

www.elboomeran.com

Damián Tabarovsky
LITERATURA DE IZQUIERDA

EDITORIAL PERIFÉRICA

PRIMERA EDICIÓN EN ESTA COLECCIÓN:
septiembre de 2010

© Damián Tabarovsky, 2004, 2010
© de esta edición, Editorial Periférica, 2010
Apartado de Correos 293. Cáceres 10001
info@editorialperiferica.com
www.editorialperiferica.com

ISBN: 978-84-92865-18-5
DEPÓSITO LEGAL: CC-984-2010
IMPRESO EN ESPAÑA – PRINTED IN SPAIN

El editor autoriza la reproducción de este libro, total o parcialmente, por cualquier medio, actual o futuro, siempre y cuando sea para uso personal y no con fines comerciales.

El primer conflicto de Flaubert no fue el proceso judicial a causa de *Madame Bovary*, por «ofensas a la moral pública y la religión» en 1857, sino el de 1856, la discusión que lo opuso a su amigo Maxime Du Camp, director de *La Revue de Paris*. La novela, publicada en capítulos en la revista, estuvo sujeta a toda clase de censuras y disputas entre autor y editor. Du Camp sugería dos tipos de cortes: de «contenidos» y de «formas» (por nombrarlos del modo más convencional). Los de contenidos eran, por decirlo de alguna manera, esperables. Es el Segundo Imperio, y *La Revue* pretendía liderar el ala liberal de los intelectuales, lo que suponía una serie infinita de intercambios, negociaciones y concesiones con el régimen. Se modifican, entonces, la escena del paseo en coche y una parte de la agonía de Emma.

El segundo tipo de censura es reveladora, crucial, apunta al centro de la escritura en Flaubert: Du Camp acusa a la novela de ser muy «complicada», de «estar llena de cosas inútiles», de tener partes «de más». De ser «excesiva».

Aquí comienza a diseñarse la maldición de Flaubert, el estigma de la literatura que vendrá después: la escritura es un exceso. Cuando la literatura es ante todo un experimento, un juego, un balbuceo, entonces necesita un límite. Hay una doble novedad en esta disputa: novedad de Flaubert, al suponer que la ruptura viene dada por *un modo de escritura*; ya no del tema, la moral, las costumbres, la historia, sino de lo que él llama *el estilo*. Novedad, también, de Du Camp al advertir esta situación e intentar censurarla. Pero la censura —y el posterior juicio— llega tarde, no alcanza. Todo llega tarde después de Flaubert, ya nada alcanza. Todo el conflicto, las idas y venidas (Flaubert, que cede, se arrepiente, se vuelve a arrepentir; Du Camp que triunfa y allí donde triunfa fracasa), no es más que una demora: la demora antes de que el monstruo despierte, la leve algarabía del último recodo antes del precipicio, antes del extravío

definitivo de la literatura. Antes de que Flaubert se vuelva vanguardia.

La literatura de Flaubert es la escritura de una inclusión. La literatura incluye ahora lo feo, lo bajo, lo repugnante. Lo otro del Arte («Seamos vulgares en la elección del asunto», Baudelaire en su crítica de *Madame Bovary*). Pero lo incluye bajo la forma de la lupa, de la deformidad, nuevamente del exceso. El propio Du Camp en sus *Souvenirs littéraires* lo aclara: «Toda la literatura puede dividirse en dos escuelas diferentes, la de los miopes y la de los presbítes. Los miopes ven por los bordes, le dan importancia a cada cosa porque cada cosa se les aparece aisladamente (...) se diría que tienen un microscopio en el ojo que todo lo aumenta, lo deforma (...) Los presbítes, al contrario, ven el conjunto, en el cual los detalles desaparecen para formar una suerte de armonía general (...) Flaubert escribe con una lupa, el espectador mira y cree ver monstruos allí donde no había más que criaturas humanas semejantes a él».

Flaubert es un miope literario, su escritura se detiene en un punto y lo deforma, lo destroza, lo hace volar en pedazos. La miopía, su escri-
tu-

II

El viernes 30 de enero de 1857 comienza el juicio. Ernest Pinard, el fiscal imperial, es un joven abogado famoso por su victoria en el caso de Celestine Doudet –una institutriz acusada de sadismo–, y que iba a triunfar, ocho meses más tarde, en el juicio contra *Las flores del mal* de Baudelaire. Desde el comienzo, su acusación se sustenta en una verdad: en Flaubert todo es llevado al exceso. No hay una relación económica con el lenguaje, las descripciones, las cosas, las historias, los hechos; una inversión con un fin, un objetivo, un plazo; sino tan sólo un puro gasto. Lo excesivo de la escritura se convierte en el tema central del alegato: «El género que Flaubert cultiva, el que practica sin los miramientos pero con todos los recursos del arte, es el género realista, la pintura descriptiva (...) Me preguntaré, con

ra, el estilo, lo opone a «la armonía general», lo convierte en sospechoso, un extranjero, *algo exterior*. Al fin y al cabo ¿qué es la armonía general sino el mundo, la época, el estado de las cosas? La literatura se opone al mundo, lo niega, lo atraviesa; implica la creación de una exterioridad. Con el mundo no hace negocios.

Al mismo tiempo, la miopía es una fatalidad, una condición del destino, una desgracia. No se puede elegir ser miope, simplemente se es. No es un problema de carácter, de intención, ni siquiera de fuerza de voluntad. Se es miope pese a uno, Flaubert lo es pese a él. La miopía se consumió sin preguntarle, sin consultarle, sin previo aviso. Es la escritura como exceso, como una demasía fatal, ingobernable; como una escritura desbocada, perdida para el mundo de la armonía, del logos, del entendimiento, o aún más: de su tiempo. La escritura desbocada lleva la lengua hacia el límite, la hace delirar, la saca de contexto.

Frente a una escritura que crea su propia lengua, que deviene extranjera al idioma, ¿cómo leerla? Se produce un *diferendo*: no hay un idioma en común para juzgar, son mundos heterogéneos, intraducibles. Porque toda escritura del

exceso es intraducible, pero no intraducible a otros idiomas (nacionales), sino intraducible al propio, a la época, intraducible a sí misma. Porque una escritura de ese tipo no nos informa de nada; ni de la época, ni de la historia, ni del sentido, ni mucho menos del presente (imposible: un diferendo se define por la incapacidad de probar); ni siquiera nos informa de sí misma (porque no poseemos el idioma para comprenderla); es apenas el rayo que señala que pasó, que ya está del otro lado, que nos deja desolados aquí, de este lado. Y si queremos acercarnos a ella —en la fragilidad, en la antesala del fracaso—, sólo es posible bajo el juego del zig-zag, del contorno, de las sombras chinas, en el instante de la paradoja, ya no en la positividad sino pura y simplemente en el momento de su suspensión. Si hay algo que se opone a la literatura es la argumentación. La literatura es lo que acontece ahora, en este mismo instante, lo que adviene irremediablemente, y la experiencia literaria es la experiencia de esa ausencia, del lenguaje desbocado y nuestra propia soledad. Soledad que es la de la propia obra. La obra no es afirmación, no es positividad, no es construcción: al contrario, la obra es un

paréntesis, la suspensión del mundo. La obra no da sentido, lo quita. No gesta, sino que la obra es la materialización sensible de la anulación del mundo. La obra suspende.