

La novela o la vida en construcción

Silvio Mattoni

“La esperanza es una memoria que desea.”

Balzac,

citado por Barthes en *La preparación de la novela*.

Se dice que sobre un tema complejo es preferible un acercamiento sencillo. Lo que quizás sea nada más que un lugar común, una manera de decir, cuando no una simple falsedad, ya que hasta la sintaxis menos pretenciosa puede sugerir lo inexpresable o lo equívoco. En tal sentido, un muerto es a la vez un tema simple y complejo. Su simplicidad radica en que no tiene ya uno de los tiempos de la existencia: el futuro. Todo en él puede intentar explicarse a partir del principio de la causalidad, se ha visto privado de lo posible. Sin embargo, en el momento en que ese muerto escribía, en el deseo de escribir que tal vez sea lo único que anima la supervivencia de lo que se suele llamar “obra”, no había precisamente causalidades. Barthes, muerto cuyo nombre finalmente aparece, no escribía o pensaba en escribir algo porque tuviera un plan, una causa previa, sino porque quería o tenía la fantasía de querer hacerlo. En sus últimas clases, como es sabido, fantaseaba con la novela, es decir, un género de ficción pero también una inscripción narrativa de la propia vida. Sus cursos sobre la “preparación de la novela” se detienen pues en los momentos previos a la muerte, en los preliminares de la escritura de la vida y de su muerte en la forma objetiva del libro.

En lo novelesco que se desea pareciera intensificarse la vida, sus momentos privilegiados, el recuerdo punzante, el anhelo insidioso, mientras que en la novela más bien se clausura la posibilidad, y se narra retrospectivamente, como mero libro, la historia de una ilusión y de sus consecuentes resignaciones. De allí que Barthes oscile entre dos polos de idéntica inaccesibilidad, que para ser escritos deberían dejar de ser lo que son: horizontes infinitos. Uno es la anotación, el instante, la epifanía o la iluminación que le darían felicidad a la escritura, al acto de escribir que finalmente habrá de ser la vida. Su emblema es el haiku. Es como si en tres brevísimos versos se concentrara una posibilidad de despliegue, de goce y de meditaciones sin límites. Pero es algo que ya está ahí, que se guarda en el momento de anotarlo, como una flor de

papel que esperara en la hoja simple el ejercicio de todos los dobleces de una técnica complicada. El otro polo es Proust: la vida en la obra, la obra demorada en el agotamiento del final de una vida; despliegue que se continúa y que aspira a tomar la forma del mundo, su tiempo y sus espacios. Sería otro simulacro de lo ilimitado también, aunque por la vía de la proliferación y el análisis, frente a la ocurrencia sintética, autolimitada aunque no menos ambiciosa, del haiku. Pero estos dos polos, u horizontes, donde lo novelesco no se hace nunca “novela”, entre la anotación del instante y la proliferación indefinida de los detalles vividos o vivibles, no son más que prácticas de meditación sobre un deseo que no podría surgir de ellas. El deseo de escribir, de cuya presencia o aparición no se puede estar nunca seguro, necesitaría un objeto, una fantasía, un género tal vez. Y mientras más indeterminado, cuando más impreciso sea el género, más podrá insistir el deseo de escribir en cuanto tal. A esa indeterminación, que posiblemente esté en el origen de una idea tan amplia como la “literatura”, Barthes puede seguir dándole el nombre de novela. Pero incluso si se definiera más, si lo que se prepara, lo que se propicia fuera una novela epistolar en verso, una corona de sonetos o un drama psicológico, su preparación y su deseo seguirían siendo una aspiración indefinida. “Que la literatura sea todo, y que todo en mí sea dicho para escribir”, tal podría ser un lema de la preparación, el anuncio de una universalidad siempre en progreso que desde el romanticismo de Jena se pregona bajo el ambiguo rótulo de “novela”, la “poesía universal progresiva”. A tal punto es ambiguo el objeto de la fantasía que el yo que lo desea, que quiere empezar a desearlo, se ve obligado al lirismo, es decir: la construcción imaginaria de un sujeto que habla. Por eso no faltan en las clases, en las notas del curso, alusiones a una vida nueva que el deseo de novela podría inaugurar para el ensayista maduro.

Pero dado que tratamos su nombre como el de un autor, causado por la obra, terminado en ella, podemos ver en un par de ensayos críticos de finales de los años '60 ciertos antecedentes de los dos polos de la preparación infinita de la novela. Sólo que entonces el deseo se inscribe en la lectura, se procura leer la novela en su intensidad originaria, en el deseo del otro. Me refiero a “Proust y los nombres”, de 1967, y a “Flaubert y la frase”, de 1968.

En primer lugar, se puede ver una inversión del sitio de Proust, ya que los nombres indicarían más bien el elemento concentrado, todavía no desplegado, la promesa de una proliferación, o acaso el cierre posterior a un desarrollo, lo que en el nombre propio se sintetiza o se sueña. Es decir, en los nombres de su relato Proust

anota, medita, más el haiku que el flujo novelesco. Mientras que en la frase, su imposibilidad de perfección, su problemática relación con las demás frases, el dilema del efecto de continuidad que es la ilusión y la tortura del novelista, estaría del lado de la búsqueda. La locura estilística de Flaubert sería pues, en aquellos ensayos, la proliferación. No obstante, lo importante en estas modalidades radica en su posibilidad de reconversión mutua: la anotación, el presente percibido, el instante asediado, encierra la proliferación, el futuro de lo que se va a escribir y el flujo del tiempo.

La búsqueda de esos ensayos no sería el análisis de unas obras que habría sido precedido por el placer de leerlas, sino más bien la pregunta por su posibilidad. No qué dicen, sino cómo es que pudieron ser deseables, cómo se quisieron escribir. Y dado que la historia de Proust cuenta el nacimiento de ese “querer escribir”, su primera secuencia lo refiere: “El primer acto enuncia la voluntad de escribir”¹, consigna Barthes. Pero esa voluntad no lleva necesariamente a la posibilidad de escribir, y muchas veces conduce a la postergación indefinida del acto. Y es lo que le sucede al narrador, y también al profesor que preparará la novela en su última vida nueva diez años después. Entonces, paradójicamente, lo que se contará cuando se haga posible escribir será la imposibilidad de escribir, todo lo que postergó la escritura y que habrá de adquirir la apariencia de una vida. “El segundo acto, muy largo en tanto ocupa lo esencial del *Tiempo perdido*, trata de la impotencia para escribir”². Y sucede que esa impotencia no resulta subsanable por un mero esfuerzo, puesto que se atribuye a una configuración íntima. La riqueza de lo sensible –el presente de cada acontecimiento– parece excesiva con relación a lo escribible. No es porque carezca de algo –saber, práctica o ingenio–, sino porque percibe de más, en exceso, que el proyecto de escritor desiste de escribir. No puede transformar la sensación en notación, carece de la mezquindad necesaria, tan propia del realismo, para rebajar la vida al estado de material de escritura. A lo que Barthes añade una profundización de la renuncia, cuando hasta la conmoción ante lo sensible abandona al autor: ya no sólo no se puede convertir el presente en escritura, sino que deja de tener sentido aquello que se quería conservar en lo escrito. Y justamente entonces, cuando no se sabe qué escribir ni cómo, cuando parece no tener sentido el acto vano de hacer frases, y apenas queda el vestigio o el recuerdo de alguna vez haber tenido la voluntad, el proyecto de la literatura, es cuando se empieza. Justo entonces,

¹ Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1976, p. 171.

² *Ibid.*

cuando además el tiempo apremia, la madurez coincide con el desencanto ante lo sensible y esa retirada del placer se dirige al encuentro de otra vida.

Momento dramático del *incipit* de Barthes: “¿vivirá el tiempo suficiente para escribir su obra? Sí, si consiente en retirarse del mundo, en perder su vida mundana para salvar su vida de escritor”³. Pero no le será entonces dado ver la obra ni pensarse como causa de ella. La vida de escritor es simplemente la insistencia del hecho de escribir, un estar escribiendo sin fin. La vida mundana que se pierde, a la que se renuncia aunque en realidad nunca se la haya poseído, incluía la figura pública del escritor, que es la negación de la escritura. Para abandonar ese yo objetivo, hecho objeto por la mirada de los otros, habrá que iniciarse en el largo proceso de construcción de un yo infinito, que por definición será inacabable. Sin embargo, Barthes detalla el rito estructural del nacimiento imaginario de un escritor: “se trata de una verdadera mistagogia articulada en tres momentos dialécticos: el deseo (el mistagogo postula una revelación), el fracaso (asume los peligros, la noche, la nada), la asunción (en la plenitud del fracaso encuentra la victoria)”⁴. El deseo de escribir fracasa, porque desemboca en simples libros, y ésta es la noche, donde las cosas hacen silencio y los escritores son muertos que no tienen voz, pero en ese desencanto del mundo y de los objetos por escribir, en el fondo de la prueba, surge lo nuevo, la escritura infinita, sin finalidad, y que por eso mismo puede abandonarlo todo, ser la vida entera y su justificación afirmativa. ¿Y qué trae de su gran prueba de espíritu aquel que va a escribir el mundo, el tiempo y la vida? Nombres, cifras sonoras de un habla concentrada, condensada, escritura transliterada de un referente que cabe íntegramente en su significante. La reminiscencia, dirá Barthes, es el tema, la forma en que el mundo se despliega, pero el procedimiento, el signo de la rememoración, el fantaseo del recuerdo, se encuentra en la acuñación y el atesoramiento de nombres.

Si la reminiscencia constituye los objetos novelescos para el narrador de la *Recherche*, para el autor, el que se encerró entre paredes de corcho para gastar los restos de una vida en su transfiguración definitiva, esa función de formación de objetos la cumplen los nombres. “El Nombre propio es de esta manera la forma lingüística de la reminiscencia”⁵. Permite a la vez sumergirse en él como en un ambiente, una zona, un paisaje, y también condensar, comprimir, guardar esa potencia o promesa de viajes y

³ *Ibid.*, p. 173.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 176.

recuerdos. ¿Qué hay en un nombre, si no todas las fantasías y suposiciones, sus posibles orígenes, su diseño social, su novela de varias generaciones, pero además su radical concentración en un referente único, el cuerpo que lo lleva y se identifica con su sonoridad heredada? Respuesta retórica: el nombre tiene pues sentido, incluso más que las palabras genéricas de la lengua. Es historia, familia, orígenes, sociedad, y además nacimiento y muerte, presencia y ausencia físicas, marca y firma de un cuerpo solo. Tal es la tesis cratílana que el ensayo de Barthes va a exponer. Porque en el fondo, para el que escribe, el ausente, todos los términos de la lengua están motivados: las palabras son las cosas.

El nombre propio es entonces una imagen de aquello que nombra, pero en la medida en que llama a alguien, lo evoca, es un fantasma, un objeto de múltiples fantaseos. A su clase lingüística se aplica la definición que Barthes toma de Platón, de su personaje Cratilo: “La propiedad del nombre consiste en representar la cosa tal como es”⁶. Vale decir: sólo en lo propio del nombre “propio” se forma una representación del nombrado. Sócrates preguntaba, ya irónico: “En tal sentido, ¿todos los nombres son adecuados (*orthós*)?” Y Cratilo respondió: “Por lo menos todos aquellos que son nombres (*onómata estín*)”⁷. Para el novelista, la acuñación de nombres debe responder a ese principio: ser el nombrado. Barthes profundiza el partido de Cratilo, que siempre fue más literario o retórico que filosófico, y escribe: “Cuando un escritor inventa un nombre propio está sometido a las mismas reglas de motivación que el legislador platónico cuando quiere crear un nombre común; de alguna manera debe *copiar* la cosa pero como tal tarea es imposible, al menos debe copiar la manera en que la lengua ha creado algunos de sus nombres”⁸. O sea que el autor debe soñar con el origen inaccesible del lenguaje, hundirse en el sabor sonoro de su lengua de origen. Así podríamos definir la imitación de la creación de nombres. Y de ese simulacro se desprenderá, como emanación corpuscular de las partículas del nombre, la imagen, el fantasma de alguien. Pero la cosa nombrada nunca llega a fijarse, el referente del nombre novelesco no es un cuerpo vivo, sino su potencial fragmentación en eventos, momentos, lugares; es el fetiche sustitutivo de lo que podría haber sido. El nombre podrá ser el haiku, todavía más concentrado, de una presencia plena pero perdida, que la novela debe desplegar, variar, repetir hasta que se abra y deje atrás, si es en verdad un nombre justo (*orthós*),

⁶ *Ibid.*, p. 181.

⁷ Platón, *Cratyle*, Les Belles Lettres, París, 1950, p. 119, parágrafo 429b.

⁸ Barthes, Roland, *El grado cero...*, *op. cit.*, p. 185 (subrayado del autor).

algo así como un perfume. De allí la inquietud, que no afectó la fe de Proust, su última fidelidad, y que sí rondará otros casos porque, ¿cómo saber que el nombre es justo?, ¿cómo comprobar su eficacia? Traslado al orden de la frase y del estilo, es el origen de la angustia vacilante de Flaubert, quien habrá de vencer otro modo de la imposibilidad de escribir.

La imposibilidad de escribir, en cambio, es vencida por los nombres en Proust, ya que en sí mismos enseñan los caminos, abren esferas y luego mundos. Lo mundano a lo que se había renunciado para dedicarse totalmente a escribir se guardó en forma de nombres, transparentes de genealogías, regiones, estratos. Por ello, la verdad del nombre, que refleja la esencia de la cosa así como en su origen habrá sido copia de sus cualidades, requiere cierto despliegue, en forma de paseos, de recuperaciones; hay un largo desvío que hace ver finalmente la coincidencia del nombre con la esencia del ser nombrado bajo las vicisitudes de una vida. Barthes define de este modo la fe de Proust en la capacidad evocativa de los nombres, los caminos que abren, su potencia de intensificación, las maneras en que pueblan el espacio siempre en crecimiento de la reminiscencia. En esa fe, de lo más conciso, sin significado, se llega a la proliferación infinita, donde todo adquiere sentido. O sea: del nombre propio a la totalidad del tiempo recobrado. Pero Barthes conjetura algo más: no se trata sólo de Proust, de un caso de fetichismo entre otros. Tal vez no sea posible escribir, de ninguna manera, “sin creer en la relación natural entre los nombres y las esencias: la función poética se definiría así por una conciencia cratílina de los signos y el escritor sería el recitante de ese gran mito secular que quiere que el lenguaje imite a las ideas y que, contrariamente a las precisiones de la ciencia lingüística, los signos sean motivados”⁹. El escritor oficia entonces en el ritual de una antigua fe, aunque no en un sentido epocal, sino que asume el aspecto de lo ancestral precisamente porque fue y estuvo en el origen de todo ser hablante, que llegó a ser cuando el nombre se volvió la cosa y cada cosa no pudo separarse de su nombre. De hecho, los nombres fueron desde un principio la única manera de ver las cosas, y sobre todo la cosa que más le importaba, lo que amaba y lo que él era, su yo y su objeto.

De esta adecuación ortográfica, en un sentido etimológico, de escritura justa, se desprenderá el martirio y el goce de otro nombre, el de Flaubert. De alguna manera el nombre requería ser declinado, variado, colmado de vicisitudes, mientras que el objeto

⁹ *Ibid.*, p. 190.

de Flaubert, la frase, exige un esfuerzo de reducción, una investigación de su eficacia, una revelación de su pertenencia a una firma, de su dependencia de un estilo. Al hacedor de frases no le interesa su tema, el mundo narrado o descrito es sólo un pretexto para que la literatura exista. La estupidez, la banalidad de las vidas posibles, se redime en la construcción de frases perdurables, efectivas. La novela se traslada entonces a las aventuras de quien se lanza a escribirla. Qué importa la trama, qué importa quién habla; en el estilo, en las frases y en su fluidez, se atesora un tiempo vivido en la absoluta consagración a escribir.

La comparación con Proust aparece en el comienzo del ensayo de Barthes sobre las cartas de Flaubert. Una correspondencia abundante que acompaña, como una bitácora comunicativa, los padecimientos de la búsqueda de estilo. Ese dolor se comunica en el encierro, de donde se extrae un puñado de frases, a costa de la vida. Y la proliferación sólo parece destinada a la angustia epistolar. En apariencia, podría relacionarse con el encierro final de Proust, para la culminación, prolongación, crecimiento y cierre de la obra que salvará los signos reales de un mundo perdido. Pero el encierro de Flaubert tiene otro tono, nada se redime allí que no sea el libro, menos que eso, frases precisas, menos aún, la transición, el hilo que une frases, el fluir del conjunto. A Flaubert, el mundo no le interesa, ni sus signos, puesto que resulta estúpido, a excepción de la literatura. Pero ya se sabe, la literatura no encuentra nunca su definición, por lo cual el escritor se entrega a la corrección infinita. Barthes consigna: “Proust se encierra porque tiene mucho que decir y está apremiado por la muerte, Flaubert porque tiene que corregir infinitamente”¹⁰. Nada que decir salvo por sus frases. Y sin embargo, en esa maceración incesante, en la convivencia con su posibilidad de ser que es un personaje, Flaubert salva sin quererlo la banalidad de una vida cualquiera. Pocos minutos en la mesa, en el escritorio del repiqueteo y la persecución de cacofonías o repeticiones indeseadas, pero muchas horas en el sillón de la fantasía, de la saturación de una vida. Y de allí se levantará de nuevo el deseo de seguir escribiendo. Si no se escribe, no se vive, pero el único contenido de la vida es la escritura. Más allá de los libros, antes de la mera idea de hacer uno, se goza del estar escribiendo, se fantasea en el sillón de la escritura, donde crece lo posible, que luego choca, lucha, se encarniza en la tortura de la corrección, las frases absurdas, la música falsa de las palabras que habrá que convertir en ritmo fluido, eficacia y precisión. Barthes dice, y no podemos descartar

¹⁰ *Ibid.*, p. 192.

que se refiera a la figura en general y no sólo a Flaubert: “el estilo compromete la existencia del escritor”. Por tal motivo, “la escritura, no su publicación, es el fin mismo de la obra”¹¹. Invirtiendo la lógica de la producción y el producto, señal de una época del pensamiento literario que denostaba la comunicación y el querer decir, se hace una obra para poder escribir, lo que se publica ya es el abandono del deseo, no se escribe más.

Publicar se parece demasiado a la interrupción de un proceso continuo. Un libro repite otros libros y contiene acaso uno de los martirios de Flaubert, cuya corrección nunca deja de intentar erradicar: las palabras reiteradas. Pero la finitud de la lengua, detenida en el texto impreso, hace escuchar siempre lo mismo (Barthes anota al pie que también Saussure escuchaba los anagramas de un tema en las letras del poema latino). La repetición inconsciente, se diría, inevitable dentro del sistema, intenta combatirse por la vía consciente de la corrección, que se vuelve entonces interminable, un suplicio, o sea un goce. La otra “cruz de la escritura flaubertiana”, escribe Barthes, “son las transiciones (o articulaciones) del discurso”¹². Y precisamente esa fluidez buscada, ritmo de un curso continuado de palabras, es lo que la fragmentación constitutiva del libro pareciera negar, hecho de capítulos, páginas y párrafos. Paradójicamente entonces, Flaubert se dedica a trabajar la frase, objeto de su fantasía artística, para lograr un efecto que trasciende su unidad ocasionalmente alcanzada. De una frase a otra, acecha el fantasma de la repetición. Entre una y otra, el abismo de lo discontinuo.

No obstante, en la frase se encuentra un consuelo poético. Recitable como un verso, puede proporcionar el mismo goce de la lectura en voz alta, las búsquedas sonoras, la concisión y la precisión. Según la cita de Flaubert que anota Barthes: “Voy a retomar mi pobre vida tan chata y tranquila donde las frases son aventuras...”¹³. Sin embargo, al contrario que el verso medido, al que una regla exterior le impone un límite preexistente, la frase no tiene una regularidad antes de hacerse, escribirse, ser. Extendible hasta la extenuación, inaccesible a toda respiración, como la desatará Proust, o lacónica y transparente para hacer ver la cosa, la frase no puede medirse. Las reglas de construcción de párrafos, las alternancias de preguntas, citas y afirmaciones, en suma, las observaciones retóricas antiguas ya no funcionan. En adelante, el estilo es una ascesis personal y dicha ascesis, que en parte no se puede realizar mediante la voluntad,

¹¹ *Ibid.*, p. 193.

¹² *Ibid.*, p. 199.

¹³ *Ibid.*, p. 201.

por definición resulta interminable. Se trabaja la frase en busca de su perfección o su construcción más adecuada, pero el estilo está en otro lugar. Flaubert alude a Sísifo, en cuya fábula la piedra que se sube cada vez por la pendiente sería la frase. ¿Y el estilo? Querer hacer un edificio con una sola piedra que nunca está en su lugar. La ironía posterior de Valéry, otro corrector empedernido, dirá que nada es inútil y que Sísifo ejercitaba sus músculos. Pero entonces la obra habrá de ser el cuerpo del escritor, no una orfebrería de la lengua. En el caso de Flaubert, cuya salvación depende de escribir y no de ser, la paradoja de la frase perfecta y el estilo inacabable no puede resolverse: “es como la detención gratuita de una libertad infinita, en ella se inscribe una forma de contradicción metafísica: porque la frase es libre, el escritor está condenado no a buscar la mejor frase sino a asumirlas a todas: ningún dios –aunque fuese el del arte– puede fundarla en su lugar”¹⁴. ¿Y cuál sería “la mejor frase”? Tal vez la frase pura, que no expresa nada más que su fracaso en querer decir la cosa. La frase expandible desde su interior, por su fragmentariedad de sintagmas menores, por su naturaleza de objeto compuesto, sólo hablará de una catástrofe, del hecho de que no hay voz y que ningún fluir la habita. Es lo que hará, para Barthes, Mallarmé con su *Coup de dés*, relato de la catástrofe y catástrofe de la frase, cuyos vestigios sustituyen el antiguo verso, también presa del desastre. La escritura entonces, “esa antigua y vaga pero celosa práctica” (Mallarmé), se queda a la espera de su último objeto persistente, el único que falta suprimir: el que escribe. En las categorías de la lengua, que han reemplazado hace tiempo las enseñanzas de la retórica, el que escribe no existe, es una instancia de las frases, el “yo”. Pero el nihilismo sobre el sentido, el libro vacío o representante de la vacuidad del mundo que va de Flaubert a Mallarmé, de alguna manera se topa con un principio de esperanza en Proust, justamente por la recuperación del yo como centro predominante del deseo de la novela. Si no hay discurso ni referente, sino pura lengua, el libro es un vacío hecho de ritmos cuyo contenido desemboca de manera consecuente en la estupidez: las ilusiones de la mala lectura de *Madame Bovary* concluyen en la biblioteca incolmable de *Bouvard y Pécuchet*. En cambio para Proust, que fantasea con un mundo que el libro debe justificar, el yo es una esperanza construible: todo debe prepararse para poder simular su mirada, su memoria y su fluir discursivo. Sin corregir, casi sin escribir, pero preparándose en la pérdida del tiempo, y hasta el borde del

¹⁴ *Ibid.*, p. 203.

fracaso, para llegar a escribir, para la felicidad prometida de estar escribiendo, Proust invita a una vida nueva, la que empieza en la madurez, en la mitad del camino.

La fantasía de una vida nueva, un nuevo comienzo, es la comedia, y en el caso de Barthes: la preparación de la novela. El curso comienza con la inquietud dantesca: ¿cómo cambiar, cómo mudar de vida? O bien: ¿cómo dejar de repetir los mismos trabajos, cómo evitar la acedia que amenaza con una sombría disolución del deseo? ¿Cómo puedo querer, otra vez, pero siendo ya otro, empezar a escribir todo de nuevo? Barthes se construye su propio guía, su Virgilio es Proust. Lo será, se compromete con esa identificación. A tal punto que las fotos de parientes y amigos de Proust, que se puede jugar a reconocer en ciertos personajes de la *Recherche*, se podrán mezclar con fotos familiares del mismo Barthes: lo que importa es el yo construido en ese imaginario pasaje entre la literatura y la vida, en las imágenes (fotos) escribibles (grafías) que pasan por la vida de quien lee y escribe. El pronombre de lo imaginario, justamente, según Barthes, es el Yo. De donde surge este cuadro, una de las iluminaciones históricas más notables de *La preparación de la novela*:

- “1. El *Yo* es detestable → Clásicos
2. El *Yo* es adorable → Románticos
3. El *Yo* es demodé → ‘Modernos’
4. Imagino un
‘Clásico moderno’ → el *Yo* es incierto, está fraguado”¹⁵.

De alguna manera es el retorno de la primera persona a su sitio de personaje, pero sin la salvaguarda timorata, ideológica, de la ficción, sobre la cual, según dicen, no se puede decidir ni explicar si trata de algo verdadero o falso. El Yo incierto no decide nunca si habla de su vida o de su libro, se fragua en la ambivalencia de lo que fantasea como real, aunque también de lo que cree inventar y que lo constituye sin saberlo. Novela es esto, no una ficción de personajes cualesquiera, una trama, una representación folletinesca o imaginativa del entramado social, sino la forma soñada de un libro que contiene la instancia de paso de la vida a la obra (así se llama la mitad inicial del curso en cuestión). En la página de resumen para el anuario del Collège de France se anticipa este sitio incierto de lo novelesco, que no es un problema de la

¹⁵ Barthes, Roland, *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, p. 230.

historia de las novelas ni de la sucesión de técnicas utilizadas por los novelistas: “no es seguro tampoco que se trate de la ‘novela’: este término antiguo ha sido elegido por comodidad para sugerir la idea de una ‘obra’ que habla de su vínculo con la literatura, por una parte, y con la vida, por otra”¹⁶. El tema de la vida que entra en la literatura refleja el origen de lo novelesco: los libros ingresan traumáticamente en la vida (quijotismo y bovarysmo). Pero lo que importa en el curso es un momento previo, la condición de posibilidad de la obra, o sea querer escribirla. Antes de la obra y de la vida, se habrá de dar una transformación que hace deseable el acto de escribir, que fantasea con un objeto buscado, acaso incierto. El narrador de la *Recherche*, por ejemplo, no sabe nunca si lo que está haciendo es novela o ensayo, bajo el manto de las antiguas memorias; sólo sabe que su vida está en juego.

Barthes, ubicuo nombre puesto a las fantasías de un saber que vacila al borde de la literatura, que escribe su novela de vida sin ficción calculada, puede dar el paso de prosa hacia la construcción de un yo, visiblemente novelesco. (Siempre lo hizo. Recuérdense otros libros.) Contempla entonces en su pasado la manera en que pudo acceder a la escritura como vida y a la vocación de vivir escribiendo. Al final de la edición póstuma de las notas del curso, con otros anexos didácticos, figura la colección de fotos de la época de Proust anotada por Barthes. Al pie de la imagen de la condesa Élisabeth Greffulhe, a la que vemos en el reflejo de un lujoso espejo de pie, suntuosamente vestida, junto a un ánfora antigua con flores y bajo el terciopelo oscuro sembrado de enredaderas, mirando de tres cuartos el tocado perfecto y el óvalo altivo de una cara blanquísima, Barthes escribió: “Belleza superior de la sociedad de entonces, de lo cual era muy consciente”¹⁷. Se trata nada menos que de un modelo para la duquesa de Guermantes, astro que brilla en el imaginario del narrador proustiano. La foto hace que Barthes mida el tiempo “sin duda antes de 1900”, ya que la condesa ha nacido en 1860 y se la ve joven, floreciente. Y muere muy anciana, en 1952, cuando ya nada parecido al mundo recobrado por la memoria analítico-novelesca de Marcel podía perdurar. ¿Qué dice Barthes?, ¿de qué habla con el reflejo de esa belleza aristocrática que lo mira?: “¿Cómo envejeció? ¿Cómo murió? 1952. No hace tanto. ¡Yo escribía *El grado cero!*”¹⁸. ¿Y qué había dicho en *El grado cero* sobre la escritura de la novela? Una serie de cuestionamientos de la representación tranquilizadora: “La Novela es una Muerte;

¹⁶ *Ibid.*, p. 459.

¹⁷ *Ibid.*, p. 427.

¹⁸ *Ibid.*

transforma la vida en destino, el recuerdo en un acto útil y la duración en un tiempo dirigido y significativo”¹⁹. De alguna manera, lo aleatorio de una ficción parece justificar el sentido de las cosas, caución que garantiza la permanencia de lo real. Pero en su último curso, los signos falsos de la sinceridad que hacen creíble la mentira del novelista han dejado de ser una alienación; pueden ser una esperanza, la de convertir los azares de una vida, las anotaciones casuales, en un destino que justifique y exalte esos momentos. Finalmente, la utilidad de la escritura sería hacer deseable la mentira de un yo y el amor o la contemplación de otros. El mundo no necesita de la escritura para persistir, como si dijéramos que el funcionamiento social requiere de una ideología representativa, sino que más bien se da lo inverso: el deseo de escribir necesita un objeto de amor.

La novela, objeto fantaseado, deseable, tendrá que anotar el presente para que se pueble de signos, acaso de nombres, propios o fraguados, precisamente porque ya no es un relato que confirma la consistencia de lo real, sino una serie de frases que aspiran a la inconsistencia vital del continuo, a la fluidez, a la obra larga. ¿Es posible todavía la novela, la nueva vida novelada? ¿Acaso el impulso proustiano de transmutar la vida en obra pertenece al pasado? Preguntas que Barthes rápidamente pone entre paréntesis: si la muerte se descubre como real, y ya no es la Muerte ideológica que cuenta el sentido lapidario de una vida ejemplar o execrable, entonces el cuerpo podrá desear la escritura de aquello que lo ata a la vida; se interrumpe el ronroneo de escribir más o menos siempre lo mismo. Se quiere algo nuevo, pero eso nuevo puede ser lo que se dejó de lado, un reencuentro de tonos perdidos. Barthes afirma la posibilidad de un nuevo período, o nuevas singularidades, que recuperasen los tonos mayores. ¿Y qué sería en literatura una escritura en do mayor, que no ignore el atonalismo pero que decida volver a experimentar la tonalidad? La escritura de un yo verosímil, el deseo de autobiografía que es una manera de vivir lo novelesco. El único tema posible de esa novela preparada sería pues el deseo de escribir, querer escribir. Lo que Barthes define mediante un verbo del bajo latín, *scripturire*, “seguir escribiendo”²⁰. Pero, ¿qué escribir?; ¿por dónde seguir? Por el objeto, no escribir como verbo intransitivo sino como deseo de algo que se fantasea, que se quisiera hacer. Para que el querer-escribir se lea, es preciso que ya se haya escrito: la paradoja de Proust, quien narra la épica y la estética del querer-escribir, que anima a su protagonista, pero desde el punto de vista del narrador ya el tiempo se ha

¹⁹ *El grado cero...*, *op. cit.*, p. 45.

²⁰ *La preparación de la novela*, *op. cit.*, p. 42.

recobrado y leemos su triunfo, lo escrito. De allí que interese sobre todo el momento del cambio, de la fantasía al acto, la vida de Proust como preparación de la novela, más que su realización.

“De la vida a la obra” es un pasaje que tiene sus equivalencias formales para Barthes: también sería la posibilidad de que los fragmentos, las anamnesis ocasionales, las notas novelescas, se vuelvan un continuo. En los términos casi provocativos del curso, es ir del haiku a la *Recherche*. En los antiguos roces con las clasificaciones de términos, sería pasar del nombre a todo su despliegue de sugerencias, a la declinación completa de sus motivaciones, una especie de degustación morosa del nombre que pueda proliferar casi hasta el infinito. Pero también, en términos de Flaubert, en la narración extranovelesca de su aventura y su ascesis en busca del estilo, sería pasar de las frases al flujo o, como escribe Barthes en sus notas de clase, “a lo envolvente”. Y luego aclara: “Problema para mí psicoestructural, pues significa pasar del fragmento al no fragmento, es decir, cambiar mi relación con la escritura, es decir, con la enunciación, es decir, también, con el sujeto que soy”²¹. Una modificación que hiciera posible pues salir de lo dado, de la jaula de un sujeto fechado y cuyos trabajos tienden a parecerse, para encontrar la vía libre de una entrega a la escritura sin presiones, en busca del deseo, o sea de una escritura que sólo se enseñe a sí misma. De alguna manera, como su título y sus propósitos lo indican, *La preparación de la novela* contiene una esperanza constructiva, porque implica un cambio de vida que haga posible esa práctica, la composición de un objeto que se desearía ser. De todos modos, y para nada resulta extraño en la medida en que cambiar la relación con el que uno es pareciera una tarea similar a la condena de Sísifo –un héroe de las rocas novelescas, podríamos decir pensando en las quejas de Flaubert–, la formulación de dicha esperanza, de la forma larga y envolvente, se encuentra tachada en las notas de Barthes.

En el párrafo tachado entonces, probablemente por falta de tiempo para su exposición, aunque también, tal vez, por la confesión que anuncia o por su recapitulación del antiguo concepto de belleza, Barthes anota que “*escribir* se presenta como una Esperanza, el color de una Esperanza”²². ¿Y qué es una esperanza? Quizás menos que una pasión, una tonalidad afectiva, un sentimiento simple, que enlaza el deseo de una vida de escritor, que siempre tiene que volver a empezar, con la lectura jovial, febril de una adolescencia, tiempo de la fantasía de escribir. Entre las

²¹ *Ibid.*, p. 54.

²² *Ibid.*, p. 191 (subrayado y mayúsculas del autor).

expectativas de la lectura apasionada, juvenil, y el deseo de escribir en la madurez se describe el arco completo de una vida, cuyos reflejos irisados se habían vislumbrado en los libros amados de la infancia: “Toda obra bella, o aun toda obra que impresiona, funciona como una obra deseada pero incompleta y como perdida, *porque no la hice yo mismo* y hay que recobrarla haciéndola de nuevo; escribir es querer reescribir: quiero agregarme *activamente* a lo que es bello y, sin embargo, me falta, me *hace falta*”²³. Esperanza de una participación en lo bello que volvería a hacer pensar en la iluminación, la eficacia evanescente del haiku perfecto, simple, verdadero. Y en el orden de la forma larga, en el río que hace posibles todas las salpicaduras de los breves instantes, la esperanza se formula en tres deseos: 1) que los nombres sean rectos, justos, pero al mismo tiempo abiertos, plásticos, sonoridades que traduzcan la esencia de lo vivido, el yo, los otros; 2) que las frases no repitan siempre lo mismo, que den en el blanco y que fluyan, variaciones prismáticas que configuren un movimiento singular, la manera única, o sea el estilo; 3) que la novela sea deseable, también, para otros, que en ella se justifiquen mis modos de ser y sus fracturas, sus desfallecimientos, que mis frases se vuelvan un continuo citable, que mi nombre prometa un despliegue motivado, que yo lo quiera así.

Como en su ambigüedad se habrá notado, el tercer término se confunde un poco con los primeros, como si nombres y frases pudiesen tener una solución dialéctica en otro plano. Pero finalmente, como lo real de la dialéctica hegeliana, la obra no existe, la novela resulta una preparación para lo inescrible. “Ni siquiera me parece obvio, hoy que escribo estas líneas (1º de noviembre de 1979), que seguiré escribiendo”²⁴. ¿Cómo seguir? Es la pregunta del final del curso. Diremos: hay que aprender a escuchar de otro modo, también a Barthes.

²³ *Ibid.* (subrayados del autor).

²⁴ *Ibid.*, p. 375.