefinido es reemplazado por formas menos ornamentales, más frescas, más densas y más próximas al habla (el presente o el pretérito perfecto), la Literatura se vuelve depositaria del espesor y de la existencia y no de su significación. Los actos están más separados, no de las personas, sino de la Historia.

De esta manera se explica lo que tiene de útil y de intolerable el pretérito indefinido de la Novela: es una mentira manifestada; marca el campo de una verosimilitud que develaría lo posible en el mismo momento en que lo designaría como falso. La finalidad común de la Novela y de la Historia narrada, es alienar los hechos: el pretérito indefinido es el acta de posesión de la sociedad sobre su pasado y su posible. Instituye un continuo creíble, pero su ilusión es mostrada, es el término final de una dialéctica formal que disfrazaría el hecho irreal de la vestimenta sucesiva de la verdad y luego de la mentira denunciada. Esto debe ser puesto en relación con cierta mitología de lo universal, propia de la sociedad burguesa, cuyo producto característico es la Novela: dar a lo imaginario la caución formal de lo real, pero dejarle a ese signo la ambigüedad de un objeto doble, a la vez verosímil y falso, es una constante operación en todo el arte occidental para quien lo falso se iguala con lo verdadero, no por agnosticismo o por duplicidad poética, sino porque lo verdadero supone un germen de lo universal, o si se prefiere, una esencia capaz de fecundar, por simple reproducción, órdenes diferentes por alejamiento o ficción. Por medio de un procedimiento semejante, la burguesía triunfante del siglo pasado pudo considerar sus propios valores como valores universales e imponer a zonas absolutamente heterogéneas de su sociedad todos los nombres de su moral. Lo que es propiamente el mecanismo del mito, y la Novela -y en la Novela el pretérito indefinido- son objetos mitológicos que superponen a su intención inmediata, una apelación segunda a una dogmática o, mejor aún, a una pedagogía, ya

que se trata de ofrecer una esencia bajo la forma de un artificio. Para captar la significación del pretérito indefinido, basta comparar el arte novelístico occidental con la tradición china, por ejemplo, en la que el arte no es más que la perfección en la imitación de lo real; allí nada, absolutamente ningún signo, debe permitir la distinción entre el objeto natural y el objeto artificial: esta nuez de madera no debe darme, a la par de la imagen de una nuez, la intención del arte que la engendró. Por el contrario, eso es lo que hace la escritura novelística. Tiene por misión colocar la máscara y al mismo tiempo, designarla.

Volvemos a encontrar esta función ambigua del pretérito indefinido en otro hecho de escritura: la tercera persona de la Novela. Quizá se recuerde una novela de Agatha Christie en la que toda la invención consistía en disimular al asesino bajo la primera persona del relato. El lector buscaba al asesino detrás de todos los “él” de la intriga: en realidad estaba bajo el “yo”. Agatha Christie sabía perfectamente que en la novela, por lo general, el “yo” es testigo, “él” es el actor. ¿Por qué? “Él” es una convención-tipo de la novela; como el tiempo narrativo señala y realiza el hecho novelístico; sin la tercera persona es imposible llegar a la novela, o la voluntad de destruirla. “Él” manifiesta formalmente el mito; pero, por lo menos en Occidente, no existe arte que no muestre su máscara. La tercera persona, como el pretérito indefinido, cumplen con esa función y dan al consumidor la seguridad de una fabulación creíble y, sin embargo, manifestada incesantemente como falsa.

Menos ambiguo, el “yo” es por lo mismo menos novelístico: a la vez la solución más inmediata cuando el relato permanece más acá de la convención (por ejemplo, la obra de Proust que sólo quiere ser una introducción a la Literatura) y la más elaborada, cuando el “yo” se coloca más allá de la convención e intenta destruirla de una conciencia (tal es el aspecto retorcido de ciertos relatos de Gide). Del mismo modo, el empleo del “él” novelístico supone dos éticas opuestas: puesto que la tercera persona de la novela supone una indiscutible convención, seduce a los más académicos y a los menos atormentados tanto como a los otros, que consideran a la convención, finalmente, como necesaria para la lozanía de la obra. De todos modos, es el signo de un pacto inteligible entre la sociedad y el autor; pero es también para este último el primer modo de conformar el mundo como lo desea. Es algo más que una experiencia literaria: es un acto humano que liga la creación a la Historia o la existencia.

En Balzac, por ejemplo, la multiplicidad de los “él”, toda la amplia red de personas delgadas por el volumen de sus cuerpos, pero consecuentes en la duración de sus actos, muestra la existencia de un mundo en el cual la Historia es el dato primero. El “él” de Balzac no es el final de una gestación empezada en un “yo” transformado y generalizado; es el elemento original y bruto de la novela, el material y no el fruto de la creación: no hay una historia balzaciana anterior a la historia de cada persona de la novela balzaciana. El “él” de Balzac es análogo al “él” de Cesar: aquí la tercera persona realiza un estado algebraico de la acción, donde la existencia tiene la menor

participación posible en provecho de una unión, de una claridad o de una tragicidad de las relaciones humanas. Frente a esto -o en todo caso anteriormente- la función del “él” novelístico puede ser la de expresar una experiencia existencial. En muchos novelistas modernos, la historia del hombre se confunde con el trayecto de la conjugación: a partir de un “yo” que es todavía la forma más fiel del anonimato, el hombre-autor conquista poco a poco el derecho a la tercera persona a medida que la existencia se hace destino y el soliloquio, Novela. Aquí la aparición del “él” no es el punto de partida de la Historia, es el término de un esfuerzo que pudo desentrañar un mundo personal de humores y de movimientos, una forma pura, significativa, desvanecida inmediatamente por lo tanto, gracias al decorado perfectamente tenue y convencional de la tercera persona. Es el trayecto ejemplar de las primeras novelas de Jean Cayrol. Pero, mientras que en los clásicos -ya sabemos que para la escritura el clasicismo se prolonga hasta Flaubert- la desaparición de la persona biológica testimonia la instalación del hombre esencial, en novelistas como Cayrol, la invasión del “él” es una conquista progresiva contra la sombra espesa del “yo” existencial; en tanto la Novela, identificada por sus signos más formales, es un acto de sociabilidad, instituye la Literatura.

Refiriéndose a Kafka, Maurice Blanchot indicó que la elaboración del relato impersonal (se notará respecto de este término que la “tercera persona” siempre se presenta como el grado negativo de la persona) era un acto de fidelidad a la esencia del lenguaje ya que éste tiende naturalmente hacia su propia destrucción. Comprendemos entonces que el “él” sea una victoria sobre el “yo”, en la medida en que realiza un estado a la vez más literario y más ausente. Sin embargo es una victoria siempre cuestionada: la convención literaria del “él” es necesaria para el debilitamiento de la persona, pero a cada momento corre el riesgo de darle un espesor inesperado. La Literatura es como el fósforo: brilla más en el instante en que intenta morir. Como, por lo demás, es un acto que implica necesariamente una duración -sobre todo en la Novela- no existe finalmente Novela sin Bellas-Letras. Así la tercera persona de la Novela se transforma en uno de los signos más obsesivos de esa tragicidad de la escritura nacida del siglo pasado, cuando, bajo el peso de la Historia, la Literatura encontró separada de la sociedad que la consume. Entre la tercera persona de Balzac y la de Flaubert hay un mundo (el de 1848): allí, una historia áspera en su mostrarse, pero segura y coherente, el triunfo de un orden; aquí, un arte que para escapar a su mala conciencia, intensifica la convención e intenta destruirla con violencia. La modernidad comienza con la búsqueda de una Literatura imposible.

Así se encuentra en la Novela, el aparato a la vez destructivo y resucitativo propio a todo el arte moderno. Es necesario destruir la duración, es decir, el inefable lazo de la existencia: el orden, sea el de lo continuo poético o el de los signos novelísticos, el del terror o el de la verosimilitud, el orden, es un asesinato intencional. Pero el escritor reconquista una vez más la duración, pues es imposible desarrollar una negación en el tiempo sin elaborar un arte positivo, un orden que debe ser destruido nuevamente. Por ello las más grandes obras de la modernidad se detienen lo más posible, por una suerte

de milagroso comportamiento, en el umbral de la Literatura, en ese estado vestibular donde el espesor de la vida es dado estirado sin ser destruido, por el coronamiento de un orden de signos: como ejemplo está la primera persona de Proust, cuya obra entera tiende hacia un esfuerzo prolongado y retardado hacia la Literatura. Está Juan Cayrol que sólo accede a la novela en el final tardío de un soliloquio, como si el acto literario, en suprema ambigüedad, engendrara una creación consagrada por la sociedad sólo en el momento en que logra destruir la densidad existencial de una duración hasta allí carente de significado.

Na Novela es una Muerte; transforma la vida en destino, el recuerdo en un acto útil y la duración en un tiempo dirigido y significativo. Pero esta transformación sólo puede darse ante los ojos de la sociedad. La sociedad impone la Novela, es decir un complejo de signos como trascendencia y como Historia de una duración. Por la evidencia de su intención, captada en la claridad de los signos novelísticos, reconocemos el pacto que une con toda la solemnidad del arte, al escritor con la sociedad. El pretérito indefinido y la tercera persona de la Novela, no son más que ese gesto fatal con el cual el escritor señala la máscara que lleva. Toda la literatura puede decir: "Larvatus prodeo", me adelanto señalando mi máscara con mi mano. Ya se trate de la experiencia inhumana del poeta, que asume la más grave de las rupturas, ya la mentira creíble del novelista, la sinceridad necesita aquí signos falsos, y evidentemente falsos, para durar y ser consumida. El producto, y finalmente la fuente de esta ambigüedad, es la escritura. Ese lenguaje especial cuyo uso da al escritor una función gloriosa pero vigilada, manifiesta una especie de servilismo invisible en los primeros pasos, que es propia de toda responsabilidad: la escritura, libre en sus comienzos, es finalmente el lazo que encadena el escritor a una Historia también encadenada: la sociedad marca con los signos claros del arte, con el objeto de arrastrarlo con más seguridad en su propia alienación.

¿EXISTE UNA ESCRITURA POÉTICA?

En la época clásica, la prosa y la poesía son magnitudes, su diferencia es mensurable; no están ni más ni menos alejadas que dos cifras distintas, contiguas como ellas, pero distintas por la diferencia misma de su cantidad. Si llamo prosa a un discurso mínimo, vehículo más económico del pensamiento, y si llamo a, b, c, a los atributos particulares del lenguaje, inútiles pero decorativos, como el metro, la rima o el ritual de las imágenes, toda la superficie de las palabras se encontrará en la doble ecuación de Monsieur Jourdain:

Poesía = Prosa +a+b+c

Prosa= Poesía -a-b-c

De donde la Poesía es siempre diferente de la prosa. pero no se trata de una diferencia

de esencia sino de cantidad. No atenta a la unidad del lenguaje, que es un dogma clásico. Hay una dosificación diferente de las maneras de hablar según las ocasiones sociales, aquí prosa o elocuencia, allí poesía o preciosismo, todo un ritual mundano de las expresiones, pero siempre un lenguaje único que refleja las eternas categorías del espíritu. La poesía clásica era sentida como una variación ornamental de la prosa, el fruto de un arte (es decir de una técnica), nunca como un lenguaje diferente o como el producto de una sensibilidad particular. Toda poesía no es entonces más que la ecuación decorativa, alusiva o cargada, de una prosa virtual que yace en esencia y en potencia en cualquier modo de expresarse. "Poética", en la época clásica, no designa ninguna extensión, ningún espesor particular del sentimiento, ninguna coherencia, ningún universo separado, sino sólo la inflexión de una técnica verbal, la de "expresarse" según reglas más bellas, por lo tanto más sociales que las de la conversación, es decir proyectar fuera de un pensamiento interno que sale armado del Espíritu, una palabra socializada por la evidencia misma de su convención.

Sabemos que no quedan rastros de esta estructura en la poesía moderna, la que parte, no de Baudelaire sino de Rimbaud, salvo que se quieran tomar, según un modo tradicional modificado, los imperativos formales de la poesía clásica: los poetas instituyen en adelante su palabra como una Naturaleza cerrada, que reúne a un tiempo la función y la estructura del lenguaje. La Poesía ya no es una Prosa ornamentada o amputada de libertades. Es una cualidad irreductible y sin herencia. Ya no es atributo, es sustancia, y por consiguiente, puede muy bien renunciar a los signos, pues lleva en sí su naturaleza y no necesita señalar afuera su identidad: los lenguajes poéticos y prosaicos están suficientemente separados para poder prescindir de los signos de su alteridad.

Es más, las pretendidas relaciones entre el pensamiento y el lenguaje se invierten; en el arte clásico, un pensamiento ya formado engendra una palabra que lo "expresa" y lo "traduce". El pensamiento clásico es sin duración, la poesía clásica sólo posee la necesaria para su disposición técnica. Por lo contrario, en la poética moderna, las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas; la palabra es entonces el tiempo denso de una gestación más espiritual, durante la cual el "pensamiento" es preparado, instalado poco a poco en el azar de las palabras. Esta suerte verbal, de la que caerá el fruto maduro de una significación, supone entonces un tiempo poético que ya no es el de una "fabricación", sino el de una aventura posible, el encuentro de un signo y de una intención. La Poesía moderna se opone al arte clásico por una diferencia que capta toda la estructura del lenguaje y que no deja entre esas dos poesías otro punto común que el de una misma intención sociológica.

La economía del lenguaje clásico (Prosa y Poesía) es relacional, es decir que las palabras son lo más abstractas posible en provecho de las relaciones. Ninguna palabra es densa por sí misma, es apenas el signo de una cosa y, mucho más, la vía de un vínculo. Lejos

de sumergirse en una realidad interna consubstancial a su designio, se extiende, apenas proferida, hacia otras palabras, formando una cadena superficial de intenciones. Una ojeada sobre el lenguaje matemático permitirá comprender quizá la naturaleza relacional de la prosa y de la poesía clásica: sabemos que en la escritura matemática no solamente cada cantidad está provista de un signo, sino también que las relaciones que ligan esas cantidades están transcriptas asimismo por medio de una marca operacional, de igualdad o de diferencia: podemos decir que todo el movimiento del continuo matemático proviene de una lectura explícita de esas relaciones. El lenguaje clásico está animado por un movimiento análogo, aunque evidentemente menos riguroso: sus "palabras", neutralizadas, ausentadas por la apelación severa a una tradición que absorbe su frescura, huyen del accidente sonoro o semántico que concentraría en un punto el sabor del lenguaje y detendría el movimiento intelectual en provecho de una mal distribuida voluptuosidad. Lo continuo clásico es una sucesión de elementos de igual densidad, sometido a una misma presión emotiva a los cuales se les quita toda tendencia hacia una significación individual y como inventada. El léxico poético es un léxico de uso, no de invención: las imágenes son particulares corporativamente, no aisladamente, por costumbre, no por creación. La función del poeta clásico no es la de encontrar palabras nuevas, más densas o más deslumbrantes, es la de ordenar un protocolo antiguo, perfeccionar la simetría o la concisión de una relación, llevar o reducir el pensamiento al límite exacto de un metro. Los "concelli" clásicos son "concelli" de relaciones, no de palabras; es un arte de la expresión, no de la invención; aquí las palabras no reproducen, como más tarde -por una especie de altura violenta e inesperada- la profundidad y la singularidad de una experiencia; están tratadas en la superficie, según las exigencias de una economía elegante y decorativa. Nos fascinamos ante la formulación que las reúne, no ante su poder o su belleza propios.

Sin duda la palabra clásica no alcanza la perfección funcional de la red matemática: las relaciones no están manifestadas por signos especiales, sino sólo por accidentes de forma o de disposición. La retracción de las palabras, su alineación, realiza la naturaleza funcional del discurso clásico: utilizadas en un limitado número de relaciones siempre semejantes, las palabras clásicas se encaminan hacia un álgebra: la figura retórica, el clisé, son los instrumentos virtuales de una relación: perdieron su densidad en provecho de un estado más solidario del discurso: operan a modo de valencias químicas, dibujando un área verbal llena de conexiones simétricas, de estrellas y de nudos de las que surgen, sin tener nunca el descanso de una asombro, nuevas intenciones de significación. Las parcelas del discurso clásico apenas entregan su sentido, se transforman en vehículos o en anuncios, llevando siempre más lejos un sentido que no quiere depositarse en el fondo de una palabra, sino expandirse al modo de un gesto total de intelección, es decir de comunicación.

De ahí que la distorsión a la que Hugo intentó someter el alejandrino, el más relacional de todos los metros, contenga ya el porvenir de toda la poesía moderna, puesto que se trata de anonadar una intención de relaciones para sustituirla por una explosión de

palabras. En efecto, la poesía moderna, ya que es necesario oponerla a la poesía clásica y a toda prosa, destruye la naturaleza espontáneamente funcional del lenguaje y sólo deja subsistir los fundamentos lexicales. Conserva de las relaciones sólo el movimiento, su música, no su verdad. La Palabra estalla debajo de una línea de relaciones vaciadas, la gramática es desprovista de su finalidad, se hace prosodia, ya no es más que una inflexión que dura para presentar la Palabra. Las relaciones no están suprimidas totalmente, son cotos cerrados, parodia de relaciones y esa nada es necesaria pues la densidad de la Palabra debe elevarse fuera de un encantamiento vacío, como un ruido y un signo sin fondo, como un “furor y un misterio”.

En el lenguaje clásico, las relaciones arrastran la palabra y la llevan inmediatamente hacia un sentido siempre proyectado: en la poesía moderna, las relaciones sólo son extensiones de la palabra, la Palabra es “morada”, está implantada como origen en la prosodia de las funciones comprendidas pero ausentes. Aquí las relaciones fascinan, la palabra alimenta y colma, como el súbito develamiento de una verdad; es decir que esta verdad es de orden poético, es sólo decir que la Palabra poética nunca puede ser falsa porque es total; brilla con una infinita libertad y se apresta a irradiar hacia miles de relaciones inciertas y posibles. Abolidas las relaciones fijas, la palabra solo tiene un proyecto vertical, es como un bloque, un pilar que se hunde en una totalidad de sentido, de reflejos y de remanencias: es signo erguido. La palabra poética es aquí un acto sin pasado inmediato, un acto sin entornos, y que sólo propone la sombra espesa de los reflejos de toda clase que están vinculados con ella. Así, bajo cada Palabra de la poesía moderna yace una suerte de geología existencial en la que se reúne el contenido total del Sustantivo, y no su contenido electivo como en la prosa o en la poesía clásica. La Palabra ya no está encaminada de antemano en la intención general de un discurso socializado; el consumidor de poesía, privado de la guía de las relaciones selectivas, desemboca en la Palabra, frontalmente, y la recibe como una cantidad absoluta acompañada de todos sus posibles. La Palabra es aquí enciclopédica, contiene simultáneamente todas las acepciones entre las que un discurso relacional hubiera impuesto una elección. Realiza, pues, un estado posible sólo en el diccionario o en la poesía, donde el sustantivo puede vivir privado de su artículo (N. del T.: En francés el sustantivo nunca puede darse aislado de su artículo), llevado a una suerte de estado cero, grávido a la vez de todas las especificaciones pasadas y futuras. aquí la palabra tiene una forma genérica, es una categoría. Cada palabra poética es así un objeto inesperado, caja de Pandora de la que salen todas las categorías del lenguaje; es producido y consumido con particular curiosidad, especie de gula sagrada. Esta Hambre de la Palabra, común a toda la poesía moderna, hace de la palabra poética una palabra terrible e inhumana. Instituye un discurso lleno de agujeros y de luces, lleno de ausencias y de signos superalimenticios, sin previsión y sin permanencia de intención y por ello, tan opuesto a la función social del lenguaje, que la simple apelación a una palabra discontinua abre la vía a todas las sobrenaturalezas.

En efecto, qué significa la economía racional del lenguaje clásico sino que la Naturaleza

está llena, es posible, sin frutos y sin sombras, enteramente sometida a las astucias de la palabra. El lenguaje clásico siempre se reduce a un contenido persuasivo, postula el diálogo, instituye un universo en el que los hombres no están solos, donde las palabras nunca tienen el peso terrible de las cosas, donde la palabra es siempre encuentro con el otro. El lenguaje clásico es portador de euforia porque es un lenguaje inmediatamente social. No hay género, escrito clásico, que no suponga un consumo colectivo y como hablado; el arte literario clásico es un objeto que circula entre personas reunidas por la clase a la que pertenecen, es un producto concebido para la trasmisión oral, para un consumo regulado según las contingencias mundanas: es esencialmente un lenguaje hablado, a pesar de su severa codificación.

Por el contrario vimos que la poesía moderna destruía las relaciones del lenguaje y llevaba el discurso a fijaciones de palabras. Esto implica un trastrocamiento en el conocimiento de la naturaleza. La discontinuidad del nuevo lenguaje poético instituye una Naturaleza interrumpida que sólo se revela por bloques. En el mismo momento en que la supresión de las funciones oscurece los lazos con el mundo, el objeto toma un lugar privilegiado en el discurso: la poesía moderna es una poesía objetiva. La Naturaleza se transforma en un discontinuo de objetos solitarios y terribles porque sólo tienen lazos virtuales; nadie elige para ellos un sentido privilegiado o un empleo o servicio, nadie les impone una jerarquía, nadie los reduce a la significación de un comportamiento mental o de una intención, es decir, finalmente de una ternura. El estallido de la palabra poética instituye entonces un objeto absoluto: la Naturaleza se hace sucesión de verticalidades, el objeto se yergue de golpe, lleno de sus posibles: no puede sino jalonar un mundo no colmado y por ello, terrible. Esas palabras-objetos sin lazos, adornadas con toda la violencia de su estallido, cuya vibración puramente mecánica alcanza curiosamente a la palabra siguiente pero se desvanece en seguida, esas palabras poéticas excluyen a los hombres: no hay humanismo poético de la modernidad: este discurso erguido es un discurso lleno de terror, es decir que pone al hombre en unión, no con los otros hombres, sino con las imágenes más inhumanas de la Naturaleza; el cielo, el infierno, lo sagrado, la infancia, la locura, la materia pura, etcétera.

En ese instante puede difícilmente hablarse de escritura poética, pues se trata de un lenguaje cuya violenta autonomía destruye todo alcance ético. El gesto oral apunta aquí a modificar a la Naturaleza, es una demiurgia; no es una actitud de la conciencia, sino un acto de coerción. Tal es por lo menos el lenguaje de los poetas modernos que van hasta el final de sus intenciones y asumen la Poesía no como un ejercicio espiritual, un estado de ánimo o una toma de posición, sino como el esplendor y la frescura de un lenguaje soñado. para estos poetas es tan vano hablar de escritura como de sentimiento poético. La poesía moderna, en su absoluto, en un Char por ejemplo, está más allá de ese tono difuso, de esa aura preciosa, que son, ellos, una escritura y lo que se llama normalmente el sentimiento poético. No hay objeción en hablar de una escritura poética con respecto de los clásicos y de sus epígonos, o aun de la prosa a la manera de las

Nourritures Terrestres, donde la Poesía es verdaderamente una cierta ética del lenguaje. La escritura, aquí como allá, absorbe el estilo, y es posible imaginar que para los hombres del siglo XVIII no era fácil establecer una diferencia inmediata, y sobre todo de orden poético, entre Racine y Pradon, como tampoco es fácil para un lector moderno juzgar a los poetas contemporáneos que utilizan la misma escritura poética, uniforme e indecisa, porque para ellos la poesía es un clima, es decir, esencialmente una convención del lenguaje. Pero cuando el lenguaje poético pone radicalmente en cuestión a la Naturaleza por el solo efecto de su escritura, sin recurrir al contenido del discurso y sin detenerse en el descanso de una ideología, ya no hay escritura, sólo hay estilos a través de los cuales el hombre se vuelve por completo y afronta el mundo objetivo sin pasar por ninguna de las figuras de la Historia o de la sociabilidad.

Parte II

TRIUNFO Y RUPTURA DE LA ESCRITURA BURGUESA

En la Literatura pre-clásica existe la apariencia de una pluralidad de escrituras; pero esta variedad parece mucho menos importante si se plantean los problemas de lenguaje en términos de estructura y ya no en términos de arte. Estéticamente, el siglo XVI y el comienzo del XVIII muestran una variada abundancia de lenguajes literarios, porque los hombres están todavía inmersos en el conocimiento de la Naturaleza y no en la expresión de la esencia humana; de este modo la escritura enciclopédica de Rabelais, o la escritura preciosista de Corneille -para señalar sólo momentos típicos- tienen como forma común, un lenguaje en el que el ornamento es todavía ritual, pero que constituye de por sí un procedimiento de investigación aplicado a toda la extensión del mundo. Es lo que da a esta escritura pre-clásica aspecto de sutileza y euforia de libertad. Para un lector moderno la impresión de variedad es tanto más fuerte, puesto que la lengua parece estar ensayando todavía estructuras inestables y no haber fijado definitivamente el espíritu de su sintaxis y las leyes de acrecentamiento del vocabulario. Para retomar la distinción entre "lengua" y "escritura" podría decirse que hasta 1650, la Literatura francesa todavía no había superado la problemática de la lengua y por eso mismo ignoraba la escritura. En efecto, mientras la lengua duda de su estructura misma, toda moral del lenguaje es imposible; la escritura sólo aparece en el momento en que la lengua, constituida racionalmente, se transforma en una suerte de negatividad, en un horizonte que separa lo prohibido de lo permitido, sin plantearse problemas sobre los orígenes o las justificaciones de este tabú. Al crear una razón intemporal de la lengua, los gramáticos clásicos liberaron a los franceses de todo problema lingüístico, y esa lengua depurada se hizo escritura es decir, un valor del lenguaje dado inmediatamente como universal en virtud de las coyunturas históricas.

La diversidad de los “géneros” y el movimiento de estilos dentro del dogma clásico son datos estéticos, no de estructura; ni uno ni otro deben ilusionarnos: se trata de una escritura única, a la vez instrumental y ornamental, de la que dispuso la sociedad francesa durante el tiempo en que la ideología burguesa se hizo conquistadora y triunfante. Escritura instrumental, ya que la forma se suponía al servicio del fondo, como una ecuación algebraica está al servicio de un acto operatorio; ornamental, ya que este instrumento se halla decorado por accidentes exteriores a su función, tomados sin reparos de la Tradición, es decir que esta escritura burguesa, retomada por distintos escritores, jamás provocaba repulsión por su herencia, puesto que era sólo un decorado feliz en el que se erguía el acto del pensamiento. Sin duda los escritores clásicos conocieron también una problemática de la forma, pero el debate no se refería de ninguna manera a la variedad y al sentido de las escrituras y menos aún a la estructura del lenguaje; solamente se cuestiona la retórica, es decir el orden del discurso pensado según una finalidad persuasiva. A la singularidad de la escritura burguesa correspondía por lo tanto la pluralidad de las retóricas e inversamente, en el momento en que los tratados de retórica perdieron su interés, hacia mediados del siglo XIX, la escritura clásica perdió su universalidad y nacieron las escrituras modernas.

Esta escritura clásica es evidentemente una escritura de clase. Nacida en el siglo XVII en el grupo directamente cercano al poder, formada a fuerza de decisiones dogmáticas, depurada rápidamente de todos los procedimientos gramaticales que habría podido elaborar la subjetividad espontánea del hombre popular y dirigida por el contrario hacia un trabajo de definición, la escritura burguesa se consideró primeramente, con el cinismo habitual de los primeros triunfos políticos, como la lengua de una clase minoritaria y privilegiada; en 1647 Vaugelas recomienda la escritura clásica como un estado de hecho, no de derecho: la claridad es todavía de uso solamente en la corte. por el contrario, en 1660, en la gramática de Port-Royal por ejemplo, la lengua clásica reviste las características de lo universal, y la claridad se hace valor. De hecho, la claridad es un atributo puramente retórico, no es una cualidad general del lenguaje, posible en todo lugar y tiempo, sino sólo el apéndice ideal de cierto discurso, el mismo que está sometido a una intención permanente de persuasión. Porque la Pre-burguesía de la época monárquica y la burguesía posrevolucionaria utilizando una misma escritura desarrollaron una mitología esencialista del hombre, la escritura clásica, una y universal, abandonó toda integridad en provecho de un continuo del que cada parcela era elección, es decir eliminación radical de cualquier posible del lenguaje. La autoridad política, el dogmatismo del Espíritu y la unidad del lenguaje clásico son por tanto figuras de un mismo movimiento histórico.

Por ello no hay que asombrarse si la Revolución no cambió en nada la escritura burguesa y que sólo haya una ligera diferencia entre la escritura de un Fenelón y la de un Merimee. Ya que la ideología burguesa duró, sin fisuras, hasta 1848, sin conmoverse en lo más mínimo al paso de una Revolución que daba a la burguesía el poder político y social y de ninguna manera el poder intelectual que controlaba desde hacía tiempo. De

Laclos a Stendhal, la escritura burguesa sólo tuvo que retomarse y continuarse más allá del corto período de disturbios. Y la revolución romántica, tan nominalmente inclinada a enturbiar la forma, conservó cuidadosamente la escritura de su ideología. El lastre arrojado al mezclar géneros y palabras le permitió preservar lo esencial el lenguaje clásico, la instrumentalidad: sin duda un instrumento cada vez más “presente” (en especial en Chateaubriand), pero finalmente un instrumento utilizado sin altura e ignorando toda la soledad del lenguaje. Sólo Hugo, sacando de las dimensiones carnales de su duración y de su espacio una temática verbal particular que ya no podía leerse en la perspectiva de una tradición, sino en relación al formidable revés de su propia existencia, sólo Hugo, por el peso de su estilo, pudo presionar la escritura clásica y ponerla en vísperas de un estallido. De tal modo el desprecio de Hugo sigue avalando la misma mitología formal, a cuyo abrigo aparece siempre la misma escritura dieciochesca, testigo de los fastos burgueses y que sigue siendo la norma del francés de buen tono, lenguaje cercado, separado de la sociedad por todo el espesor del mito literario, especie de escritura sagrada retomada indiferentemente por los más diversos escritores como ley austera o placer sensual, tabernáculo de ese prodigioso misterio: la Literatura francesa.

Pero los años cercanos a 1850 muestra la conjunción de tres grandes hechos históricos nuevos: la violenta modificación de la demografía europea; la sustitución de la industria textil por la metalúrgica, es decir el nacimiento del capitalismo moderno; la secesión (comenzada en las jornadas de junio del 48) de la sociedad francesa en tres clases enemigas, es decir la ruina definitiva de las ilusiones del liberalismo. Estas coyunturas arrojan a la burguesía a una nueva situación histórica. Hasta entonces la ideología burguesa daba la medida de lo universal, lo llenaba sin discusión; el escritor burgués, único juez de la desgracia de los otros hombres, al no tener frente a sí ningún otro a quien mirar, no se encontraba desgarrado entre su condición social y su vocación intelectual. En adelante esa misma ideología sólo aparece como una ideología entre otras posibles; lo universal se le escapa, sólo puede superarse condenándose; el escritor se vuelve prisionero de una ambigüedad en la que su conciencia ya no recubre exactamente su condición. Nace así una tragicidad de la Literatura.

En ese momento comienzan a multiplicarse las escrituras. En adelante, cada una, la trabajada, la populista, la neutra, la hablada, se quiere el acto inicial por el que el escritor asume o rechaza su condición burguesa. Cada una es un intento de respuesta a una problemática órfica de la Forma moderna: la de los escritores sin Literatura. Desde hace cien años, Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, los Goncourt, los Surrealistas, Queneau, Sartre, Blanchot o Camus, dibujaron -dibujan todavía- ciertas vías de integración, de estallido o de naturalización del lenguaje literario; pero su precio no es una determinada aventura de la forma, el logro del trabajo retórico o tal audacia del vocabulario. Cada vez que el escritor traza un complejo de palabras, pone en tela de juicio la existencia misma de la Literatura; lo que se lee en la pluralidad de las escrituras modernas, es el callejón sin salida de su propia Historia.

EL ARTESANO DEL ESTILO

“La forma cuesta cara” decía Valéry cuando le preguntaban por qué no publicaba sus cursos del Colegio de Francia. Sin embargo, durante toda una época, la del triunfo de la escritura burguesa, la forma costaba más o menos lo mismo que el pensamiento; sin duda se cuidaba su economía, su eufemia, pero la forma costaba menos en la medida en que el escritor utilizaba un instrumento ya formado cuyos mecanismos se transmitían intactos sin obsesión de novedad; la forma no era objeto de propiedad; la universalidad del lenguaje clásico provenía del hecho de que el lenguaje era un bien común y sólo el pensamiento era alcanzado por la alteridad. Podría decirse que en ese tiempo la forma tenía valor de uso.

Pero vimos que hacia 1850 comienza a plantearse a la Literatura un problema de justificación: la escritura se busca excusas; pero precisamente porque la sombra de una duda comienza a elevarse con respecto a su uso, toda una clase de escritores preocupados por asumir a fondo la responsabilidad de la tradición, va a sustituir el valor de uso de la escritura con un valor-trabajo. Se salvará la escritura, no en función de su finalidad, sino por el trabajo que cuesta. Comienza entonces a elaborarse una imaginería del escritor-artesano que se encierra en un lugar legendario, como el obrero en el taller, y desbasta, pule, talla y engarza su forma, exactamente como un lapidario hace surgir el arte de la materia pasando en este trabajo horas regulares de soledad y de esfuerzo: escritores como Gautier (impecable maestro de las Bellas-Letras), Flaubert (afinando sus frases en Croisset), Valéry (en su pieza, muy de mañana), o Gide (parado frente a su pupitre como frente a un banco de trabajo), forman una suerte de corporación de las Letras francesas donde el trabajo de la forma constituye el signo y la propiedad de la corporación. Este valor-trabajo reemplaza un poco el valor-genialidad; hay una especie de coquetería en decir que se trabaja mucho y mucho tiempo la forma; se crea incluso un preciosismo de la concisión (trabajar una materia en general es cortar parte de ella), opuesto a cierto preciosismo barroco (el de Corneille por ejemplo); uno expresa un conocimiento de la Naturaleza que implica una ampliación del lenguaje; el otro, tratando de producir un estilo literario aristocrático, instala las condiciones de una crisis histórica que aparecerá cuando la finalidad estética no alcance para justificar la convención de ese lenguaje anacrónico, es decir el día en que la Historia postule una evidente separación entre la vocación social del escritor y el instrumento que le transmite la tradición.

Flaubert, con más orden, fundó esta escritura artesanal. Antes de él, lo burgués aparecía como pintoresco o exótico; la ideología burguesa daba la medida de lo universal y pretendiendo fundar la existencia de un hombre puro, podía considerar al burgués con

euforia como un inconmensurable espectáculo de sí misma. Para Flaubert es estado burgués es un mal incurable que se adhiere al escritor y que sólo puede ser tratado asumiéndolo en la lucidez -lo que es propio de un sentimiento trágico. Esta necesidad burguesa, que pertenece a Frédéric Moreau, A Emma Bovary, a Bouvard y a Pácuchet, exige, desde el instante en que se la soporta de frente, un arte igualmente portador de una necesidad, armado de una Ley. Flaubert fundó una escritura normativa que contiene, paradójicamente, la reglas técnicas de un pathos. Por un lado construye un relato por sucesión de esencias, no según un orden fenomenológico (como lo hará Proust); fija los tiempos verbales en un empleo convencional, para que actúen a modo de signos de la Literatura, como un arte que previniera de su artificialidad; elabora un ritmo escrito, creador de una especie de sortilegio que, lejos de las normas de la elocuencia, alcanzaría a un sexto sentido, puramente literario, interior a los productores y a los consumidores de la Literatura. Y por otra parte, este código del trabajo literario, esta suma de ejercicios relativos a la labor del escritor defienden una sabiduría, si se quiere, y también una tristeza, una franqueza, ya que el arte de Flaubert se adelanta mostrando su máscara con el dedo. Esta codificación gregoriana del lenguaje apuntaba, si no a reconciliar al escritor con una condición universal, por lo menos a darle la responsabilidad de su forma, a transformar la escritura dada por la Historia, en un arte, es decir en una convención clara, en un pacto sincero que permita al hombre ocupar una situación familiar en una naturaleza todavía confusa. El escritor da a la sociedad un arte declarado, visible a todos en sus normas, y en cabio de ello la sociedad puede aceptar al escritor. De tal modo Baudelaire quería unir el admirable prosaísmo de su poesía a Gautier, como a una especie de fetiche de la forma trabajada, situada sin duda fuera del pragmatismo de la actividad burguesa y sin embargo insertada en un orden de trabajos familiares, controlada por la sociedad que reconocía en ella, no sus sueños, sino sus métodos. Ya que la Literatura no podía ser vencida a partir de sí misma, ¿no era acaso mejor aceptarla abiertamente y, condenado a la prisión literaria, hacer un "buen Trabajo? La faubertización de la escritura es de este modo el rescate general de los escritores, sea que los menos exigentes se entreguen sin problemas, sea que los más puros retornen a ella, como al reconocimiento de una condición fatal.

ESCRITURA Y REVOLUCIÓN

El artesanado del estilo produjo una sub-escritura, derivada de Flaubert, pero adaptada a los designios de la escuela naturalista. La escritura de Maupassant, de Zola y de Daudet, que podría llamarse escritura realista, es una combinación de los signos formales de la Literatura (pretérito indefinido, estilo indirecto, ritmo escrito) y de los signos menos formales del realismo (palabras sacadas de los lenguajes populares, malas palabras, dialectales, etc.), de tal manera que ninguna escritura es más artificial que la que pretendió pintar a la Naturaleza más de cerca. Sin duda el fracaso no se encuentra sólo en el nivel de la forma, sino también en el de la teoría: existe en la estética

naturalista una convención d lo real como existe una fabricación de la escritura. Lo paradójico se halla en que la humillación de los temas no implicó una retracción de la forma. La escritura neutra es un hecho tardío, será inventada mucho después del realismo, por autores como Camus y menos bajo efectos de una estética del refugio que por la búsqueda de una escritura finalmente inocente. La escritura realista está muy lejos de ser neutra, por el contrario está cargada de los signos más espectaculares de su fabricación.

De tal modo, degradándose, abandonando la exigencia de una Naturaleza verbal francamente extraña a lo real, sin pretender sin embargo reencontrar el lenguaje de la Naturaleza social -como hará Queneau- la escuela naturalista produjo paradójicamente un arte mecánico que significó la convención literaria con una ostentación hasta entonces desconocida. La escritura faubertiana elaboraba poco a poco un encantamiento, es todavía posible perderse en la lectura de Flaubert como en una naturaleza llena de voces segundas donde los signos persuaden más que expresan; la escritura realista no puede nunca convencer; está condenada únicamente a pintar en virtud de ese dogma dualista que quiere que no haya sino una sola forma óptima para “expresar” una realidad inerte como un objeto y sobre la cual es escritor sólo tendría el poder de acomodar los signos por medio de su arte.

Estos autores sin estilo -Maupassant, Zola, Daudet y sus epígonos- practicaron una escritura que fue para ellos refugio y exposición de operaciones artesanales que imaginaban haber arrojado de una estética puramente pasiva. Se conocen las declaraciones de Maupassant con respecto al trabajo de la forma y todos los procedimientos ingenuos de la Escuela, gracias a los cuales la frase natural se transforma en frase artificial destinada a testimoniar de una finalidad puramente literaria, es decir, aquí, del trabajo que supone. Sabemos que en la estilística de Maupassant, la intención del arte está reservada a la sintaxis, el léxico debe quedar más acá de la Literatura. Escribir bien -en adelante el único signo del hecho literario. es cambiar ingenuamente un complemento de lugar, “valorizar” una palabra, creyendo con eso obtener un ritmo “expresivo”. Pero la expresividad es un mito: no es sino la convención de la expresividad.

Esta escritura convencional siempre fue terreno predilecto para la crítica escolar que mide el precio de un texto según el trabajo que costó. Y nada más espectacular que ensayar combinaciones de complementos, como un obrero que coloca una pieza delicada. La escuela admira en la escritura de un Maupassant o de un Daudet, un signo literario finalmente separado de su contenido que pone sin ambigüedad a la Literatura como una categoría sin relación con otros lenguajes y por ello instituye una inteligibilidad ideal de las cosas. Entre un proletariado excluido de toda cultura y una “intelligentsia” que ya comenzó a cuestionar la Literatura, la clientela media de las escuelas primarias y secundarias, es decir, grosso modo, la pequeña burguesía, encontrará en la escritura artístico-realista -de la que en buena parte se hacen las

novelas comerciales- la imagen privilegiada de una Literatura que tiene todos los signos deslumbrantes e inteligibles de su identidad. Aquí la función del escritor no es tanto la de crear una obra sino la de entregar una Literatura que se vea desde lejos.

Esta escritura pequeño-burguesa fue retomada por los escritores comunistas, porque, momentáneamente, las normas artísticas del proletariado no pueden ser distintas de las de la pequeña burguesía (hecho por lo demás conforme con la doctrina), y porque el dogma del realismo socialista obliga fatalmente a una escritura convencional, encargada de señalar bien visiblemente un contenido incapaz de imponerse sin una forma que lo identifique. Se comprende entonces la paradoja según la cual la escritura comunista multiplica los signos más burdos de la Literatura y lejos de romper con una forma, en definitiva típicamente burguesa -al menos en el pasado- sigue asumiendo sin reservas las preocupaciones formales del arte de escribir pequeño-burgués (por lo demás acreditado ante el público comunista por las redacciones de la escuela primaria)

El realismo socialista francés retomó por lo tanto la escritura del realismo burgués, mecanizando desenfadadamente todos los signos intencionales del arte. Veamos por ejemplo algunas líneas de una novela de Gaudy: "...el busto inclinado, lanzado con cuerpo y alma en el teclado de la linotipo... la alegría cantaba en sus músculos, sus dedos bailaban, livianos y poderosos... el vapor envenenado de antimonio... hacía latir sus sienes y golpear sus arterias, haciendo más ardientes su fuerza, su rabia y su exaltación." Aquí nada se da sin metáfora ya que es necesario señalar pesadamente al lector que "está bien escrito" (es decir que consume Literatura). Estas metáforas que captan el más ínfimo verbo, no entran en modo alguno en la intención de un humor que intentara transmitir la singularidad de una sensación, sino que son solamente una marca literaria que sitúa un lenguaje como una etiqueta informa sobre un precio.

"Escribir a máquina", "latir" (hablando de la sangre) o "ser feliz por vez primera", es lenguaje real, no lenguaje realista; para que haya literatura es necesario escribir, "teclear" la linotipo, "las arterias golpeaban" o "abrazaba el primer minuto feliz de su vida". La escritura realista, por tanto, sólo puede desembocar en un Preciosismo. Gaudy escribe: "Después de cada línea, el frágil brazo de la linotipo quitaba su pizca de matrices danzarinas" o: "Cada caricia de sus dedos despierta y hace temblar el carillón alegre de las matrices de cobre que caen en las ranuras como una lluvia de notas agudas". Es la jerga de Cathos y de Magdelon.

Evidentemente hay que tener en cuenta la mediocridad; en el caso de Gaudy es inmensa. En André Stil encontraremos procedimientos mucho más discretos y que sin embargo no escapan a las reglas de la escritura artístico-realista. La metáfora aquí no quiere ser más que un clisé más o menos integrado en el lenguaje real y que señala la Literatura sin grandes problemas: "claro como el agua", "manos apergaminadas por el frío", etc.; el preciosismo está relegado del léxico a la sintaxis, es la artificial disposición de los complementos, como en Maupassant, la que impone la Literatura ("con una

mano, levanta las rodillas, doblada en dos”) Este lenguaje, saturado de convención, sólo entrega lo real entrecomillado: se emplean palabras populistas, giros relajados en medio de una sintaxis puramente literaria: “Es cierto, alborota curiosamente, el viento”, o mejor aún: “En pleno viento, boinas y gorros sacudidos sobre los ojos, se miran con bastante curiosidad” (el familiar “bastante” sucede a un participio absoluto, figura totalmente desconocida en el lenguaje hablado). Por supuesto, es necesario dejar aparte el caso de Aragón, cuya herencia literaria es muy distinta, y que prefiere dar a su escritura realista un ligero tinte dieciochesco, mezclando en algo Laclos con Zola.

Quizá haya en esa correcta escritura de revolucionarios, el sentimiento de la impotencia para crear ya una escritura. Quizá también sólo los escritores burgueses puedan sentir el compromiso de la escritura burguesa: el estallido del lenguaje literario fue un hecho de conciencia y no un hecho revolucionario. Sin duda la ideología stalinista impone el terror a toda problemática, incluso, y sobre todo, revolucionaria: en definitiva la escritura burguesa es considerada menos peligrosa que su cuestionamiento. De tal modo los escritores comunistas son los únicos en defender imperturbablemente una escritura burguesa que los escritores burgueses condenaron hace tiempo, en el momento en que la sintieron comprometida con las imposturas de su propia ideología, es decir en el momento en que el marxismo se encontró justificado.

LA ESCRITURA Y EL SILENCIO

La escritura artesanal, situada en el interior del patrimonio burgués, no perturba ningún orden; imposibilitado de librar otros combates, el escritor posee una pasión que basta para justificarlo: engendrar la forma. Si renuncia a la liberación de un nuevo lenguaje literario, puede por lo menos reforzar el antiguo, cargarlo de intenciones, de preciosismos, de esplendores, de arcaísmos, crear una lengua rica y mortal. Esta gran escritura tradicional, la de Gide, Veléry, Montherlant, incluso Breton, significa que la forma, en su pesadez, en su excepcional drapeado, es un valor trascendente a la Historia, tal como puede serlo el lenguaje ritual de los sacerdotes.

Otros escritores pensaron que podía exorcizar esta escritura sagrada dislocándola: atacaron entonces el lenguaje literario, hicieron estallar a cada instante el renaciente envoltorio de los clisés, de los hábitos, del pasado formal del escritor; en el caos de las formas, en el desierto de las palabras, pensaron alcanzar un objeto absolutamente privado de Historia, reencontrar la frescura de un estado nuevo del lenguaje. Pero estas perturbaciones acaban por excavar sus propias huellas, por crear sus propias leyes. Las Bellas Letras amenazan todo lenguaje que no está fundado meramente sobre la palabra social. Huyendo cada vez más frente a una sintaxis desordenada, la desintegración del lenguaje sólo puede conducir a un silencio de la escritura. La agrafia final de Rimbaud o de algunos surrealistas -por ello caídos en el olvido-, el sumergirse conmovedor de la

Literatura, muestra que para ciertos escritores, el lenguaje, primero y último escape del mito literario, recompone finalmente aquello de lo que intentaba huir, que no hay escritura que se conserve revolucionaria y que todo silencio de la forma sólo escapa a la impostura por un mutismo completo. Mallarmé, una especie de Hamlet de la escritura, expresa cabalmente ese momento frágil de la Historia en que el lenguaje literario se conserva únicamente para cantar mejor su necesidad de morir. La agrafia tipográfica de Mallarmé quiere crear alrededor de las palabras enrarecidas, una zona de vacío en la que la palabra, liberada de sus armonías sociales y culpables, felizmente ya no resuena. El vocablo, disociado de la impureza de los clisés habituales, de los reflejos técnicos del escritor, se hace entonces plenamente irresponsable de todos los contextos posibles; se acerca a un acto breve, singular, cuya matidez afirma una soledad, por tanto, una inocencia. Este arte tiene la estructura del suicidio: el silencio es en él como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra menos como el jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción, libertad. (Sabemos cuánto le debe a Maurice Blanchot la hipótesis de un Mallarmé destructor del lenguaje.) El lenguaje mallarmeano es Orfeo que no puede salvar lo que ama sino renunciando a ello, y que sin embargo apenas si se da vuelta; Literatura llevada a las puertas de la Tierra prometida, es decir a las puertas de un mundo sin Literatura, del que los escritores debieran testimoniar.

En el mismo esfuerzo por liberar el lenguaje literario, se da otra solución: crear una escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado por el lenguaje. Una comparación tomada de la lingüística quizá pueda dar cuenta de este hecho nuevo: sabemos que algunos lingüistas establecen entre los dos términos de una polaridad (singular-plural, pretérito-presente), la existencia de un tercer término, término neutro, o término-cero, así, entre el modo subjuntivo y el imperativo, el indicativo aparece como una forma no modal. Guardando las distancias, la escritura en su grado cero es en el fondo una escritura indicativa o si se quiere amodal; sería justo decir que se trata de una escritura de periodista si, precisamente, el periodismo no desarrollara por lo general formas optativas o imperativas (es decir patéticas). La nueva escritura neutra se coloca en medio de esos gritos y de esos juicios sin participar de ellos; está hecha precisamente de su ausencia; pero es una ausencia total, no implica ningún refugio, ningún secreto; no se puede decir que sea una escritura impasible; es más bien una escritura inocente. Se trata aquí de superar la Literatura entregándose a una especie de lengua básica, igualmente alejada de las lenguas vivas y del lenguaje literario propiamente dicho. Esa palabra transparente, inaugurada por El extranjero de Camus, realiza un estilo de la ausencia que es casi una ausencia ideal de estilo; la escritura se reduce pues a un modo negativo en el cual los caracteres sociales o míticos de un lenguaje se aniquilan en favor de un estado neutro e inerte de la forma; el pensamiento conserva así toda su responsabilidad, sin cubrirse con un compromiso accesorio de la forma en una Historia que no le pertenece. Si la escritura de Flaubert contiene una Ley, si la de Mallarmé postula un silencio, si otras, la de Proust, Céline, Queneau, Prévert, cada cual a su modo, se fundan en la existencia de una naturaleza

social, si todas estas escrituras implican una opacidad de la forma, suponen una problemática del lenguaje y de la sociedad (estableciendo la palabra como un objeto que debe ser tratado por un artesano, un mago o un escribiente, no por un intelectual) la escritura neutra recupera realmente la condición primera del arte clásico: la instrumentalidad. Pero esta vez el instrumento formal ya no está al servicio de una ideología triunfante; es el modo de una nueva situación del escritor, es el modo de existir de un silencio; pierde voluntariamente toda apelación a la elegancia o a la ornamentación, pues estas dos dimensiones introducirían nuevamente el Tiempo en la escritura, es decir, una potencia derivante, portadora de Historia. Si verdaderamente la escritura es neutra, si el lenguaje, en vez de ser un acto molesto e indomable, alcanza el estado de una ecuación pura sin más espesor que un álgebra frente al hueco del hombre, entonces la Literatura está vencida, la problemática humana descubierta y entregada sin color, el escritor es, sin vueltas, un hombre honesto. Por desgracia, nada es más infiel que una escritura blanca; los automatismos se laboran en el mismo lugar donde se encontraba anteriormente una libertad, una red de formas endurecidas limita cada vez más el frescor primitivo del discurso, una escritura renace en lugar de un lenguaje indefinido. El escritor, al acceder a lo clásico, se vuelve epígono de su creación primitiva, la sociedad hace de su escritura un modo y lo devuelve prisionero de sus propios mitos formales.

LA ESCRITURA Y LA PALABRA

Hace poco más de cien años, los escritores ignoraban generalmente la existencia de arios modos -y muy diferentes- de hablar francés. Hacia 1830, mientras la burguesía, ingenuamente, se divierte con todo lo que se encentra en los límites de su propia superficie, es decir en la exigua porción de sociedad que permite compartir a los bohemios, los porteros y los ladrones, se comenzó a insertar en el lenguaje literario propiamente dicho, algunos elementos tomados, prestados de los lenguajes inferiores, con la salvedad de que fuesen suficientemente excéntricos (sin lo cual hubieran sido amenazadores). Esas pintorescas jergas decoraban la Literatura sin amenazar su estructura. Balzac, Süe, Monnier, Hugo se complacen en restituir algunas formas suficientemente aberrantes de la pronunciación y del vocabulario; jerga alemana, lenguaje de porteros. Pero este lenguaje social, especie de drapeado teatral atado a una esencia, nunca comprometía la totalidad del que lo empleaba; las pasiones seguían funcionando más allá de la palabra.

Quizá fue necesario esperar a Proust para que el escritor confundiera totalmente ciertos hombres con su lenguaje, y no entregara sus criaturas sino como especies puras, en el volumen denso y coloreado de su palabra. Mientras las criaturas balzacianas, por ejemplo, se reducen fácilmente a las relaciones de fuerza de la sociedad de la que son

como el relevo algebraico, un personaje proustiano se condensa en la opacidad de un lenguaje particular y en ese nivel se entrega y ordena toda su situación histórica: su profesión, su clase, su fortuna, su herencia, su biología. De tal modo, la Literatura comienza a conocer la sociedad como una Naturaleza cuyos fenómenos quizá podría reproducir durante esos momentos en que el escritor sigue los lenguajes realmente hablados, no como una reproducción pintoresca sino como objetos esenciales que agotan todo el contenido de la sociedad, la escritura toma como espacio real de sus reflejos la palabra real de los hombres; la literatura ya no es orgullo o refugio, comienza a hacerse acto lúcido de información, como si le fuera necesario primeramente aprender, reproduciéndolo, el detalle de la disparidad social; se da como misión la de dar cuenta inmediatamente, antes de cualquier otro mensaje, de la situación de los hombres amurallados en la lengua de su clase, de su región, de su profesión, de su herencia o de su historia.

En este aspecto, el lenguaje literario fundado sobre la palabra social nunca se libera de la virtud descriptiva que lo limita, ya que la universalidad de una lengua -en el estado actual de la sociedad-, es un hecho auditivo, de ninguna manera un hecho de elocución: en el interior de una norma nacional como el francés, las hablas difieren de grupo a grupo, y cada hombre es prisionero de su lenguaje: fuera de su clase, la primera palabra lo señala, lo sitúa enteramente y lo muestra con toda su historia. El hombre está ofrecido, entregado por su lenguaje, traicionado por una verdad formal que escapa a sus mentiras interesadas o generosas. La diversidad de los lenguajes funciona, pues, como una Necesidad, y es por ello que funda una tragicidad.

De tal modo, la restitución del lenguaje hablado, imaginado primeramente en el mimetismo divertido de lo pintoresco, acabó por expresar el contenido de la contradicción social: en la obra de Céline, por ejemplo, la escritura no está al servicio de un pensamiento, como un decorado realista logrado, yuxtapuesto a la pintura de una subclase social; representa verdaderamente la inmersión del escritor en la opacidad pegajosa de la condición que describe. Se trata siempre, sin duda, de una expresión, y la Literatura no se halla superada. Pero es necesario aceptar que, de todos los medios de descripción (ya que hasta ahora la Literatura sólo se quiso eso), la aprehensión de un lenguaje real es para el escritor el acto literario más humano. Y una gran parte de la Literatura moderna está atravesada por los jirones más o menos precisos de este sueño: un lenguaje literario que haya alcanzado la naturalidad de los lenguajes sociales. (Basta con pensar en los diálogos novelísticos de Sartre para dar un ejemplo reciente y conocido). Pero, cualquiera sea el éxito de estas pinturas, no son nunca más que reproducciones, especies de arias enmarcadas en largos recitativos de una escritura enteramente convencional.

Queneau quiso precisamente mostrar que la contaminación hablada del discurso escrito era posible en todas sus partes, y en él la socialización del lenguaje literario capta a la vez todas las capas de la escritura: la grafía, el léxico y -lo que es más importante

aunque menos espectacular- la elocución. Evidentemente la escritura de Queneau no se sitúa fuera de la Literatura, puesto que, siempre consumida por una parte restringida de la sociedad, no implica una universalidad, sino sólo una experiencia y un divertimento. Por primera vez, no es la escritura quien es literaria; la Literatura se encuentra arrojada de la Forma: sólo es una categoría: la Literatura es ironía y aquí el lenguaje constituye la experiencia profunda. O mejor, la Literatura es llevada abiertamente hacia una problemática del lenguaje; en efecto, ya no puede ser otra cosa.

Por aquí se ve el esbozo de un área posible para un nuevo humanismo: a la general sospecha que alcanza al lenguaje a lo largo de la literatura moderna, se sustituiría una reconciliación del verbo del escritor y del verbo de los hombres. Sólo entonces el escritor podría considerarse enteramente comprometido, cuando su libertad poética se colocara dentro de una condición verbal cuyos límites serían los de la sociedad y no los de una convención o de un público: de otro modo el compromiso sería siempre nominal; podrá asumir la salvación de una conciencia, pero no fundar una acción. Porque no hay pensamiento sin lenguaje, la Forma es la primera y última instancia de la responsabilidad literaria, y porque la sociedad no está reconciliada, el lenguaje necesario y necesariamente dirigido, instituye para el escritor una condición desgarrada.

LA UTOPIA DEL LENGUAJE

La multiplicación de las escrituras es un hecho moderno que obliga al escritor a elegir, que hace de la forma una conducta y provoca una ética de la escritura. A todas las dimensiones que dibujaban la creación literaria, se agrega desde ahora una nueva profundidad, la forma, constituyendo por sí sola una suerte de mecanismo parasitario de la función intelectual. La escritura moderna es un verdadero organismo independiente que crece alrededor del acto literario, lo decora con un valor extraño a su intención, lo compromete continuamente en un doble modo de existencia y superpone al contenido de las palabras, signos opacos que llevan en sí una historia, un compromiso o una redención segunda, de modo que, a la situación del pensamiento, se liga el destino suplementario, a menudo divergente, siempre molesto, de la forma.

Pero esta fatalidad del signo literario, que hace que un escritor no pueda trazar una palabra sin tomar la actitud particular de un lenguaje pasado de moda, anárquico o imitado, de cualquier manera convencional e inhumano, funciona precisamente en el momento en que la Literatura, aboliendo cada vez más su condición de mito burgués, es requerida por los trabajos o los testimonios de un humanismo que integró finalmente a la Historia en su imagen del hombre. Así las antiguas categorías literarias, vaciadas en el mejor de los casos de su contenido tradicional, que era la expresión de una esencia

intemporal del hombre, se conservan finalmente sólo por una forma específica, un orden lexical o sintáctico, en una palabra, un lenguaje: la escritura absorbe en adelante toda la identidad literaria de una obra. Una novela de Sartre sólo es novela por la fidelidad a cierto tono recitado, intermitente por lo demás, cuyas normas fueron establecidas en el transcurso de toda una geología anterior de la novela; de hecho, la escritura recitativa, y no su contenido, reintegra la novela sartriana en la categoría de las Bellas-Letras. Más aún, cuando Sartre intenta quebrar la duración novelística, y desdobra su relato para expresar la ubicuidad de lo real (*Le Sursis*), la escritura narrada recompone por encima de la simultaneidad de los acontecimientos, un Tiempo único y homogéneo, el del Narrador cuya voz particular, definida por accidentes reconocibles, cubre el develamiento de la Historia con una unidad parasitaria y da a la novela la ambigüedad de un testimonio que puede ser falso.

Por ello vemos que una obra maestra moderna es imposible, ya que el escritor, por su escritura, está colocado en una contradicción insoluble: o el objeto de la obra concuerda ingenuamente con las convenciones de la forma, y la literatura permanece sorda a nuestra Historia presente y el mito literario no es superado; o el escritor reconoce la amplia frescura del mundo presente, aunque para dar cuenta de ella sólo disponga de una lengua espléndida y muerta; frente a la página en blanco, en el momento de elegir las palabras que deben señalar francamente su lugar en la Historia y testimoniar que asume sus implicaciones, observa una trágica disparidad entre lo que hace y lo que ve; bajo sus ojos, el mundo civil forma ahora una verdadera Naturaleza, y esa Naturaleza habla, elabora lenguajes vivientes de los que el escritor está excluido: por el contrario, la Historia coloca entre sus dedos un instrumento decorativo y comprometedor, una escritura heredada de una Historia anterior y diferente, de la que no es responsable y que sin embargo es la única que puede utilizar. Nace así una tragicidad de la escritura, ya que el escritor consciente debe en adelante luchar contra los signos ancestrales todopoderosos que, desde el fondo de un pasado extraño, le imponen a la Literatura como un ritual y no como una reconciliación.

Es así como, salvo renunciando a la Literatura la solución de esta problemática de la escritura no depende de los escritores. Cada escritor que nace abre en sí el proceso de la literatura; pero pese a condenarla, siempre le otorga un aplazamiento que la literatura emplea en reconquistarlo; puede crear un lenguaje libre, se lo devuelve fabricado, pues el lujo nunca es inocente; es ese lenguaje asentado y cercado por el inmenso impulso de todos los hombres que no lo hablan, el que debe seguir usando. Hay por tanto un callejón sin salida de la escritura, y es el callejón de la sociedad misma: los escritores de hoy lo sienten: para ellos la búsqueda de un no-estilo, o de un estilo oral, de un grado cero o de un grado hablado de la escritura, es la anticipación de un estado absolutamente homogéneo de la sociedad; la mayoría comprende que no puede haber lenguaje universal fuera de una universalidad concreta, ya no mística o nominal, del mundo civil.

Hay pues en toda escritura presente una doble postulación: está el movimiento de una ruptura y el de un advenimiento, está el dibujo de toda situación revolucionaria cuya ambigüedad fundamental es la necesidad para la Revolución de hurgar la imagen misma de lo que quiere posee en lo que quiere destruir. Como todo el arte moderno, la escritura literaria es a la vez portadora de la alienación de la Historia y del sueño de la Historia: como Necesidad testimonia el desgarramiento de los lenguajes, inseparable del desgarramiento de las clases: como Libread, es la conciencia de ese desgarramiento y el esfuerzo que quiere superarlo. Sintiendo sin cesar culpable de su propia soledad, es una imaginación ávida de una felicidad de las palabras, se apresura hacia un lenguaje soñado cuyo frescor, en una especie de anticipación ideal, configuraría la perfección de un nuevo mundo adámico donde el lenguaje ya no estaría alienado. La multiplicidad de las escrituras instituye una Literatura nueva en la medida en que inventa su lenguaje sólo para ser proyecto: la Literatura deviene la Utopía del lenguaje.