

rario de nuestra cultura para conseguirlo. La propuesta rimbaldiana de «encontrar una lengua» no ha dejado de estar a la orden del día, tanto más cuanto que la sospecha se ejerce sobre las formas inmediatas y pseudomiméticas de la escritura. El autor de *Salida de la fábrica* se volvió entonces hacia las violencias de la literatura, sea que nos vengan de la Biblia, de Céline, de Rabelais, de Saint-John Perse, de Rimbaud o de cualquier otra parte, para decir las violencias soportadas en la vida cotidiana por todos los excluidos de la cultura¹⁸. Encuentro tocante si los hay, ya que en estos investimentos de palabras llegan a decirse hasta las mutilaciones, las alienaciones, las soledades del mundo contemporáneo. Con Bon se descubre hasta qué punto la escritura es una práctica del efecto y no una representación falaz de los hechos. Por descontado, el conjunto ha de conseguir precisión en sus efectos, en concordancia completa con lo que se dice.

La finalidad última no es instituir una estética ni constituir un nuevo arte poético. La pregunta dirigida a estas obras no comprende la evaluación de las formas ni de los estilos. Más allá de las formas y los estilos pero pasando a través de ellos, busca en la escritura lo que se puede investir o recuperarse del sujeto en lo real. Lo contemporáneo parece acabar en este sentido con la ambición del libro sobre nada y con la ausencia de sentido. Según los fenomenólogos, toda consciencia es consciencia de algo y así toda escritura es escritura de algo. Sin llegar a las encarnaciones magistrales y carnales que pone en escena Sylvie Germain, la literatura de hoy ya no persigue esa suerte de borramiento o agotamiento largamente estudiada por Blanchot¹⁹. Es notable que, sean cuales fueren las numerosas afinidades entre obras como las de Beckett y Juliet, por ejemplo, la segunda no deja de intentar un nuevo investimento de la escritura por el sujeto, en tanto la primera perseguía su definitivo borramiento.

Muy consciente de que el sujeto sólo se encuentra en la lengua y que es a la vez revelado, deformado y traicionado por ella, la escritura contemporánea se instala en esta convicción de que la prueba de la lengua es la prue-

¹⁸ *La crítica contemporánea se ha dedicado a estudiar esta particularidad de la escritura que escribe a partir de otros textos, de otras obras, de otros signos. Es notable constatar hasta qué punto esta cuestión atraviesa nuestra época. Piénsese en Michel Riffaterre, Gérard Genette, Mijail Bajtín, ya citado antes y su redescubrimiento propuesto por Todorov, Antoine Compagnon, etc. Pero las conclusiones son muy diversas: Compagnon estudia sobre todo a Montaigne, Aron Kibedi Varga hace de ella una característica del relato posmoderno, en tanto Genette amplía considerablemente el corpus de la llamada literatura de segundo grado y Riffaterre ve en ella una característica de cualquier escritura. No se puede hacer de la reescritura una característica de la literatura contemporánea en tanto los críticos ya citados muestran que está en vigor desde hace mucho tiempo.*

¹⁹ *Toda la obra de Blanchot va en tal sentido. Ver también Dominique Rabaté: Vers une littérature de l'épuisement, Corti, Paris, 1991.*

ba del sujeto. Tal certidumbre excluye toda veleidad de «escribir como», o sea de «retorno a». En efecto, las formas académicas no pueden concebirse más que en tanto estén completamente disociadas de una preocupación del sujeto-en-la-lengua, porque la lengua que ofrecen al sujeto, enteramente normalizada por los códigos estéticos, no sirve para decirlo. Allí alcanzan pleno valor las propuestas de Michel Deguy acerca de la noción de figuración²⁰. En efecto, cada sujeto se configura en la propia economía de su lengua, al menos tanto, si no más, que en la propuesta que mantiene o en la ficción que pone en juego.

Entonces: la cuestión no es la del género novela, que no puede ser confortado ni restaurado, como tampoco destruido ni condenado. De hecho, ya no corresponde apenas, en las concepciones que se puedan tener, a un género identificable. Pero esto importa poco. La novela siempre ha desbordado las incompletas definiciones que la historia ha querido darle y vive, justamente, de tal desplazamiento. La cuestión es escribir, como señala Gilles Deleuze²¹, y ella implica y está implicada por todas las obras. En efecto, hay una preocupación constante por la escritura en los textos, ya se trate de los «shagas» de *Lisboa última orilla* o del final de *Vidas minúsculas*: «Que un estilo justo haya ralentizado su caída, y la mía quizá sea más lenta; que mi mano le haya dado permiso de desposar en el aire una forma cuán fugaz por mi sola tensión suscitada (...) esta inclinación al arcaísmo, a los favores sentimentales cuando el estilo ya no puede pero, esta voluntad de eufonía vejancona, no es aquí donde se expresan los muertos cuando tienen alas, cuando retornan en el verbo puro y la luz. Tiemblo porque pueden haberse obscurecido más (...). Si vuelvo a salir en su persecución, soltaré esta lengua muerta, en la que quizá ya no se reconozcan».

La escritura se inquieta por sí misma, en el propio movimiento del texto que elabora. Así *El entierro* de Bon incluye en su propuesta unas reflexiones sobre el habla de la provincia donde la historia se desarrolla y ve en las deformaciones de la lengua popular un esfuerzo por la dicción más precisa –aún en la mayor aparente torpeza– un sufrimiento cotidiano, como para purgar lo real disolviéndolo en el lugar común del habla común. En efecto, el lugar común no es sólo ese estado de la lengua en que el dolor se reabsorbe en su expresión vacía y paralizada que instala el reparto dentro de una comunidad de vida; es también la prueba y la manifestación misma de una incapacidad de hallar las palabras que dirían mejor un sufrimiento personal.

²⁰ Michel Deguy: *Figurations*, Gallimard, Paris, 1969.

²¹ Gilles Deleuze: *Critique et clinique*, Minuit, Paris, 1993.

La literatura de hoy, en su propia dificultad, no es una literatura que se complace en la producción de ficción ni en cualquier testimonio. Es una experiencia de la lengua. Se instala en ese defecto de una lengua cuyas vicisitudes y traiciones se miden por los decenios estructuralistas. Pero en ese defecto, en ese lugar donde la lengua efectivamente falla, propone una palabra del sujeto. La dificultad de escribir pertenece a la propia práctica literaria, no según los tormentos líricos del romanticismo (el «cómo decirlo...» de *René* o de sus últimas consecuencias (Eluard: «el todo es decirlo todo y me faltan las palabras») sino como si el acto mismo de escribir y el producto editado estuvieran sordamente atravesados por la elaboración de un duelo, una consciencia de la expresión imposible: «La obra nace de una palabra imposible» escribe Claude Louis-Combet.

La cuestión de la sospecha, entonces, no está superada. Muy por el contrario. Los discursos explicativos han demostrado su vanidad, las críticas validatorias y los análisis formales han perdido su legitimidad y crece la duda ante la palabra y su aptitud para ser auténtica. Lejos de situarse más allá de la sospecha, como lo dice Marc Chénétier a propósito de la ficción norteamericana contemporánea²², la ficción francesa —exceptuando a los novelistas reunidos por Jean-Luc Moreau en *La nueva ficción* para los cuales la dicha de escribir y la renovada fe en los poderes de la ficción son lo más seguro—²³ se instala por lo contrario en la sospecha y continúa haciendo su experiencia. Es, por lo mismo, una escritura que, sea cual fuere el movimiento impulsivo reconocido por su necesidad, en el objeto que produce, un texto que no satisface su deseo.

Se trata, en consecuencia, de una escritura crítica que, interrogando al ser y al mundo, se interroga a sí misma, interroga en ella misma a aquello que la separa de su proyecto y elabora el duelo de cualquier toma inmediata de las cosas. Lo que me parece que es la verdadera originalidad de la escritura contemporánea —o de cierta escritura contemporánea, porque estas opiniones no tienen alcance universal— es que escribe a partir de la constatación según la cual esta mediación no es una elección. Consciente de trabajar sólo con un dato que sabe ya mediatizado, la escritura contemporánea sólo puede atrapar del mundo o del ser unos signos a menudo parasitados, hasta falsificados. Inscribir la búsqueda literaria en el propio corazón de esta falsificación, escribir con ella supone un sentido crítico y una nueva puesta en cuestión permanente de su propio trabajo. La escritura de

²² Marc Chénétier: *Au-delà du soupçon, la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Seuil, Paris, 1989.

²³ Jean-Luc Moreau: *La nouvelle fiction*, Critérion, Paris, 1992.

hoy asume esta incierta posición y en ella encuentra su identidad. También, por ello, es una escritura crítica y reflexiva. Busca en otras expresiones constituidas un diálogo que le permita ponerse a prueba. Se trata, cada vez con mayor frecuencia, de una escritura que tiende a identificar su propio movimiento en el esfuerzo de asumir otro gesto creador.

Por fin, esta escritura no se inventa en el solipsismo. Por el contrario, a menudo restaura una vocación de interpelación que la literatura tenía un tanto olvidada. Esta interperlación reivindica y recupera el vínculo mismo de filiación. *Tiempo máquina* se cierra con un capítulo titulado «A los muertos» y *Rimbaud hijo* con estas palabras: «La casa está más negra que la noche. Ah, quizá por haberte encontrado y abrazado, madre que no me lees, que duermes con los puños cerrados en el pozo de tu alcoba, madre para quien invento esta lengua de madera lo más cercana posible a tu duelo inefable, a tu encierro sin salida. Es que inflo mi voz para hablarte de muy lejos, padre que ya nunca volverás a hablarme. ¿Qué es lo que relanza infinitamente la literatura? ¿Qué es lo que hace escribir a los hombres?»

Es también bajo la forma de una interpelación que en *Harapos*, el narrador de Charles Juliet cuenta a su madre su propia historia. La interpelación me parece ser la extrema avanzadilla de esta literatura de filiación que toma en cuenta el relato de los ascendientes. No sólo intenta restituirlo, sino que, además, dedica esta restitución a aquellos a quienes habla.

Traducción: Blas Matamoro



Escher: *Exposición de estampas*, litografía, 1956