

La escritura grandilocuente*

CLEMENT ROSSET

Se puede leer en cierto *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, atribuido a «una sociedad de sabios y gente de letras»¹, en el artículo «cafard»², las siguientes líneas:

«CAFARD. De todos los hipócritas, el *cafard* es el más vil y el más peligroso. La máscara con que suele cubrir su alma de fango es la de la devoción, porque es, casi siempre, el medio más seguro de hacer que le abran las puertas a las que llama. Pero no es sólo en las sacristías donde se encuentran los *cafards*. (...) Todo *cafard* renuncia a su dignidad y a su conciencia. (...) El *cafard* es implacable en sus odios y en sus venganzas. (...) El *cafard* deja por donde pasa rastros de su asquerosa baba.»

El «*cafard*» que aquí se describe —y que al parecer no es ni ese insecto negro que es huésped familiar de los embaldosados, ni el *spleen* baudelairiano— es una especie de simple objeto lingüístico que sólo existe gracias al lenguaje. Y ciertamente existe, puesto que de él hablamos; aunque sólo existe *en tanto* que se habla de él. Suprimid la palabra y suprimireis de golpe la cosa: si tales «*cafards*» desaparecieran del diccionario, desaparecerían al mismo tiempo de la superficie de la tierra. Se trata, si se quiere, de cosas que no existen más que en forma de palabras. No es ése, lo subrayamos inmediatamente con vistas a los espíritus recelosos, el destino de todas las cosas designadas por el lenguaje: por ejemplo, y para limitarnos solamente a la palabra *cafard*, tomada en el sentido de insecto, no podemos hacer que desaparezca del suelo suprimiendo la palabra del diccionario. Quizá la palabra esté muerta, pero la cosa sigue corriendo. Hay así palabras que se refieren, querámoslo o no, a cierta realidad; y otras que omiten a veces toda referencia a cualquier reali-

* Del libro de Clement Rosset *Le réel. Traité de L'idiotie*, Ed. de Minuit, París, 1977.

¹ París, Firmin-Didot frères, 1872.

² «*Cafard*, e: Gazmoño, ña: *un moine cafard*, un monje gazmoño. || Hipócrita: *air cafard*, aspecto hipócrita. | FAM. Chivato, acusica, soplón (rapporteur). | Morriña, f., ideas (f. pl.) negras: *avoir le cafard*, tener ou estar con morriña. || ZOOL. cucaracha, f.» (*Diccionario Français-Espagnol, Español-Français*; Larousse, París, 1991). El autor juega constantemente con la ambivalencia de su significado (N del T.).

dad. Ahora bien, puede pasar que el lenguaje esté completa o principalmente construido por tales palabras, ajenas o indiferentes a lo real. Un lenguaje así puede definirse como el lenguaje *grandilocuente*.

La grandilocuencia es fundamentalmente una especie de accidente del lenguaje, un resbalón, un patinazo cuyo resultado es dar cuenta de la realidad con palabras que han perdido claramente toda relación con ella: un lenguaje fallido, en un sentido similar al de los psicoanalistas cuando evocando los lapsus o ciertas lagunas de memoria hablan de actos fallidos —un lenguaje fallido en este sentido al que le falta lo real—. Por todo ello, el lenguaje grandilocuente apenas merece atención ni interés especial. Pero la grandilocuencia no es un accidente del lenguaje en el sentido habitual del término «accidente». No es un accidente azaroso que destaca en medio de una multitud de casos normales. La verdad es más bien lo contrario: este accidente del lenguaje —consistente en carecer de realidad— es la generalidad, mientras que, por el contrario, el acierto del lenguaje para evocar la realidad es lo que constituye la excepción. Es conocida la sentencia de Reverdy: «El hombre es un mal gobernante de la realidad.» La aptitud propiamente humana de dar cuenta de lo real mediante el lenguaje es la causa de este mal gobierno, de esta mala relación entre el hombre y las cosas; relación de la que la grandilocuencia no es a fin de cuentas más que un síntoma característico. Hablar de lo real es faltar a ello: tal es la ley general respecto a la cual el principio de Lacan (hablar del deseo es reprimirlo) puede considerarse como un caso particular. Hablar es inevitablemente superar lo real: la grandilocuencia es, pues, la regla que la sobriedad, el acierto de la escritura o de la expresión —que son la medida exacta del genio— no pueden, en el mejor de los casos, sino transgredirla parcialmente.

Sin duda, la grandilocuencia, en el sentido más usual, designa con preferencia un lenguaje *deliberadamente* marcado por el exceso y el énfasis. Sin embargo, la grandilocuencia sigue mereciendo interés, incluso en este sentido restringido y convencional, en la medida en que el exceso verbal es signo de otro exceso más general, que es la posibilidad que tiene siempre el lenguaje de «di-vagar»: es decir, de errar a la aventura (*divagari*) habiendo perdido sus puntos de apoyo, de anclaje en la realidad. En este sentido, la grandilocuencia es la caricatura de un defecto más profundo y más significativo del que no es sino la superficie que emerge y se deja ver. Entendido así, no como un error aislado, sino como un síntoma de una divagación esencial, merece que se le preste atención.

La grandilocuencia suele ser considerada muy correctamente como una forma de exageración, una manera de decir más de lo que sería necesario para describir una situación, un sentimiento o cualquier objeto. Además, el origen latino de la palabra autoriza esta interpretación: el «grandi-locuente» no tiene más que grandes palabras en la boca; presenta como muy grande y muy importante algo que, considerado con más calma, aparecería inmediatamente bajo los auspicios de lo anodino y pequeño. Así pues, es la técnica de la infla-

mación, de lo ampuloso, del exceso: inflando desmesuradamente el «volumen» de lo que se habla, la grandilocuencia transforma lo pequeño en grande y lo insignificante en significativo, lo que accidentalmente permite al hombre forjarse un destino y creerse por ello importante.

No cabe duda que la grandilocuencia se presenta a primera vista como una hinchazón, es decir, como un aumento a la vez cuantitativo y cualitativo de aquello de lo que se habla. Aumento cuantitativo que afecta al contenido: aquello de lo que habla la grandilocuencia se convierte de repente en algo enorme, como la rana de la fábula o como la villa de Béziers, erigida en «capital del mundo» por la iniciativa de su ayuntamiento, según nos muestran las señales de carretera que hasta hace poco acogían al automovilista a la entrada de la ciudad. Y, por otra parte, aumento cualitativo: el contenido, engordando desmesuradamente, se expresa de una forma excesiva. Por ejemplo, no basta con decidir que Béziers es la capital del mundo, también hay que expresar públicamente esta verdad en los muros de la villa y en las señales de las afueras para que nadie la ignore. *Grandiloquus*, término creado al parecer por Cicerón, designa la asociación del habla (*loqui*) y del exceso (*grandis*). Tendremos que volver a esta asociación y preguntarnos si no habrá un vínculo orgánico que ligue necesariamente el uso de la palabra con el de la desmesura. Hagamos notar aquí simplemente que la grandilocuencia consiste en decir cosas exageradas de manera exagerada, como en las primeras líneas de las *Confesiones*, de Jean-Jacques Rousseau, para utilizar un ejemplo clásico y famoso:

Emprendo una obra de la que no hubo jamás ejemplo y cuya realización no tendrá imitadores. Quiero mostrar a mis semejantes a un hombre en toda la verdad de la naturaleza, y ese hombre seré yo.

(...) *Que la trompeta del juicio final suene cuando quiera; yo iré, con este libro en la mano, a presentarme ante el juez supremo. Diré resueltaemente: «Esto es lo que he hecho, lo que he pensado, lo que fui»³.*

Hay poco que decir sobre el fondo o el sentido de lo enunciado en estas líneas; queda claro que Rousseau declara aquí su intención de escribir sus memorias y que ve en este proyecto un acontecimiento de inmenso alcance. Aquí se encuentra un primer desajuste: entre la importancia «objetiva» del hecho contado y la importancia que Rousseau le concede, a la que no se sabe si hay que calificar de «importancia vivida» o de «importancia escrita» por lo muy unidos y condicionados que están el sentimiento y la escritura, «desbocándose» recíprocamente (como en toda la retórica vigente en el siglo XVIII, desde Montesquieu a Sade). Hay también un segundo desajuste que no expresa un error de apreciación en el acontecimiento considerado, sino una discordia entre la cosa y el tono empleado para hablar de ella: el signo distintivo de la grandilocuencia afecta entonces al estilo más que al contenido. En el ejemplo citado, una retórica judicial viene a enturbiar desde las primeras palabras el mensaje

³ Edaf, Madrid, 1980, p. 27 (N. del T.).



intimista: en lugar de las confidencias esperadas, se nos ofrece las figuras oratorias de la ejemplaridad («no hay otro como yo»), de la prueba de la evidencia («podéis mirar: no escondo nada») y de la apelación a testigos («Dios es la garantía»). Se trata del lenguaje del abogado, o más bien del fiscal decidido a obtener la cabeza del acusado sin reparar en la elección ni en la honestidad de

los medios. Basta con invertir los términos: «He aquí un crimen del que no hubo jamás ejemplo y cuya realización no tendrá imitadores. Quiero mostrar a los señores del jurado a un monstruo en toda la verdad de la naturaleza, y ese monstruo es este acusado... Que la trompeta del juicio suene cuando quiera; yo iré, con esta requisitoria en la mano, a presentarme ante el juez supremo. Diré resueltamente: «Sí, hice condenar a este hombre a muerte, y éstas fueron las razones».

Así, pues, la exageración del contenido puede expresarse como en este famoso texto de Rousseau, con una escritura en sí misma excesiva. Se da al mismo tiempo una inflación tanto de aquello de lo que se habla como de la forma de hablarlo: Rousseau, por ejemplo, transforma por una parte el hecho de escribir sus memorias en un evento único y prodigioso (inflación del contenido); por otra, celebra este prodigio con ayuda de una retórica aparatosa heredada de la oratoria judicial (inflación de la expresión). No obstante, también ocurre a menudo que la exageración del contenido no repercute en el estilo, expresándose, por el contrario, en un lenguaje sobrio y circunspecto. En este último caso, el efecto de la grandilocuencia, lejos de estar atenuado por la sencillez del estilo, se encuentra más bien reforzado, ya que la moderación del tono hace aún más sensible la desmesura del propósito. Acabamos de ver cómo Rousseau daba cuenta de un hecho: «Voy a escribir mis memorias.» Veamos ahora cómo un escritor contemporáneo, Julien Green, da cuenta de otro hecho: «Me aburre la familia, voy a dar un paseo.» Se trata de un pasaje de *Jeunesse*⁴ en el que el narrador relata los acontecimientos que marcaron particularmente el año vigésimocuarto de su vida:

«En marzo de aquel 1923 tuve una velada extraordinariamente memorable... (...). Estabamos todos sentados alrededor de la mesa del comedor, excepto Ana, que había salido. Se acababa de recoger la mesa y mi padre jugaba a las cartas con Lucía mientras María hacía un solitario. La habitación estaba templada y tranquila y no oía más que el ruidito de las cartas. A veces, María hacía que me estremeciera con sus toses. (...)

De repente... Tuve la impresión de ser una persona a quien no conocía y a quien súbitamente se acababa de dar una especie de energía. Me levanté simulando guardar mi libro y, con una voz que todavía creo oír, dije simplemente: «Voy a salir.»

El efecto de la grandilocuencia se manifiesta aquí, ante todo, por un efecto cómico que ilustra la figura clásica de la espera burlada. Lo cómico surge aquí del contraste entre el anuncio de una importante confidencia y la insignificancia final de la confesión, de acuerdo con la mayoría de las definiciones de lo cómico, como la que propone Kant: «La risa es una afección resultante de la frustración de una espera que había sido extraordinariamente despertada»⁵. Se

⁴ Plon, 1974, pp. 127-8.

⁵ *Crítica del juicio*, §54.

anuncia una acción extraordinaria («una velada extraordinariamente memorable») a la que el héroe teme anticipadamente («María hacía que me estremeciera con sus toses») que necesitará un valor extraordinario para realizarla («a quien súbitamente se acababa de dar una especie de energía»), así como los recursos de la astucia («me levanté simulando guardar mi libro») y cuya realización, en fin, quedara para siempre grabada en la memoria («con una voz que todavía creo oír»). ¿Y de qué importante acontecimiento se trata? De la intención declarada de dar un paseo: Julien Green siente el deseo de tomar el aire: «Voy a salir.» Lo anodino por excelencia se adorna, así, con la ilusión de un hecho notable que requiere como necesario una relación meticulosa y exhaustiva (fecha, hora, lugar, enumeración de los testigos, incluso la alusión a los ausentes que normalmente tendrían que haber asistido a la escena, pero que justamente aquella noche estaban en otro sitio: «Ana había salido»). La grandilocuencia afecta aquí al fondo del asunto más que a la forma del relato: reside en la importancia concedida al acontecimiento y no en la manera de relatarlo. Pues la narración en sí —una vez admitido naturalmente el dato inicial de la importancia del hecho— está escrita, a fin de cuentas, de una manera bastante sobria. No es necesario señalar que esta «sobriedad» no es una atención de la grandilocuencia, sino su culmen; que esta sobria presentación de lo anodino es aún más grandilocuente de lo que hubiera sido con una presentación ampulosa. Y es que se prescinde de las expresiones pomposas con la evidente segunda intención de mostrar que son innecesarias, ya que «los hechos hablan por sí mismos» y que lo que se relata es lo bastante elocuente como para poder prescindir del realce de la elocuencia. ¿Por qué subir el tono si lo que se cuenta es interesante por sí mismo? Lo que es importante en sí no es necesario pregonarlo: seamos grandes, pero permanezcamos sencillos. Esta es la razón por la que Julien Green pone tanto esmero en precisar que su hazaña —es decir, la emisión en voz alta, aunque también probablemente algo ronca y temblorosa, de tres palabras: «Voy a salir»— fue realizada «simplemente» (*simplement*): adverbio que aquí resulta más incongruente que el de «altaneramente» (*hautement*), con el que Rousseau quería apostrofar a Dios padre. En definitiva, si el acto consistente en salir de casa representa un acontecimiento lo bastante extraordinario como para que valga la pena precisar que se hizo «simplemente», uno acaba preguntándose qué tipo de acción en este mundo no merecería también ese extrañío calificativo de simplicidad. No cabe la menor duda de que, desde esa perspectiva, podremos fumar un cigarrillo, cepillarnos los dientes o ponernos los zapatos de manera igualmente «simple». Además, podemos cambiar fácilmente la escena relatada por Julien Green sin modificar el guión ni el desarrollo dramático: si el hecho narrado es tan sumamente insignificante, cualquiera podría valer. Por ejemplo: «En marzo de aquel año, tuve una velada extraordinariamente memorable. Estaba sediento y me encontraba cerca de una tasca. El interior de la tasca parecía templado y tranquilo. De repente... Tuve la impresión de ser una persona a quien no conocía y a quien se acababa

de dar súbitamente una especie de energía. Entré en la tasca y, con una voz que todavía creo oír, dije simplemente: «Póngame una caña.»

Con los dos ejemplos citados hasta ahora, podríamos caer en la tentación de caracterizar la grandilocuencia como un efecto ampuloso, conseguido tanto por la extensión de lo que se ha de decir como por la extensión de la forma misma de decirlo. En ambos casos, obtenemos un incremento de la extensión a partir de un material reducido, en virtud de una técnica comparable a la del pastelero, que extiende en una amplia superficie una masa que anteriormente estaba hecha una bola. Cabe, sin embargo, la duda de que baste esta técnica para caracterizar a todas las formas de grandilocuencia. La grandilocuencia, que se adapta a la sobriedad —como lo testimonia el texto de Julien Green—, también se acomoda a la brevedad y la concisión. Nada más grandilocuente por ejemplo que un eslogan, que un argumento publicitario o político resumido en la fórmula más breve posible. Se dirá que en tales casos lo reducido, de la fórmula sirve para intensificar la expresión; sin duda. Pero la grandilocuencia está presente siempre cuando el contenido mismo de lo que se quiere expresar no está inflado, sino minimizado y como en miniatura. De forma que el efecto grandilocuente se puede obtener tanto por reducción como por ampliación: si a veces evoca la acción del pastelero extendiendo su masa, otras veces también evoca la de éste haciendo una bola. No hay duda de que se da un cierto grado de exageración, o más exactamente de caricatura, en todos los casos que tienen que ver con la grandilocuencia; pero esta caricatura genera un efecto que es indiferentemente de ampliación o de disminución, porque es tan «exagerado» —si se quiere conservar esta palabra para designar a la grandilocuencia— hacer algo pequeño de algo grande como hacer algo grande de algo pequeño. El actor anónimo del *Tratado de lo Sublime* (escrito estilístico probablemente del I.^{er} o II.^o siglo d.C.), gran experto en grandilocuencia, tiene cuidado en distinguir entre lo que entiende como el bello estilo y las técnicas de ampliación, de ampliación (*auxèsis*). Estas sólo conducen a una abundancia que puede diluirse pronto y contribuir así al debilitamiento de la expresión, mientras que el verdadero estilo elevado se caracteriza por una «brevedad» (*rapidité*) comparable a la de la «tromba» o a la del «rayo»⁶. Así, pues, el gran estilo, que consideramos grandilocuente o «sublime», se acomoda tanto o quizá más a lo breve y a lo conciso que a lo abundante y lleno de verborrea.

La brevedad grandilocuente aparece muy claramente en la lengua latina, fuente directa de la mayor parte de las formas modernas de grandilocuencia. La retórica latina es en esto el modelo por excelencia: reincorporada a la educación en el siglo XVIII por obra de los jesuitas, ella es la que inspira varios siglos de grandilocuencia, —especialmente filosófica y política— y eso al parecer independientemente de todo contenido, puesto que se presta indiferentemente a todo tipo de usos, siendo en Francia, por ejemplo, sucesivamente

⁶ *Traité du Sublime*, XI-XII.

adoptada por los «filósofos» del siglo XVIII, los oradores revolucionarios, los ministros del Directorio y del Imperio, los de la Restauración y de la monarquía de Julio, los republicanos de 1848 y de 1870, los políticos de la III.^a y IV.^a República (advirtamos aquí una singularidad característica de la grandilocuencia que volveremos a encontrar después y que consiste en cierta indiferencia hacia todo contenido y en cierto distanciamiento sintomático respecto a la cosa en cuestión: las palabras y las fórmulas siguen siendo las mismas aunque cambien las cosas y las ideas; la realidad se mueve mientras que el lenguaje encargado de evocarla permanece inmóvil). Ahora bien, la lengua latina no es la lengua de lo difuso y de la exageración, sino la de la concisión y la sobriedad. Si el latín es la lengua grandilocuente, lo es precisamente en virtud de su propia concisión: condenada a resumir no puede sino caricaturizar, reducir la multiplicidad de lo real en unas fórmulas necesariamente escuetas, aproximativas y convencionales. De ahí el desajuste característico entre el discurso y la cosa de la que se habla, marcado a veces por cierta virtualidad cómica que Bergson explicar como la superposición del automatismo de una fórmula y la variedad de una realidad viva⁷: siendo esta separación sólo más sensible en latín que en cualquier otra lengua a causa de la pobreza del léxico y de la concisión de la sintaxis. Es cierto que ninguna palabra de ninguna lengua puede dar cuenta de la realidad a la que remite, pero nunca esa separación es tan manifiesta como en el alejamiento que se da en el latín entre la palabra y la cosa. No es éste el lugar para poner en tela de juicio los valores heredados de la sintaxis latina y del romanismo (juicio de todos modos desacertado en una lengua como la francesa que debe casi todo al latín). Sólo se trata de mostrar en este caso el vínculo que une la grandilocuencia a la concisión. Un adjetivo que caracteriza bien a la lengua latina basta para expresar este vínculo: *monumental*. La lengua latina es monumental por ser breve: la aptitud para ser concisa es la misma que permite grabarla en la piedra de los monumentos (la palabra «lapidario», como es sabido, resume esta doble aptitud). Lo breve es monumental y lo monumental grandilocuente. y de ahí podemos concluir legítimamente que lo breve es grandilocuente, o al menos corre el peligro de serlo.

Naturalmente, hay que distinguir aquí entre esta concisión grandilocuente y otras formas de concisión no grandilocuentes. Se puede ser breve sin causar el efecto de brevedad característico de cierta grandilocuencia: en la medida en que se es breve sin afectación, es decir, sin sugerir al mismo tiempo que es lacónico para dar la sensación de cuántas cosas más se podrían decir. La brevedad afectada conduce al resultado contrario de la brevedad a secas: ésta define el arte del *secreto*, aquélla el de la *lítóte*, arte necesaria y esencialmente grandilo-

⁷ «Lo rígido, lo hecho, lo mecánico por oposición a lo flexible, a lo vivo, a lo que está siempre cambiando; la distracción como lo contrario a la atención, el automatismo, en fin, como contraste de la libre actividad, he ahí, en suma, lo que subraya la risa y lo que aspira a corregir» (Henri Bergson en *La risa*, Orbis, Barcelona, 1983, p. 89). (N. del T.).

locuente como indica el diccionario («forma retórica que consiste en dar a entender mucho diciendo poco»). La lítote es, por así decirlo, la caricatura del secreto, o incluso su fracaso, ya que la cosa que se pretende ocultar está ahí, no disimulada ni disminuida, sino por el contrario servida en bandeja y desmesuradamente agrandada para servir de espectáculo a todo el mundo. Así es como en *La belle Hélène*, de Offenbach, el rey Agamenón, después de haberse presentado de la forma más «simple» posible, es decir, surgiendo de forma ya algo prolongada su nombre, cree oportuno añadir:

*Y este nombre me dispensa por sí sólo
de extenderme más.*

Y seguidamente el monarca, cuya lítote tan recargada no le basta para apaciguar la angustia de no ser reconocido como grande, se empeña en precisar las cosas por última vez:

*He dicho bastante, pienso yo,
al decir mi nombre.*

Esta doble lítote —a la que se añade una tercera redundancia: la concesión afectada de un «pienso yo» a la evidencia de su grandeza— designa al héroe bufón, mientras que el secreto es la del héroe verdadero, en el sentido que lo entiende Baltasar Gracián, que ve en la aptitud para el secreto la cualidad primordial tanto del *Héroe* (cuya virtud primera es la «incomprensibilidades de caudal», y la segunda «cifrar la voluntad») como del *Discreto* («en los hombres de pequeño corazón ni caben el tiempo ni el secreto») ⁸.

La concisión latina, por su parte, se debe la mayoría de las veces a la grandilocuencia, porque se parece más a la lítote y a sus sobreentendidos que a la brevedad y a su secreto. Demasiado rico en resonancias y connotaciones implícitas, el latín dice más con tres palabras que con diez o veinte: su concisión, lejos de depurar el objeto del que habla, lo enturbia con el halo de las cosas no dichas pero que se supone que están presentes en la conciencia del lector o del oyente como si cada palabra suprimida se tradujera no en una disminución, sino en un incremento del sentido, en una invasión de significación anárquica y confusa. La mayor parte de los escritores latinos son proclives a la grandilocuencia por la concisión de su lengua. Cabe la posibilidad de que el más conciso de los latinos, admirado por sus rasgos incisivos y por el arte de decir mucho con pocas palabras, sea también el más grandilocuente de los escritores. La verborrea grandilocuente de Cicerón, por ejemplo, acaba pareciendo más sobria que toda la concisión de Tácito, que posee más que ningún otro el arte de la *abreviación grandilocuente*, es decir, el arte de decir mucho, e incluso demasiado, recreándose con una escritura contenida y condensada.

⁸ Ver del *Héroe* el Primor I y II, y del *Discreto* el Realce III titulado «Hombre de espera». (N. del T.).

Se puede definir de momento al estilo de Tácito por el mismo nombre del escritor, *tacitus*: el que calla, el que dice poco. De hecho, Tácito no se pierde en grandes palabras, tampoco utiliza la amplificación ni exagera los hechos que cuenta. Al contrario, su técnica es la reducción, y casi podríamos decir que la evaporación (como en el arte culinario, donde ciertas salsas se obtienen «por reducción» mediante la lenta evaporación del agua durante una cocción a fuego lento): sólo conserva de la historia —es decir de los historiadores que compila— ciertos hechos elegidos no en función de lo que hoy consideraríamos importante o con significado histórico, sino en la medida que permite la composición de «cuadros». La historia romana se reduce así a una serie de «escenas», pudiendo representarse también mediante una sucesión de cuadros en una exposición de pintura: *Germánico visitando un campo de batalla*, *Galba degollado por la guardia pretoriana*, *Nerón enamorándose de Pópea*, etc.

Esta representación de la historia, necesariamente académica y somera, está realizada por la riqueza de los sobreentendidos, es decir, según la mayoría de los comentaristas de Tácito, por una profunda penetración psicológica y por un arte de descubrir los deseos y los sentimientos humanos más secretos. Esta sagacidad psicológica se muestra, por ejemplo, en el análisis del acontecimiento que llama la atención de Tácito más que ninguna otra cosa: el homicidio, el asesinato político o pasional. El relato del homicidio es acompañado, por lo general, de curiosas observaciones de carácter psicológico. Primera observación: el vicio, la corrupción y el mal que llevaron al homicidio estuvieron *desde siempre* arraigados en el alma del asesino. Según una distinción fundamental de Aristóteles, no dependen de lo *accidental*, sino de lo *esencial*. Así, pues, cuando se produce un asesinato cualquiera, Tácito tiene cuidado en advertir que ese crimen, aunque haya sido cometido tal día y a tal hora, estaba ya previsto y era deseado desde hacía mucho tiempo, como si el instante del crimen debiera reflejar todos los instantes de la vida pasada⁹. Los momentos criminales son sólo puntos en la curva de una vida que consideramos viciosa desde el principio hasta el fin: unos *Points on the curve to find*, para utilizar el título de una reciente composición de Luciano Berio. El gesto espontáneo y el acto irreflexivo no existen en el mundo de Tácito; todo es previsible y premeditado en función de una especie de fatalidad criminal que el pintor no tiene sino que recogerla tal cual para fijarla aquí y allá en el detalle de sus cuadros.

Como sabemos, esta es la técnica utilizada —desde entonces y hasta hoy— por los fiscales de todos los tribunales del mundo. Se trata de probar que el presunto culpable no ha actuado «por accidente», sino por necesidad, por naturaleza, —*praeter animum ad flagitia praecipitem*, a causa de una aptitud del espíritu dispuesto de forma natural al crimen¹⁰. El crimen no es un acto aisla-

⁹ Por ejemplo, *Anales*, XII, 66; XIV, 1; XVI, 21.

¹⁰ *Ob. cit.*, XVI, 21

do, cometido esporádicamente y de manera irreflexiva, bajo el imperio del alcohol, la pasión o la locura (móviles refutables tras los cuales la Justicia ve con inquietud que se perfila el espectro de las «circunstancias atenuantes»). No es más que un momento intenso, un período violento de una vida consagrada enteramente al crimen. El culpable es culpable desde siempre, es malo por naturaleza. Cuando el criminal jugaba al dominó, abrazaba a su mujer o leía el periódico era ya criminal: jugaba por vicio, abrazaba perversamente y leía con mirada rencorosa. ¿Quién hablaría entonces de circunstancias, atenuantes? No hay circunstancias atenuantes porque no existen en modo alguno «circunstancias». El crimen no podría ser circunstancial siendo la expresión de una naturaleza, de una esencia. Courteline evoca de una manera muy precisa en *Un client sérieux* esta distinción de fiscal entre el accidente y la esencia, entre las circunstancias, ajenas al fondo de la cuestión, y la naturaleza malvada, esencial al crimen: el suplente Barbemolle, encargado de demandar a Lagoupille, acusado de acaparar periódicos en el café del *Pied qui remue*, hace observar al tribunal que el acusado es «lamparero de profesión», pero «borracho por naturaleza».

En cuanto al asesinato en sí mismo —y ésta es la segunda nota característica de Tácito cuando relata un homicidio— va acompañado de agitación, de estremecimiento, como si el asesino, después de haber disfrutado mucho tiempo y por adelantado del crimen, no estuviera, una vez llegada la hora del crimen, en condiciones de contenerse. Se diría que se ha reprimido durante horas —como si se tratase de una necesidad natural y urgente— y de repente no pudiera más. Es necesario acelerar el movimiento a cualquier precio, no soportar ya retraso, nada podría en lo sucesivo ser lo *bastante rápido*¹¹. La consecuencia común de esta impaciencia es que el homicida abandona en el último momento los pretextos o los disimulos que le habían impedido hasta entonces consumir su crimen. Apremiado por el tiempo, se quita la máscara. Prefiere aparecer ante los ojos de todos como el Homicida, el Asesino y el Malvado, a soportar que la víctima viva un segundo más. Este es, por otra parte, para Tácito, el último acto y el sello de la perversidad: cuando desaparece todo «pudor», cuando el malvado confiesa que asesina caprichosamente y que es malo por placer —no mato ni por justicia ni por venganza, ni en beneficio del Imperio ni en el mio propio—. Mato porque soy un canalla y quiero que todos los sepan. La caricatura de Courteline en *Un client sérieux* contiene también este segundo rasgo de la psicología criminal para Tácito. Prosiguiendo los cargos contra el acusado, el Suplente llega a exclamar: «¡Si al menos la conciencia de las infamias en las que se sacia le gritara que las ocultara, como se esconde una hedionda llaga en las tinieblas de un turgurio!... (...) ¡Pero no! ¡Llevando con orgullo la vergüenza de ser abyecto, hace alarde de su vicio ante la mirada de las gentes honestas!»

El efecto de ampulosidad, que afecta tanto a las descripciones de Tácito

¹¹ Por ejemplo, *ob. cit.*, 37; XIII, 15; XIV, 64.

como a las palabras del suplente Barbemolle, presenta un mismo fenómeno de «reducción» que es necesario entender en un doble sentido. En primer lugar, como puede verse, la descripción no se logra efectivamente con ayuda de un derroche de colores, sino escogiendo más bien dos o tres colores: existe reducción en cuanto que se da una «disminución» de lo real, infinitamente variado y complejo, en beneficio de una imagen simple. Esta reducción del modelo a una imagen basta, sin embargo, para explicar el efecto de grandilocuencia que está unido a ella. En efecto, es posible imaginar fácilmente una reducción que no se acompañe de ninguna caricatura de lo que así se halla reducido: una reproducción en miniatura del *Auriga* del museo de Delfos, por ejemplo, puede considerarse fallida, de mal gusto sin parecer por ello caricaturesca o grandilocuente. El paso del modelo a su imagen reducida no conduce, pues, a la grandilocuencia sino en determinados casos: cuando a la reducción en el primer sentido del término (disminución, alteración) se añade una segunda forma de reducción más radical cuya naturaleza es sugerida por el uso del término en su acepción militar —cuando se dice que el enemigo ha sido «reducido»— o también por el uso de un verbo con un sentido cercano, disminuir, someter, en su acepción penal —cuando se dice que un condenado ha sido «disminuido» («*raccourci*»), es decir, decapitado, muerto. Reducir significa primeramente disminuir, pero también suprimir, puesto que lo que se disminuye ha sido disminuido hasta el punto de no existir, al igual que el enemigo en fuga o el condenado en el patíbulo. Lo propio de la reducción grandilocuente es la reducción en los dos sentidos del término: de disminuir y de suprimir. El paso del modelo a su miniaturización se acompaña así de un hurto del modelo que desaparece en beneficio de su representación. Así pues, el Nerón del que habla Tácito no tiene ya ninguna relación con el Nerón histórico; lo mismo sucede en Courteline, el acusado Lagoupille, como persona de carne y hueso, no tiene nada que ver con el bribón del que habla el suplente Barbemolle. Lo decisivo aquí es la analogía entre la imagen propuesta y el modelo, o más concretamente, la cuestión de saber si la imagen sigue haciendo o no referencia a una realidad que sería exterior a ella. En el caso de la miniaturización simple, siempre se hace referencia a esa realidad exterior: si contemplo la reproducción del *Auriga*, de Delfos, puedo ver que existe poca o ninguna relación entre la estatuilla y su modelo, pero también puedo ver que hace referencia a una estatua conservada en el museo de Delfos que no me es posible ir a observar directamente. En el caso de la reducción grandilocuente sucede de forma diferente: la imagen propuesta no remite a un objeto exterior, sino que lo absorbe por completo. El Nerón de Tácito pretende ser también el Nerón histórico, el Lagoupille descrito por Barbemolle trata de ser el mismo que el verdadero Lagoupille: no hay que buscar lo real fuera de las imágenes que se nos proponen. Sería vano sin duda describir la grandilocuencia como la transformación de lo real en imágenes, porque se puede perfectamente concebir también lo real como un tejido de imágenes. La grandilocuencia transforma lo real en

imágenes, pero en imágenes *sumarias*, es decir, resumidas, en imágenes fijas que desvirtúan y ocultan el dinamismo y la variedad de imágenes de lo real (observamos que el adjetivo «sumario», aplicado a la apreciación de lo real, sugiere a la vez brevedad y menosprecio). A causa de este peligro propio de lo sumario, las técnicas del compendio, de la sinopsis, del titular y de la alegoría caen tan fácilmente en el énfasis y el ridículo. No hay nada tan grandilocuente como ciertos resúmenes de libros, películas y libretos de ópera: el resumen olvida lo que resume, como la reducción grandilocuente escamotea lo que solamente se le permitía reducir.

Así pues, la grandilocuencia aparece como una palabra privada de relación alguna con aquello de lo que habla: habla bien, pero «habla de nada»¹², como dice Romeo del discurso de Mercurio en el *Romeo y Julieta* de Shakespeare —como una palabra que hubiera sido dada al hombre no solamente para encubrir su pensamiento, sino también, y de manera más general, para alejarse de toda realidad ensordecido con el ruido de las palabras el rumor de lo real. Los ejemplos evocados inicialmente no son excepciones de este principio general, al contrario, lo confirman: Béziers, capital del mundo, nos hace olvidar a Béziers como ciudad de segundo orden; Rousseau y Julien Green como memorialistas nos hacen olvidar, tanto en el espíritu del lector como del escritor, al hombre Rousseau y al hombre Julien Green.

En estas condiciones, la fraseología grandilocuente no se hace nunca tan patente como cuando está motivada: es tanto más vivaz que lo real cuanto más indeseable y aterrador sea lo que pretende exterminar. El retorno de Napoleón desde la isla de Elba en marzo de 1814 puede servir aquí de ilustración. Veamos, por ejemplo, los titulares que *Le Moniteur* —periódico oficial de los poderes públicos entonces en manos de la monarquía recientemente restaurada— dedicaba entonces al acontecimiento:

9 de marzo : *El monstruo se ha evadido de su lugar de exilio.*

10 de marzo: *El ogro corso ha atracado en el cabo Juan.*

11 de marzo: *El tigre se ha dejado ver en Gap. Las tropas avanzan por todos los lados para detener su marcha. Acabará su miserable aventura fugitivo en la montaña.*

12 de marzo: *El monstruo ha avanzado ciertamente hasta Grenoble.*

13 de marzo: *El tirano está ahora en Lyon. El terror ha sobrecogido a todo el mundo ante su aparición.*

18 de marzo: *El usurpador se ha arriesgado a aproximarse hasta sesenta horas de marcha de la capital.*

19 de marzo: *Bonaparte avanza a marchas forzadas, pero es imposible que alcance París.*

Estos titulares son notables por la «anulación» que hacen de lo que narran, en este caso, el avance hacia París del ex-emperador Napoleón I°. El asunto del

¹² Acto I, Escena IV (N. del. T.).

que se informa se ve privado así de todos los caracteres de la realidad y sólo se lo menciona para presentarle como una «aparición» sobrenatural y fantasmagórica: Napoleón, al que por otra parte no se le nombra como tal, figura aquí como el coco que asusta a los niños, o más aún, como una pesadilla que inquieta al adulto aunque solamente durante el descanso, cuando sueña. Se admite que no existe más que a causa de una imaginación infantil o turbada por un sueño poblado de criaturas legendarias y fabulosas: así es ese *monstruo* que se ha evadido (como un loco peligroso de su manicomio), ese *ogro* que ha tocado tierra (como una serpiente de mar hambrienta que buscara carne fresca), ese *tigre* que en Gap se muestra aparentemente sin cadenas ni domador, ese *tirano* cuya aparición en Lyon provoca escenas de terror histórico y colectivo. Ciertamente, Napoleón Bonaparte, al regresar de la isla de Elba, era en el fondo como le describe los titulares del *Moniteur*: monstruo, ogro, tigre y tirano, como demostraron con creces, si hubiese hecho falta, los cien funestos días de su segundo reinado. Pero no lo era de ningún modo en el sentido en que lo entendían y escribían los redactores del *Moniteur*, en la medida en que era, por lo demás, un ser *existente*. Y es que, de esta última cualidad, no se da ningún testimonio en las páginas del *Moniteur*. Al leer los titulares del periódico vemos que le falta al príncipe su virtud, o más bien su vicio supremo: la existencia (de la misma forma, enumerar las cualidades de Dios no supone nada si omitimos, contrariamente a lo que recomienda el argumento llamado ontológico, esa cualidad complementaria y decisiva que es la de ser). Ciertamente, esta cualidad, que en este caso resulta inquietante —la existencia—, se va perfilando a medida que el emperador avanza hacia París: de monstruo, ogro y tigre que era, pasa a ser sólo «tirano», noción que implica ya un peligro más preciso, después «usurpador», noción que precisa más realidad de la cosa y la identidad del hombre, y, por último, «Bonaparte», apelación que no es más que una mentira a medias —puesto que Napoleón fue Bonaparte sólo hasta 1804—, deteniéndose en definitiva en la frontera de lo real. Frontera que por otro lado no será franqueada, como se verá posteriormente por ulteriores titulares que, con un estilo realmente entusiasta y ya no censurable, devuelven al emperador Napoleón a una nada de la que nunca habría realmente salido, en última instancia, a juicio del *Moniteur*.

Este escamoteo de lo real, esta transformación de la desgracia en una pesadilla gobernada por una marioneta o un loco, está naturalmente *permitida*, puesto que el órgano apelado para que rinda cuentas se encuentra lo suficientemente institucionalizado como para considerarse autorizado, por un fin puro, a no recibir toda información indigesta que proceda de lo real. La facultad de ignorar lo real, que es tanto el privilegio de los partidos llamados de «oposición» —a fuerza de oponerse al «poder» establecido, terminan insensiblemente oponiéndose a lo real a secas— como del aparato del Estado, es también la de toda alianza colectiva, que implique un acuerdo psicológico espontáneo respecto a un cierto número de opciones y de temas (es decir, un acuerdo confuso

sobre un objeto indeterminado). Se dice que bastan dos ingleses para jugar un partido de fútbol y tres para hacer un Imperio. Pueden ser suficientes dos hombres del mismo parecer para elaborar una opinión lo bastante fuerte como para vencer a lo real. Huelga decir lo frágil que es la realidad tal como se ofrece a la percepción humana.

La poca consideración de que goza habitualmente lo real se manifestaba no hace mucho, de manera bastante graciosa, en los comentarios que suscitaron en su momento el retorno al Eliseo del general De Gaulle y el advenimiento de la Vª República en 1958, comentarios no menos asombrosos que los titulares en los cuales el *Moniteur* anunciaba a sus lectores el retorno de Napoleón de la isla de Elba. Recogemos esos comentarios de una revista de corta duración titulada *Le 14 Juillet* en la que colaboraron numerosas personalidades de ayer y hoy. Dionys Mascolo y Jean Schuster, directores de la revista, juzgaban así el acontecimiento: «La noche que cae sobre el espíritu, el tañido fúnebre de la libertad»¹³. Brice Parain veía en ello el efecto de un conocimiento insuficiente de las lenguas extranjeras por parte de los franceses, así como de su ignorancia de la filosofía alemana y del «pensamiento mesiánico ruso»¹⁴. André Pieyre de Mandiargues diagnosticaba en la Constitución de 1958 «una inversión de todos los valores naturales» que «sólo puede tener la aprobación de los idiotas y miserables, o de algunos perversos deseosos de catástrofes»¹⁵. Pierre Klossowski, por su parte, acusaba al peligro amarillo: el retorno al poder Del general de Gaulle era, a su parecer, un síntoma de «nuestra lenta absorción por las comunidades afro-asiáticas» y de «la conquista de esta parte de Occidente por los pueblos de color»¹⁶.

Estas reacciones, tomadas del natural y en caliente, provocan la risa por el desajuste que muestran entre el suceso y su comentario, su representación —desajuste que es un rasgo característico de la grandilocuencia. Una especie de automatismo hace que cada uno de ellos, en contra de su voluntad, deje aflorar sus *manías* y obsesiones, y ello a despecho de la clase de tema de la que iba a hablar. Algo que en el fondo no es más que un pretexto y que rápidamente desaparece detrás de los temas obsesivos. Poco importa de qué se hable, lo que cuenta es lo que se dice de ello. Si se les hubiera invitado a dar su parecer sobre un acontecimiento distinto al del retorno de De Gaulle al poder —como podría ser, por ejemplo, la aparición de Martiens, el desencadenamiento de una guerra atómica, el suicidio de Marilyn Monroe—, no cabe duda de que cada uno habría vuelto inmediatamente a sus temas preferidos: Brice Parain a su lingüística, Mandiargues a sus perversos y Klossowski a sus chinos. Observamos de paso, también aquí, esta *indiferencia hacia lo real*, esta actitud de

¹³ N.º 1, p. 2.

¹⁴ N.º 1, p. 8.

¹⁵ N.º 3, p. 3.

¹⁶ N.º 3, p. 14.

eludir lo real en beneficio de lo que se está dispuesto a decir. Esta tergiversación de lo real está, al parecer, en el mismo corazón del mecanismo de la grandilocuencia.

Observemos también el vínculo que une la grandilocuencia con el sentimiento de catástrofe —sea ésta real como en el caso del retorno de Napoleón de la isla Elba, o solamente supuesta, como en el regreso del general De Gaulle de Colombey-les-Deux-Eglises. Es suficiente una gran desgracia para que salga a la superficie un lenguaje grandilocuente e incongruente que circunstancias más apacibles parecen contar con el privilegio de mantener provisionalmente a raya. Se da rienda suelta entonces a todas las mediocridades y estupideces que pueden decirse, y éstas afloran de pronto sin vergüenza y sin riesgo. Es así como, entre 1941 y 1944, ciertos dirigentes franceses podían repetir que el desastre militar de junio de 1940 no se debió a una deficiencia de la armada francesa, sino más bien al espíritu de diversión de las clases pobres, o a la nefasta influencia de las sociedades secretas, o incluso a los hábitos de André Gide. Sería vano, sin embargo, achacar esa grandilocuencia exclusivamente a la necedad, a la obcecación o a la cobardía. No cabe duda de que el resentimiento y el odio intervienen en estas apreciaciones descabelladas de lo real; aunque en menor medida de lo que se da el deseo de borrar la realidad cuando ésta se revela insoportable e indigesta. Se trata, en efecto, de una negación fundamental de lo real, en la cual, el acusar al otro no interviene sino en un segundo lugar y por vía de consecuencia. Se quiere, en definitiva, menos al otro de lo que se quiere a la realidad. Se trata de suprimir lo real, aunque perezca el otro en la operación. Suprimir lo real gracias al lenguaje, al que se apela como último recurso o cuando las otras defensas se han desplomado. Conjurar lo real a base de palabras; así se puede definir, de manera muy general, la función de la grandilocuencia.

Roland Barthes, analizando lo que denomina los «mitos modernos», llegaba a un diagnóstico muy cercano al que sugiere el análisis de la grandilocuencia: «La función del mito es eliminar lo real; es, estrictamente, un derrame incesante, una hemorragia o, si se prefiere, una evaporación, en síntesis, una ausencia sensible»¹⁷. Pero el mito del que habla Barthes no es exactamente la palabra grandilocuente: designa, según Barthes, una palabra «despolitizada», propia de un discurso «burgués». Lo que se critica en el «mito» es, pues, cierto maquillaje de lo real, operado por el lenguaje de una determinada sociedad, y esto con vista a unos fines conservadores bien determinados (aún cuando éstos no sean percibidos como tales por los que hacen uso del mito). Así, deliberadamente «comprometida», la crítica de Barthes es a la fuerza parcial: ocupada en la impostura y la necedad de cierta escritura burguesa y convencional, no dice nada de las otras formas de abandono de lo real a través del sesgo de la escritura, como si el desconcierto frente a lo real no concerniera más que a la masa de

¹⁷ *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid, 1989, p. 238.

opiniones débiles que día a día configura una cierta ideología dominante. La escritura «mítica» no es, pues, la escritura grandilocuente: sólo representa, si se quiere, un caso particular, siendo un caso entre otros de abandono de lo real a través del sesgo de la escritura. Se trata además en Barthes más bien de una transformación que de un abandono de lo real propiamente dicho; al ser la función del mito «la de deformar, no la de hacer desaparecer»¹⁸.

La grandilocuencia, por su parte, es el arte de exorcizar lo real de manera radical, es decir, hasta la completa desaparición de esto último. Se puede captar en vivo este escamoteo leyendo la serie de titulares que el *Moniteur* dedicaba al avance de Napoleón hacia París en 1815. Nos detuvimos el 19 de marzo, fecha en la que el diario anunciaba la imposibilidad de que Napoleón alcanzara París. Estos son los titulares que siguieron:

20 de marzo: *Napoleón llegará mañana a las murallas de París.*

21 de marzo: *El Emperador Napoleón está en Fontainebleau.*

22 de marzo: *Ayer por la tarde, S. M. el Emperador hizo su entrada oficial, llegó a las Tuilerías. La alegría universal no puede ser mayor.*

Si se comparan estos titulares, que van del 20 al 22 de marzo, con los titulares precedentes (del 9 al 19 de marzo), se constata el deslizamiento de una especie de grandilocuencia «negativa» (exceso de angustia) a una grandilocuencia «positiva» (exceso de dicha). De lo muy cruel que era Napoleón entre el 9 y el 19 de marzo, se volvió muy grato entre el 20 y el 22. Se pasa directamente, en definitiva, de un Napoleón extremadamente indeseable a un Napoleón extremadamente querido, en virtud de una grandilocuencia que cumple, desde el principio hasta el final, la misma función exactamente: mantener la realidad aprisionada. Y es que lo real no aparecía en mayor medida en el período angustioso del diario oficial que en el período eufórico. Al principio: todo iría mal si Napoleón volviera (pero no volverá). Al final: todo irá bien si Napoleón vuelve (y precisamente volvió). Falta el momento de la realidad que ningún titular señala, el cambio total de perspectiva que se ha operado instantáneamente y de forma automática: es decir, el momento en el que se percibiría a la vez el carácter desagradable y el carácter real del hecho del que se habla —todo irá mal si Napoleón volviera, y precisamente vuelve. Entre el espectro de un ogro y el fantasma de un buen emperador, lo real se ha escapado — por los pelos— de la representación. Por los pelos: pero siempre hay algún medio de dejar fuera el problema real en el último momento. Como es sabido, este medio está constituido por las palabras, por «ese poder que tienen las palabras de mantener a distancia las verdades más manifiestas» del que habla Marcel Aymé¹⁹. Péguy también resalta que cuando se quiere disimular un suceso desagradable — se trata en este caso de una invasión alemana inmi-

¹⁸ *Ob. cit.*, p. 213.

¹⁹ *Les Quatre Vérités*, Gallimard.

nente a Francia— no hay más que recurrir al «lenguaje elevado» y al gran estilo²⁰.

Lo peculiar de la grandilocuencia —o de un cierto poder de las palabras— no es tanto exagerar lo real (haciendo algo de nada) cuanto eludirlo (haciendo nada de algo). *Mucho ruido para nada*: este título de una comedia de Shakespeare podría servir de lema a la grandilocuencia, a condición de radicalizar el sentido, de precisar que la nada a la que conduce todo ese ruido constituye efectivamente su sentido y su finalidad —mucho ruido a *fin* de que ya no se oiga nada. El hombre grandilocuente es semejante a un orador en el que la función de la palabra habría alcanzado un grado de hipertrofia, ocasionando una degeneración paralela en todas las otras funciones: charla, pero al mismo tiempo está sordo y ciego, al abrigo de una realidad que será ya para siempre «exterior».

La aptitud de rechazar lo real por medio del lenguaje constituye una facultad a un tiempo enojosa, por la hipocresía que conlleva, conscientemente o no, y fascinante por su sorprendente y soberana eficacia. El hombre de las palabras es inexpugnable: siempre tiene una palabra para destruir lo real que se le presenta y otra para borrar lo real que emana de su propia persona. El hombre que vive al abrigo de las palabras no recibe ninguna información de lo real que no pase por la criba de un lenguaje que lo elimina, no emite ningún mensaje que no pase por esta criba, transformando entonces su propia realidad en algo distinto. Este es, como sabemos, el caso del *Tartufo*, de Molière. Antes de ser un malvado o un hipócrita, Tartufo es grandilocuente; él es el arquetipo acabado y perfecto de la grandilocuencia. No basta con decir que aburre y engaña a la gente sermoneándola en toda ocasión: es preciso añadir que ante todo es el hombre del sermón, es decir, de la *palabra*, y de la palabra llevada hasta sus límites, dotada de un status exorbitante que le permite, a ella y sólo a ella, decir lo que es y lo que no es real. Toda realidad ofrecida a Tartufo (que emana de su entorno o de él mismo, por ejemplo de su propio deseo) es enseguida, por así decirlo, masticada, digerida y devuelta al prójimo bajo la forma de palabras que la neutralizan y la hacen desaparecer; porque es la palabra la que decide aquí lo verdadero en lugar de lo real, al que representan soberanamente y sin apelación. Este estatuto exorbitante del lenguaje es precisamente aquel por el cual definimos la grandilocuencia: toda forma de devoción —por recoger una palabra acorde con Tartufo— con respecto a la pura representación. Tartufo no es «hipócrita» sino porque es grandilocuente; no abusa de la gente que le rodea sino en la medida en que abusa de las palabras. «Y para ser más claro uso la voz ahora»²¹, declara a Edelmira en un discurso que su amada calificará de extraña «elocuencia» («*rhétorique*»): Tartufo padece una perversión que se podría describir como una aberración triunfalista del lenguaje cuyo efecto es transfor-

²⁰ *Cahiers de la Quinzaine*, VII-3, del 22 de octubre de 1905, «Notre patrie».

²¹ Espasa Calpe, Madrid, 1980, Acto III, Escena III. (N. del T.).

marlo automáticamente todo en palabras, es decir, asimilar rigurosamente la realidad de la cosa a la de su representación. De esta manera, protegido de lo real por la fortaleza inexpugnable de su propio lenguaje, es inexpugnable, como acaba sabiéndolo a su costa la familia de Orgón; y hará falta nada menos que el arresto soberano, casi divino, del Rey-Sol para fulminar *in extremis* este poder terrible e incontrolable que es el lenguaje, liberado así de toda adhesión a lo real.

Esta devoción de Tartufo y de la grandilocuencia por la representación no es en el fondo sino una forma entre otras del fenómeno general de la superstición, que se puede describir someramente como una opción por la representación en detrimento de lo que es representado, implicando esto a su vez una visión despreocupada de las cosas y una atención dirigida exclusivamente hacia lo irreal. La superstición no se interesa por lo real. Lo real es el cuerpo: ese cuerpo que rechaza el lenguaje grandilocuente y al que exige Tartufo, en todo momento, que se oculte —porque, «no podría ver»²². Tartufo había prevenido en este sentido a Dorina, que se obstinaba en hablarle de cosas reales, y lo que es peor aún, en mostrárselas:

¡Poned en las palabras un poco de pudor!
*¡Os dejo de inmediato!*²³

Más pudor, es decir, menos realidad. Acepto hablar con usted si queda bien claro por ambas partes que nada es real, o al menos que una cosa no se hace real sino en la medida en que lo autoriza y lo habilita nuestro lenguaje. Si no, me callo. En efecto, cuando estamos enfadados con lo real, no queda otro camino que el mutismo o la grandilocuencia: el primero consiste en callarse, la segunda en no hablar de nada real.

Traducción de *José Carlos Fajardo*
y *Alfonso Moraleja* revisada
por *Enrique López Castellón*

²² *Ob. cit.*, Acto III, Escena II. (N. del T.).

²³ *Ibidem.* (N. del T.).