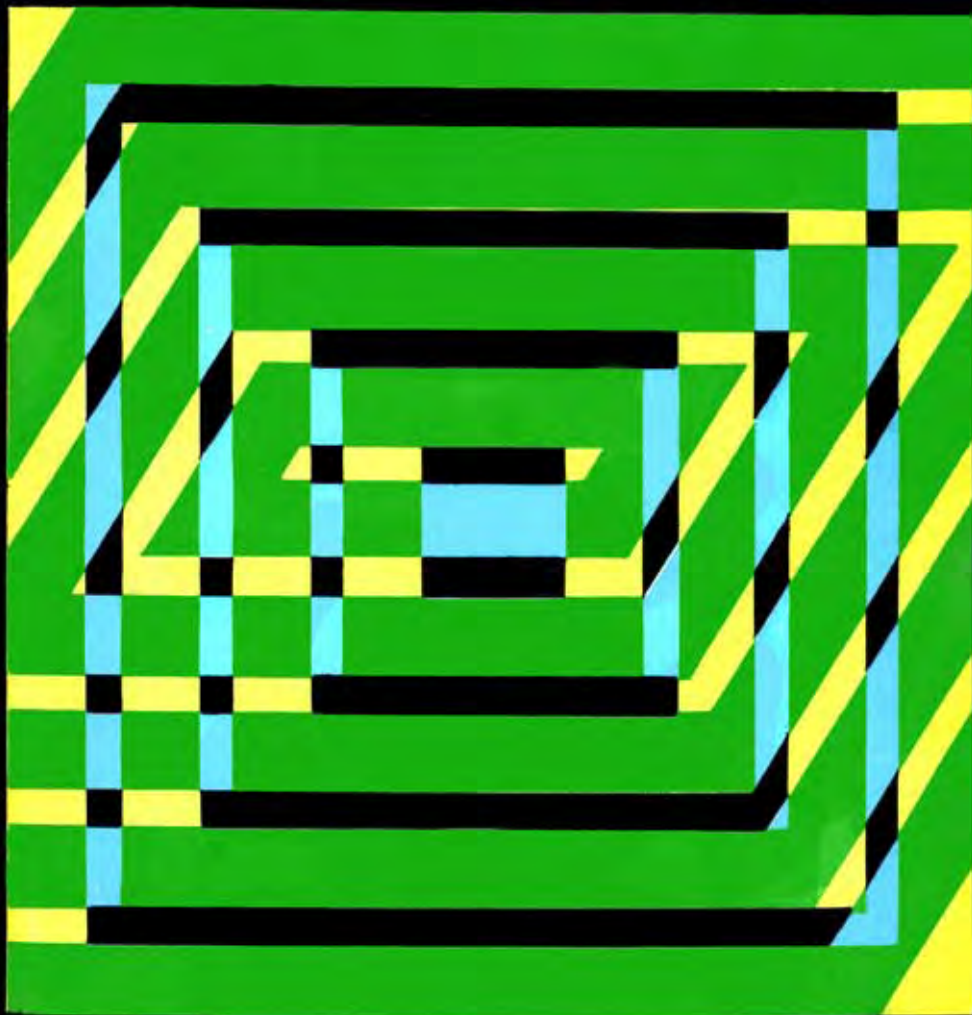


**Maurice  
Blanchot**

**EL LIBRO  
QUE  
VENDRA**



MONTE AVILA EDITORES



## Maurice Blanchot / El Libro que vendrá

Maurice Blanchot, ya conocido en idioma castellano por la traducción de su lúcido *Lautréamont y Sade*, es un asiduo colaborador de *La Nouvelle Revue Française*. En efecto, desde hace varios años, publica en esa revista crónicas literarias y, bajo la denominación genérica de *Recherches*, ensayos cortos a través de los cuales somete el quehacer literario a un profundo cuestionamiento, tanto en relación consigo mismo como respecto a su posición en el mundo contemporáneo. *Monte Avila* presenta aquí la primera serie de esos ensayos, reunidos por el autor en un volumen editado originalmente bajo el título de *Le Livre à venir*, cuyo innegable interés resalta en una época que ha puesto en tela de juicio el porvenir mismo de la literatura.

Los comentarios de Maurice Blanchot son, para hablar con propiedad, meditaciones; en ellos no se juzga, porque juzgar significa "detener y suspender", sino que se dialoga con "pensamientos-límites, pensamientos de fin de mundo". Tales pensamientos —añade Blanchot— no admiten explicación ni desarrollo, por cuanto los verdaderos pensamientos no se desarrollan sino que "preservan el infinito desarrollo que contienen en sí". Infinito de una *palabra literaria* —y no del entendimiento ni de la razón— que se repite, como la rosa de Gertrude Stein: *A rose is a rose is a rose...*, cadena infinita e inquietante en la que el pensamiento de *rosa* no tolera en verdad ninguna representación, ninguna definición, aunque *se desmitifica* al caer en la repetición de esa palabra literaria "sin comienzo ni fin".

Trasladar semejante palabra a la fuerza propia del idioma castellano no deja de ser, en muchos sentidos, una tarea peligrosa. Sólo nos queda pedirle indulgencia al autor y vigilancia a los lectores, para que mediante esta aproximación, muy susceptible de ser perfeccionada, puedan oír el pensamiento original y repetido del *Libro que vendrá*.

EL TRADUCTOR

Maurice Blanchot, que es asimismo el autor de una considerable e influyente obra narrativa, nació en Quain, Francia, en 1907. Después de realizar estudios universitarios, se dedicó al periodismo hasta 1940. A partir de entonces colabora regularmente en diversas publicaciones literarias. El resto de su obra crítica comprende los siguientes títulos: *Comment la littérature est-elle possible?* (1942), *Faux Pas* (1943), *La Part du Feu* (1949), *Thomas Mann, la rencontre avec le démon*, en "Homages de la France à Thomas Mann" (1955), *L'Espace Littéraire* (1955) y *La Bête de Lascaux* (1958).

COLECCION PRISMA

Título del original francés:  
LE LIVRE À VENIR

Versión castellana:  
PIERRE DE PLACE

© De la edición original francesa:  
EDITIONS GALLIMARD, 1959

© De la edición para todos los países  
de habla española:

**Monte Avila Editores, C. A.**  
Caracas / Venezuela

Portada / Víctor Viano

Impreso en Venezuela por Editorial Arte



I

EL CANTO DE LAS SIRENAS

**L**AS SIRENAS: parece que cantaban, pero de una manera que no satisfacía, porque sólo dejaban oír la dirección hacia donde se abrían las verdaderas fuentes y la verdadera felicidad del canto. Sin embargo, por sus cantos imperfectos, que sólo eran aún canto venidero, conducían al navegante hacia aquel espacio en donde el cantar empezaría de verdad. Por lo tanto, no lo engañaban, llevaban realmente a la meta. Pero, tras alcanzar el lugar, ¿qué sucedía? ¿Cuál era ese lugar? Aquél en donde sólo era posible desaparecer, porque la música, en esa región de fuente y origen, desapareció más completamente que en ningún otro lugar del mundo: mar en donde, con los oídos tapados, zozobraban los vivos y en donde las Sirenas, dando una prueba de su buena voluntad, también tuvieron que desaparecer un día.

¿De qué índole era el canto de las Sirenas? ¿En qué consistía lo que le faltaba? ¿Por qué esa misma falta lo hacía tan potente? Algunos suelen contestar: era un canto inhumano, ruido natural sin duda (¿acaso hay alguno que no lo sea?), pero al margen de la naturaleza y en todo caso, ajeno al hombre, muy bajo y capaz de despertar en él ese placer extremo de caer que no se puede satisfacer en las condiciones normales de la vida. Pero, dicen otros, más extraño era el encantamiento: sólo reproducía el acostumbrado canto de los hombres. Las sirenas eran tan sólo bestias —muy bellas por cierto debido al reflejo de la belleza femenina— que, sin embargo, podían cantar como cantan los hombres y por ello su canto se volvía tan insólito que despertaba en quien lo oía la sospecha de la inhumanidad de todo canto humano. Así, pues, hubieran muerto de desesperanza los hombres apasionados de su propio canto. Una desesperanza muy próxima al arrebato. Había algo maravilloso en ese canto real, canto común, secreto, canto sencillo y cotidiano, que debía reconocerse de repente, irrealmente cantado por potencias ex-

trañas y en verdad imaginarias, canto del abismo que, una vez oído, abría en cada palabra un abismo fascinante por donde se aspiraba a desaparecer.

No debe olvidarse que ese canto se dirigía a navegantes, hombres de riesgo y atrevido movimiento, y que era en sí mismo una navegación: era una distancia y lo que revelaba era la posibilidad de recorrer esa distancia, haciendo del canto ese movimiento hacia el canto y de ese movimiento la expresión del supremo deseo. Extraña navegación, pero ¿hacia qué meta? Siempre ha podido pensarse que todos aquellos que se le acercaron, no hicieron más que acercarse y perecer por impaciencia, por afirmar apresuradamente: aquí es; aquí echaré el ancla. Según otros, al contrario, tardaban demasiado: siempre fueron más allá de la meta; el encantamiento, mediante una promesa enigmática, exponía a los hombres a ser infieles consigo mismos, a su canto humano e incluso a la esencia del canto, despertando la esperanza y el deseo de un más allá maravilloso, y ese más allá sólo representaba un desierto, como si la región matriz de la música hubiese sido el único lugar totalmente privado de música, un lugar de aridez y sequía en donde el silencio, como el ruido, quemaba, en quien dispusiera de él, cualquier vía de acceso al canto. ¿Habría, pues, un mal principio en esta invitación de las profundidades? ¿Las Sirenas —de eso procuró convencernos la costumbre— serían tan sólo las voces falsas que no debieran oírse, el engaño de la seducción a la cual sólo resistían los seres desleales y astutos?

Siempre hubo en los hombres un esfuerzo poco noble para desacreditar a las Sirenas tildándolas llanamente de mentirosas: mentirosas cuando cantaban, engañosas cuando suspiraban, ficticias cuando se las tocaba, en todo inexistentes, de una inexistencia tan pueril, que el sentido común de Ulises bastó para exterminarlas.

Ciertamente, Ulises las venció, pero ¿cómo? Ulises, la terquedad y prudencia de Ulises, esa perfidia suya que lo condujo a disfrutar del espectáculo de las Sirenas, sin riesgos y sin aceptar sus consecuencias, ese goce mediocre, cobarde y quieto, calculado, como corresponde a un griego de la decadencia que nunca mereció ser el héroe de la *Iliada*, esa cobardía feliz y segura, fundada además en un privilegio que lo sitúa fuera de la condición común, ya que los demás no tienen ningún derecho a la felicidad de la *élite*, sino solamente derecho al placer de ver a su jefe contorsionándose de manera ridícula, con muecas de éxtasis en el vacío, derecho también a la satisfacción de dominar a su amo (ésa es, probablemente, la lección

que ellos oían, su verdadero canto de las Sirenas): la actitud de Ulises, esa asombrosa sordera de quien es sordo porque oye, basta para comunicar a las Sirenas una desesperanza hasta entonces reservada a los hombres y para transformarlas, por esa misma desesperanza, en bellas doncellas reales, por una vez reales y dignas de su promesa, capaces, pues, de desaparecer en la verdad y la profundidad de su canto.

De las Sirenas vencidas por el poder de la técnica, que siempre pretenderá jugar sin peligro con las potencias irreales (inspiradas), de estas Sirenas, sin embargo, Ulises no pudo librarse. Lo atrajeron hacia donde él no quería caer y, escondidas en el seno de la *Odisea* convertida en su tumba, lo comprometieron, a él y a muchos más, en esa navegación venturosa, o desventurada, que es la del relato, el canto ya no inmediato, sino narrado, y que, por eso mismo, se vuelve aparentemente inofensivo, oda transformada en episodio.

### *La ley secreta del relato*

No se trata de una alegoría. Es una lucha muy oscura la que se libra entre cualquier relato y el encuentro con las Sirenas, ese canto enigmático, poderoso por su misma carencia. Lucha en la que siempre ha sido utilizada y perfeccionada la prudencia de Ulises, lo que ésta contiene de verdad humana, de mistificación, de aptitud empeñada en no participar en el juego de los dioses. Lo que llamamos novela nació de esa lucha. Con la novela, lo que aparece en primer plano es la navegación previa, la misma que lleva a Ulises hasta el punto del encuentro. Esta navegación es una historia enteramente humana, se refiere al tiempo de los hombres, está ligada a las pasiones de los hombres, acontece realmente y es suficientemente rica y variada como para absorber todas las fuerzas y toda la atención de los narradores. El relato llevado a novela, lejos de empobrecerse, alcanza la riqueza y amplitud de una exploración que a veces abarca la inmensidad navegante, a veces se limita a un cuadradito de espacio en la cubierta, y otras desciende a las profundidades de la nave, a donde nunca se supo lo que es la esperanza del mar. Mientras tanto, la consigna impuesta a los navegantes es la siguiente: que se excluya toda alusión a cualquier propósito y destino. Con razón, por cierto. Nadie puede emprender un viaje con el propósito deliberado de alcanzar la isla de Caprea, nadie puede enrumbarse hacia esa isla, y quien así lo hubiese decidido no llegaría en todo caso sino por casualidad, una casualidad a la que está ligado por un entendimiento difícil de penetrar. Así, pues, la consigna es de silencio, discreción, olvido.

Es de reconocer que la modestia predestinada, el deseo de no pretender nada y de no conducir a nada, bastarían para convertir a muchas novelas en libros intachables y al género novelesco en el más simpático de todos, el que, a fuerza de discreción y alegre nulidad, se dio a la tarea de borrar lo que otros degradan llamándole lo esencial. Su canto profundo es el entretenimiento. Cambiar de rumbo, incesantemente, ir como a ciegas para huir de toda finalidad, por un movimiento de inquietud que se transforma en distracción feliz, tal fue su primera y más segura justificación. Hacer del tiempo humano un juego y del juego una ocupación libre, desprovista de todo interés inmediato y de toda utilidad, esencialmente superficial y, sin embargo, capaz de absorber todo el ser en este movimiento de superficie, no es poca cosa en verdad. Pero es evidente que la novela hoy en día no cumple con su papel, porque la técnica ha transformado al tiempo de los hombres y a los medios de distraerse en él.

El relato comienza allí donde la novela no llega y, sin embargo, adonde conduce por sus mismos rechazos y su rica negligencia. El relato es heroico y, pretenciosamente, la reseña de un solo episodio, el del encuentro de Ulises con el canto insuficiente y atractivo de las Sirenas. A primera vista, fuera de esta pretensión grande e ingenua, nada ha cambiado, y parece que el relato, por su misma forma, siguiera contestando a la vocación narrativa ordinaria. Así *Aurelia* se presenta como la mera relación de un encuentro, así *Una temporada en el Infierno*, así *Nadia*. Aconteció algo que se vivió y luego se narra, lo mismo que Ulises tuvo que vivir y sobrevivir al acontecimiento para convertirse en el Homero que lo relata. Es cierto que, por lo general, el relato es reseña de un acontecimiento excepcional que escapa a las formas del tiempo cotidiano y al mundo de la verdad habitual, tal vez a toda verdad. Por eso rechaza con tanta insistencia todo cuanto pueda acercarlo a la frivolidad de una ficción (la novela, al contrario, que no dice nada que no sea creíble y familiar, insiste mucho en pasar por ficción). Platón, en el *Gorgias*, dice: "Escucha un bello relato. Tú pensarás que es una fábula pero, a mi juicio, es un relato. Te diré como verdad lo que voy a decirte". Ahora bien, lo que él narra es la historia del Juicio Final.

No obstante, la índole del relato no se presiente para nada al considerarlo como la relación verdadera de un acontecimiento excepcional que ocurrió antes y que pretende relatarse. El relato no es la relación de un acontecimiento, sino ese mismo acontecimiento, la aproximación a ese acontecimiento, el lugar en donde el mismo tiene

que producirse, acontecimiento aún venidero por cuyo poder de atracción el relato puede también pretender realizarse.

Esta es una relación muy sutil, probablemente una especie de extravagancia, pero ella constituye la ley secreta del relato. El relato es movimiento hacia un punto, no sólo desconocido, ignorado, extraño, sino concebido de tal manera que no parece poseer, de antemano y fuera de este movimiento, realidad alguna, pero es, sin embargo, tan imperioso que de él sólo extrae el relato su atractivo, tanto así que no puede siquiera “comenzar” antes de alcanzarlo; pero, no obstante, sólo el relato y el movimiento imprevisible del relato proporcionan el espacio donde el punto se vuelve real, poderoso y atrayente.

### *Cuando Ulises se vuelve Homero*

¿Qué pasaría si Ulises y Homero, en vez de ser dos personas distintas que se distribuyen cómodamente los papeles, fuesen una sola y misma presencia? ¿si el relato de Homero fuese tan sólo el movimiento realizado por Ulises en el seno del espacio que le abre el canto de las Sirenas? ¿si Homero tuviese el poder de narrar sólo en la medida en que, bajo el nombre de Ulises, un Ulises sin trabas aunque inmutable, va hacia ese lugar en donde la facultad de hablar y de narrar parece prometérselo a condición de que allí desaparezca?

Esta es una de las rarezas, —digamos una de las pretensiones— del relato. No hace sino “relatarse” a sí mismo, y esta relación, al mismo tiempo que se cumple, produce lo que narra y se concibe como relación sólo en la medida en que realiza lo que sucede en esa relación, porque entonces retiene el punto o el plano en donde la realidad que “describe” el relato puede unirse incesantemente a su realidad como relato, garantizarla y encontrar en ella su garantía.

Pero ¿acaso no es esto una ingenua locura? En un sentido, sí. Por eso no hay relato, por eso éste no hace falta.

Oír el canto de las Sirenas es convertirse en Homero a partir del Ulises que uno era, aunque sea tan sólo en el relato de Homero donde se efectúe el encuentro real por el cual Ulises se transforma en aquel que entra en relación con la fuerza de los elementos y con la voz del abismo.

Esto parece oscuro, evoca el desconcierto del primer hombre, en el caso de que, para ser creado, hubiese tenido que pronunciar

él mismo, de manera totalmente humana, el *Fiat lux* divino capaz de abrirle los ojos.

Esta manera de presentar las cosas, en verdad, las simplifica mucho: de ahí la especie de complicación artificial o teórica que se desprende de ella. Es muy cierto que Acab sólo encuentra a Moby Dick en el libro de Melville; es muy cierto, sin embargo, que sólo este encuentro le permite a Melville escribir el libro, un encuentro tan imponente, tan desmesurado y tan particular que rebasa todos los planos en que ocurre, todos los momentos en que quisiera situarse, y que parece ocurrir mucho antes que el libro empiece, pero en tal forma, sin embargo, que no puede ocurrir sino una vez, en el porvenir de la obra y en ese mar que será la obra convertida en océano a su medida.

Entre Acab y la ballena se dirime un drama que podemos calificar de metafísico, utilizando esta palabra en un sentido vago, la misma lucha que se dirime entre las Sirenas y Ulises. Cada parte quiere serlo todo, quiere ser el mundo absoluto, lo que impide su convivencia con el otro mundo absoluto, y cada una, sin embargo, no desea nada más que esta convivencia y este encuentro. Reunir en un mismo espacio a Acab y la Ballena, a las Sirenas y Ulises, he aquí el voto secreto que convierte a Ulises en Homero, a Acab en Melville, y al mundo resultante de esta reunión en el más grande, más terrible y más bello de los mundos posibles, desafortunadamente un libro, nada más que un libro.

Entre Acab y Ulises, el que tiene más voluntad de poder no es el más desenfrenado. En Ulises hay esa obstinación reflexiva que conduce al imperio universal: su astucia consiste en fingir que limita su poder, en buscar fríamente y con cálculo lo que aún puede hacer frente al otro poder. El será todo si mantiene un límite y ese intervalo entre lo real y lo imaginario que le invita, precisamente, a recorrer el Canto de las Sirenas. Para él, el resultado es una especie de victoria, y de sombrío desastre para Acab. No puede negarse que Ulises oyó tanto como vio Acab, pero el primero se mantuvo firme durante esa audición, mientras que el segundo se perdió en la imagen. Esto significa que el uno se negó a la metamorfosis en la que el otro penetró y desapareció. Después de la prueba, Ulises vuelve a encontrarse como era antes, en un mundo quizás más pobre pero más firme y seguro. Acab, en cambio, no se recupera, y, para Melville mismo, el mundo amenaza continuamente con hundirse en ese espacio sin mundo al que lo atrae la fascinación de una sola imagen.

## La metamorfosis

El relato está ligado a esa metamorfosis a la que aluden Ulises y Acab. La acción que hace presente es la de la metamorfosis en todos los planos que pueda abarcar. Si, por comodidad, ya que no se trata de una afirmación exacta, se dice que la novela avanza mediante el tiempo cotidiano, colectivo o personal, o, más precisamente, mediante el deseo de conceder la palabra al tiempo, el relato tiene, en cambio, para progresar, ese *otro* tiempo, esa otra navegación que hace del canto real, poco a poco aunque de inmediato (y este “poco a poco aunque de inmediato” es el mismo tiempo de la metamorfosis), un canto imaginario, enigmático, que está siempre distante y que designa a esa distancia como un espacio que ha de recorrerse y al lugar a donde conduce como el punto en el que cantar deje de ser una ilusión.

El relato quiere recorrer ese espacio y lo mueve la transformación que exige la plenitud vacía de ese espacio, transformación que, ejerciéndose en todas las direcciones, transforma sin duda poderosamente a quien escribe, pero no deja de transformar igualmente al relato y a todo lo que está en juego en el relato donde, en cierto sentido, no sucede nada sino este paso en sí. Y sin embargo, para Melville no había nada más importante que aquel encuentro con Moby Dick, encuentro que ocurre ahora y es, “a la vez”, siempre venidero, de manera que no deja de ir hacia él mediante una búsqueda tenaz y descabellada, pero ya que está igualmente en relación con el origen, parece devolverlo también hacia la profundidad del pasado: experiencia bajo cuya influencia Proust vivió y logró en parte escribir.

Se objetará: pero a la “vida” de Melville, de Nerval, de Proust, pertenece primero este acontecimiento del que ellos hablan. Por haber tropezado antes contra los adoquines desiguales, por haberse encontrado con Aurelia, o haber visto los tres campanarios, pueden ellos ponerse a escribir. Gastan mucho arte para comunicarnos sus impresiones reales, y son artistas en la medida que encuentran un equivalente —de forma, de imagen, de historia o de palabras— para que participemos de una visión parecida a la suya. Lamentablemente, las cosas no son tan simples. Toda la ambigüedad proviene de la ambigüedad del tiempo que aquí entra en juego y permite decir y experimentar que la imagen fascinante de la experiencia está, en cierto momento, presente cuando esta presencia no pertenece a ningún presente y destruye incluso el presente en el que parece intro-



ducirse. Es cierto, Ulises navegaba de verdad y un día, en una fecha determinada, encontró el canto enigmático. Por lo tanto, puede decir: ahora, esto acontece ahora. Pero ¿qué acontece ahora? Sólo la presencia del canto aún venidero. Y ¿qué ha tocado en el presente? No ha sido el acontecimiento del encuentro actualizado, sino la abertura de ese movimiento infinito que es el encuentro mismo, siempre a distancia del lugar y del movimiento en que se afirma, porque en esa misma distancia, distancia imaginaria, se realiza la ausencia y sólo en su término el acontecimiento empieza a tener lugar, punto éste en el que se cumple la verdad propia del encuentro, de donde, en todo caso, quisiera ser engendrada la palabra que la pronuncia.

Siempre y todavía venidero, siempre y ya pasado, siempre presente en un comienzo tan abrupto que le corta el aliento y, sin embargo, abriéndose como el retorno y el recomenzar eterno —*Ah*, dice Goethe, *en tiempos antaño vividos, fuiste mi hermana o mi esposa*—, tal es el acontecimiento cuyo relato es la aproximación. Este acontecimiento perturba las relaciones del tiempo, pero afirma sin embargo al tiempo, manera particular, para el tiempo, de cumplirse, tiempo peculiar del relato que se introduce en la duración del narrador de una manera que la transforma, tiempo de la metamorfosis en que coinciden, dentro de una simultaneidad imaginaria y bajo la forma del espacio que el arte procura realizar, los diferentes éxtasis temporales.

## II—LA EXPERIENCIA DE PROUST

### 1 — EL SECRETO DE LA ESCRITURA

¿PUEDE existir un relato puro? Cualquier relato, aunque sólo fuese por discreción, procura disimularse en la espesura novelesca. Proust es uno de los maestros de este disimulo. Todo ocurre en él como si la navegación imaginaria del relato, que conduce a otros escritores a la irrealidad de un espacio centelleante, se sobrepusiera a la navegación de su vida real, la que llevó, en medio de las trampas del mundo y por el trabajo destructor del tiempo, hasta el punto en que encuentra al acontecimiento que permite cualquier relato. Es más, este encuentro, lejos de exponerle al vacío del abismo, parece proporcionarle el único espacio en donde el movimiento de su existencia no sólo puede ser comprendido, sino restituido, realmente experimentado y realmente cumplido. Sólo cuando, a semejanza de Ulises, está avistando la isla de las Sirenas, allí donde oye el canto enigmático, su muy largo y triste vagabundeo se realiza de acuerdo con los momentos verdaderos que lo convierten, aunque pasado, en presente. Feliz, extraña coincidencia. Pero, entonces, ¿cómo puede alguna vez “llegar hasta allí” si precisamente tiene que estar allí para que la estéril migración anterior se convierta en el movimiento real y verdadero capaz de llevarlo hasta ese punto?

Resulta que Proust, debido a una fascinante confusión, extrae de las singularidades del tiempo peculiar del relato, singularidades que penetran en su vida, los recursos que le permiten también salvar el tiempo real. Hay en su obra una imbricación tal vez engañosa, aunque maravillosa, de todas las formas del tiempo. Nunca sabemos y muy pronto tampoco él está en condiciones de saber a cuál tiempo pertenece el acontecimiento que evoca, si éste ocurre solamente en el mundo del relato o si ocurre para que suceda el momento del relato a partir del cual lo que aconteció se vuelve realidad y verdad. Asimismo, Proust, al hablar del tiempo y vivir lo que

habla, y al no poder hablar sino a través de ese tiempo distinto que es en él la palabra, mezcla, mezcolanza a veces intencional, a veces onírica, todas las posibilidades, todas las contradicciones, todas las maneras según las cuales el tiempo se hace tiempo. Así termina por vivir la manera del tiempo del relato y encuentra entonces en su vida las simultaneidades mágicas que le permiten contarla o, por lo menos, reconocer en ella el movimiento de transformación mediante el cual se orienta hacia la obra y hacia el tiempo de la obra en que ella se cumplirá.

### *Los cuatro tiempos*

El tiempo: palabra única en la que se depositan las experiencias más diferentes, que Proust ciertamente distingue con su vigilante probidad, pero que, al superponerse, se transforman para constituir una realidad nueva y casi sagrada. Recordemos solamente algunas de estas formas. Primero, tiempo real, destructor, el Moloch temible que produce la muerte y la muerte del olvido. (¿Cómo confiar en ese tiempo? ¿A qué nos llevaría sino a ninguna parte sin realidad?). Tiempo, y sin embargo es el mismo, que por esta acción destructora nos da también lo que nos quita, e infinitamente más, ya que nos ofrece las cosas, los acontecimientos y los seres en una presencia irreal que los eleva hasta ese punto en que nos conmueven. Pero ello es tan sólo la felicidad de los recuerdos espontáneos.

Ahora bien, el tiempo es capaz de un juego aún más extraño. Tal incidente insignificante, que tuvo lugar en un momento preciso, por lo tanto pasado, olvidado, y no solamente olvidado sino desapercibido, he aquí cómo el curso del tiempo lo devuelve, y no como un recuerdo, sino como un hecho real<sup>1</sup> y que acaece de nuevo, en otro momento del tiempo. Así, el pie que tropieza contra los adoquines mal ajustados del patio de Guermites es, de repente —nada más repentino—, el mismo pie que tropezara contra las baldosas desiguales del Bautisterio de San Marcos; el mismo paso y no “*un doble, un eco de una sensación pasada... sino esta misma sensación*”, incidente ínfimo, conmovedor, que desgarró la trama del tiempo y mediante este desgarramiento nos introduce en otro mundo: fuera del tiempo —dice Proust con precipitación. Sí —afirma—, el tiempo está abolido, ya que en una aprehensión real, fugitiva, aunque irrefutable, retengo a la vez el instante de Venecia y el instante de

1. Se trata, desde luego, para Proust y en la lengua de Proust, de un hecho psicológico, de una sensación, como él dice.

Guermantes, no un pasado y un presente sino una misma presencia que hace coincidir momentos incomparables, separados por todo el curso de la duración, en una simultaneidad sensible. He aquí, pues, el tiempo que borra el tiempo mismo; he aquí la muerte, esta muerte que es obra del tiempo, suspendida, neutralizada, hecha vana e inofensiva. ¡Qué instante! Un momento "*liberado del orden del tiempo*" y que recrea en mí "*a un hombre liberado del orden del tiempo*".

Pero en seguida, mediante una contradicción que apenas percibe, por lo necesaria y fecunda que es, Proust, como por descuido, dice que este minuto fuera del tiempo le permitió "*obtener, aislar, inmovilizar —en un relampagueo— lo que nunca aprehende: un poco de tiempo en estado puro*". ¿Por qué esta inversión? ¿Por qué lo que está fuera del tiempo pone a su disposición el tiempo puro? Justamente porque, mediante esta simultaneidad que hizo juntarse realmente al paso de Venecia con el paso de Guermantes, el entonces del pasado y el aquí del presente, como dos ahora llamados a superponerse, por esa misma conjunción de ambos presentes que suprimen el tiempo, Proust experimentó también, de manera incomparable, única, el éxtasis del tiempo. Vivir la abolición del tiempo, vivir ese movimiento, veloz como el "relámpago", por el cual dos instantes, infinitamente separados, vienen (*poco a poco, aunque de inmediato*) a encontrarse entre sí uniéndose como dos presencias que se identificasen por la metamorfosis del deseo, vivirlo, pues, es recorrer toda la realidad del tiempo y, recorriéndola, experimentar al tiempo como espacio y lugar vacío, es decir, libre de los acontecimientos que por lo general siempre lo llenan. Tiempo puro, sin acontecimientos, vacuidad movедiza, distancia agitada, espacio interic en devenir donde los éxtasis del tiempo se ordenan en una simultaneidad fascinante, todo esto ¿qué es? Nada más que el tiempo mismo del relato, el tiempo que no está *fuera* del tiempo, sino que se siente como *afuera*, bajo la forma de un espacio, ese espacio imaginario en donde el arte encuentra y ordena sus recursos.

### *El tiempo de escribir*

La experiencia de Proust siempre pareció misteriosa por la importancia que él mismo le concede, así como fundada en fenómenos a los cuales los psicólogos no prestan valor de excepción alguno, aunque tales fenómenos ya hubiesen exaltado peligrosamente a Nietzsche. Pero cualesquiera que sean las "sensaciones" que sirven de clave a la experiencia que describe, ésta se vuelve esencial porque

se trata para él de una experiencia, de una estructura original del tiempo, la que (en cierto momento, él está muy consciente de ello) se refiere a la posibilidad de escribir, como si esa abertura lo hubiese introducido bruscamente en ese tiempo específico del relato sin el cual él puede ciertamente escribir, como en efecto lo hace, pero, sin embargo, aún no ha comenzado a hacerlo. Experiencia decisiva, que es el gran descubrimiento del *Tiempo Recobrado*, su propio encuentro con las Sirenas, de donde adquiere, en una forma aparentemente muy absurda, la certidumbre de que ahora es un escritor; en efecto, ¿por qué esos fenómenos de reminiscencia, muy felices y emocionantes inclusive, ese sabor a pasado y presente que tiene de repente en la boca, podrían, como él lo afirma, quitarle las dudas que lo atormentaban hasta entonces con respecto a sus virtudes literarias? Esto es absurdo como puede parecer absurdo el sentimiento que un día, en la calle, enardece a un Roussel desconocido y le da de repente la gloria y la certeza de la gloria. *Igualmente, en el momento en que probaba la magdalena, cualquier inquietud acerca del porvenir, cualquier duda intelectual se disipaban. Las que me asediaban hace un rato en cuanto a la realidad de mis dotes literarias, e incluso la realidad de la literatura, habían desaparecido como por encanto*".

Como se ve, le es dado en forma conjunta no sólo la seguridad de su vocación, la afirmación de sus dotes, sino también la esencia misma de la literatura que tocara, sintiera en estado puro, al experimentar la transformación del tiempo en un espacio imaginario (el espacio propio de las imágenes), en esa ausencia movедiza, sin acontecimientos que la disimulen ni presencia que la obstruya, en ese vacío siempre en devenir: esa lejanía y esa distancia que constituyen el medio y el principio de las metamorfosis y de lo que Proust denomina metamorfosis, allí donde ya no se trata de hacer psicología, sino, al contrario, donde cesó la interioridad porque todo cuanto es interior se extiende afuera y adopta allí la forma de una imagen. Sí, en ese tiempo todo se vuelve imagen, y la esencia de la imagen es el estar toda hacia fuera, sin intimidad y, no obstante, más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del yo íntimo; sin significación, pero solicitando la profundidad de todos los sentidos posibles; irrevelada y sin embargo patente, revistiendo esa presencia-absencia en que consiste el atractivo y la fascinación de las Sirenas.

Proust tiene conciencia de haber descubierto —y antes de escribir, según él mismo dice— el secreto de la escritura y piensa, por un movimiento de distracción que lo alejó del curso de las co-

sas, haberse colocado en ese tiempo de la escritura en que parece ser el tiempo mismo el que, en vez de perderse en acontecimientos, va a ponerse a escribir: tal es lo que demuestra nuevamente al tratar de descubrir experiencias análogas en otros escritores que él admira, como Chateaubriand, Nerval, Baudelaire. Sin embargo, lo asalta una duda mientras cree, en cierta medida, experimentar lo contrario durante la recepción de Guermantes (puesto que verá el tiempo “exteriorizarse” sobre los rostros en que la edad pone el artificio de una máscara de comedia). Le invade entonces el doloroso sentimiento de que, si bien le debe a la intimidad transformada del tiempo el haber entrado decisivamente en contacto con la literatura, también le debe al tiempo destructor, cuyo formidable poder de alteración está contemplando, una amenaza mucho más constante, esto es, la de ver, de un momento a otro, retirársele el “tiempo” de escribir.

Duda patética, duda que no profundiza, porque él evita preguntarse si esta muerte en la que vislumbra de repente el principal obstáculo a la ejecución de su libro, y de la que sabe, además, que ella no sólo está en el término de su vida, sino también obrando en todas las intermitencias de su persona, si esta muerte, pues, no es asimismo el centro de la imaginación que él llama divina. Y en nosotros mismos surge otra duda, otra interrogante en torno a las condiciones en que acaba de llevarse a cabo esa experiencia tan importante a la que está ligada toda su obra. Esa experiencia ¿dónde se produjo? ¿En qué tiempo? ¿En qué mundo? ¿Y quién es el experimentador? ¿Sería Proust, el Proust real, hijo de Adrien Proust? ¿Sería el Proust ya convertido en escritor y relatando, en los quince volúmenes de su obra grandiosa, cómo se ha formado su vocación de manera progresiva, merced a la maduración que hiciera del niño angustiado, sin voluntad y con una particular sensibilidad, el hombre extraño, enérgicamente concentrado, recogido en esa pluma a la cual se comunica todo cuanto aún tiene de vida y de niñez preservada? De ningún modo, lo sabemos bien. No se trata de ninguno de esos Proust. De ser necesario, las fechas lo demostrarían, ya que esa revelación a la que alude *El Tiempo Recobrado* como al acontecimiento decisivo que va a poner en movimiento la obra aún no escrita, acaece —en el libro— durante la guerra, en una época en que *Swann* ya se ha publicado y en que se ha compuesto gran parte de la obra. Entonces, ¿no dice Proust la verdad? Pero es que él no nos debe esa verdad y sería incapaz de decírnosla. No podría expresarla ni hacerla real, concreta y verdadera sino proyectándola en el tiempo mismo del cual ella es la puesta en obra y de donde la

obra extrae su necesidad: ese tiempo del relato en que, aunque esté diciendo "Yo", ya no tienen poder de hablar ni el Proust real ni el Proust escritor, sino su metamorfosis en esa sombra que es el narrador convertido en "personaje" del libro, quien, dentro del relato, escribe un relato, vale decir la obra misma, y produce a su vez las otras metamorfosis de sí mismo que son los diferentes "Yo" cuyas experiencias está narrando. Proust se ha vuelto inasible por hacerse inseparable de esta cuádruple metamorfosis que apenas consiste en el movimiento del libro hacia la obra. Asimismo, el acontecimiento que él describe no sólo es un acontecimiento que se produce en el mundo del relato, en esa sociedad de Guermantes que solamente se hace verdadera a través de la ficción, sino también acontecimiento y advenimiento del relato mismo y realización, en el relato, de ese tiempo original del relato del cual sólo cristaliza la estructura fascinante, es decir, ese poder que hace coincidir, en un mismo punto fabuloso, el presente, el pasado e incluso, aunque Proust parezca ignorarlo, el porvenir, ya que en este punto todo el porvenir de la obra está presente, entregado con la literatura.

#### *De inmediato aunque poco a poco*

Cabe añadir que la obra de Proust es muy diferente al *Bildungsroman* con el cual sería tentador confundirlo. Ciertamente, los quince volúmenes del *Tiempo Perdido* no hacen sino relatar cómo se ha formado el que escribe esos quince volúmenes y describen las peripecias de esa vocación. *"Así, toda mi vida hasta esta fecha hubiese podido y no hubiese podido resumirse en este título: Una vocación. No lo hubiese podido por cuanto la literatura no desempeñó ningún papel en mi vida. Lo hubiese podido en cuanto esta vida, los recuerdos de sus tristezas y de sus alegrías formaban una reserva parecida a ese albur que se aloja en el óvulo de las plantas y del cual este último extrae su alimento para transformarse en semilla..."* Pero limitándose estrictamente a esta interpretación, se está ignorando lo que para él es lo esencial: esa revelación por la cual, de una sola vez, de inmediato aunque poco a poco, por esa captura de un tiempo distinto, está introduciéndose en la transformada intimidad del tiempo, allí donde dispone del tiempo puro como del principio de la metamorfosis y de lo imaginario como de un espacio que ya es la realidad del poder de escribir.

Sin duda, hace falta todo el tiempo de la vida de Proust, todo el tiempo de la navegación real, para que él acceda a ese momento único en el cual se inicia la navegación imaginaria de la obra y que,

dentro de la obra, indicando la cumbre en la que se cumple y termina, indica también el punto muy bajo donde ahora debe emprenderla el que está designado para escribir, frente a la nada que lo llama y a la muerte que ya causa estragos en su mente y en su memoria. Hace falta todo el tiempo real para llegar a ese movimiento irreal, pero, aun cuando exista entre ambas formas de devenir una relación tal vez inasible, que en todo caso él renuncia a captar, Proust afirma también que de ningún modo esta reflexión es el efecto necesario de un desarrollo progresivo: tiene las irregularidades de la casualidad, la fuerza gratuita de un don inmerecido que no retribuye en absoluto un largo y razonado trabajo de profundización. *El Tiempo Recobrado* es la historia de una vocación que lo debe todo a la duración, pero que lo debe todo precisamente porque se le escapó, mediante un salto imprevisible, y porque encontró el punto en que la pura intimidad del tiempo, convertida en espacio imaginario, ofrece a todas las cosas esa "unidad transparente" en la que, "perdiendo su primer aspecto de cosas", pueden llegar "a ponerse en fila en una especie de orden, penetradas por la misma luz...", "...convertidas en una misma substancia, de amplia superficie y monótonos reflejos. No quedó impureza alguna. Las superficies se han vuelto reflexivas. Todas las cosas se diseñan en ellas pero por reflejo, sin alterar su substancia homogénea. Todo cuanto fuera diferente ha sido convertido y absorbido<sup>1</sup>".

La experimentación del tiempo imaginario que realiza Proust no puede tener lugar sino en un tiempo imaginario y convirtiendo a aquél que se expone a ese tiempo en un ser imaginario, una imagen errante, siempre aquí, siempre ausente, fija y convulsiva, como la belleza de la que habla André Breton. Metamorfosis del tiempo, esa imagen metamorfosea primero el presente en el que aparenta producirse, atrayéndole a la infinita profundidad en que el "presente" repite el "pasado", pero en que también el pasado se abre al porvenir que está ensayando, para que todo cuanto suceda siempre vuelva a suceder, y así sucesivamente. Sin duda, la revelación se hace ahora, aquí, por primera vez, pero la imagen que se nos presenta aquí y por primera vez es presencia de un "ya otra vez" y nos revela que "ahora" es "otrotra", y aquí, también otro lugar, un lugar siempre otro en donde aquel que cree poder asistir tranquilamente desde afuera a esa transformación, puede transformarla en poder sólo si se deja arrastrar por ella fuera de sí y se deja envolver en ese movi-

1. *El Balzac del Señor de Guermantes*, donde Proust opone a Balzac su propio ideal estético.



miento en el que una parte de sí mismo, y para empezar esta mano que escribe, se vuelve algo así como imaginaria.

Traslación que Proust, mediante una decisión enérgica, procuró convertir en movimiento de resurrección del pasado. Pero, en fin de cuentas, ¿qué ha reconstituido? ¿qué ha salvado? El pasado imaginario de un ser ya totalmente imaginario y separado de sí mismo por una serie vacilante y fugitiva de "Yo" que poco a poco lo despojan de sí y que también lo liberan del pasado poniéndole asimismo, mediante ese sacrificio heroico, a la disposición de lo imaginario de que pudo entonces disponer.

### *El llamado de lo desconocido*

Sin embargo, de este movimiento vertiginoso Proust no aceptó reconocer que no permite ni parada ni reposo y que, cuando parece detenerse en un instante determinado del pasado real uniéndole, por una relación de centelleante identidad, a un determinado instante presente, es también para atraer al presente fuera del presente y al pasado fuera de su realidad determinada —llevándonos, por esa relación abierta, cada vez más lejos, en todas las direcciones, entregándonos a la lejanía y entregándonos la lejanía donde todo está dado, retirado, incesantemente. Sin embargo, por lo menos una vez, Proust se halló ante ese llamado de lo desconocido, cuando, ante los tres árboles que está contemplando y que no logra relacionar con la impresión o el recuerdo que siente a punto de surgir, accede a la extrañeza de lo que jamás podrá recuperar y que, sin embargo, está aquí, en sí, alrededor de sí, pero que sólo acoge según un movimiento infinito de ignorancia. Aquí, la comunicación queda inconclusa, abierta, decepcionante para él, pero tal vez sea entonces menos engañosa que ninguna otra y más próxima a la exigencia de toda comunicación.

## 2 — LA ASOMBROSA PACIENCIA

Se ha observado que el esbozo de libro publicado bajo el título de *Jean Santeuil* contenía un relato comparable al relato de la experiencia final del *Tiempo Recobrado*. Incluso se llegó a la conclusión de que ahí estaba el prototipo del acontecimiento como fuera realmente vivido por Proust, hijo de Adrien Proust: tan grande es el afán de ubicar lo no ubicable. Aquello, pues, acontece cerca del lago de Ginebra, al cual, durante un tedioso paseo, Jean Santeuil divisa de repente, al límite de los campos, y en el que reconoce, pas-

mado de felicidad, el mar de Bergmeil al lado del cual viviera en otros tiempos y que sólo era para él entonces un espectáculo indiferente. Jean Santeuil se interroga sobre esta nueva felicidad. No ve en ella el mero placer de un recuerdo espontáneo, porque no se trata de un recuerdo, sino de “*la transmutación del recuerdo en una realidad directamente sentida*”. De ello concluye que se encuentra allí ante algo muy importante, una comunicación que no es la del presente ni la del pasado, sino el brote de la imaginación cuyo campo se establece entre uno y otro, y a partir de entonces toma la determinación de no escribir sino para que revivan tales instantes y para responder a la inspiración que le suscita este movimiento de alegría.

Aquello es, en verdad, impresionante. Casi toda la experiencia del *Tiempo Perdido* se vuelve a encontrar aquí: el fenómeno de la reminiscencia, la metamorfosis que éste anuncia (transmutación del pasado en presente), el sentimiento de que existe una puerta abierta en el propio ámbito de la imaginación y, por último, la resolución de escribir a la luz de tales instantes y para ponerlos de nuevo a la luz.

Por lo tanto, uno podría preguntarse ingenuamente: ¿cómo es posible que Proust, que detenta desde este instante la clave del arte, no escriba más que *Jean Santeuil* y no su obra verdadera — y que, en tal sentido, siga sin escribir? La respuesta no puede ser más que ingenua. Se halla en este esbozo de obra que Proust, tan deseoso de hacer libros y de ser considerado como escritor, no vacila en rechazar, en olvidar inclusive, como si no hubiese tenido lugar; y, asimismo, Proust presiente que la experiencia de que habla no tiene lugar mientras no lo atraiga al infinito del movimiento que constituye esa experiencia. Quizá Jean Santeuil esté más cerca que el narrador de *Tiempo Perdido* del Proust real, cuando éste lo escribe, pero esa proximidad sólo es el signo de que se mantiene en la superficie de la esfera y que no ha penetrado verdaderamente en el tiempo nuevo que le deja vislumbrar el centelleo de una sensación vacilante. Por eso escribe, pero sobre todo escriben en su lugar Saint-Simon, La Bruyère, Flaubert, o, por lo menos, el Proust hombre de cultura, él que se apoya, como se precisa, en el arte de los escritores anteriores, en vez de entregarse, por su cuenta y riesgo, a esta transformación que exige lo imaginario y que debe primero alcanzar su lenguaje.

## *El fracaso del relato puro*

Sin embargo, esa página de *Jean Santeuil* y este mismo libro nos enseñan otra cosa. Parece que Proust concibe entonces un arte más puro, concentrado tan sólo en los instantes, sin rellenos, sin recurrir a los recuerdos voluntarios, ni a las verdades de orden general formadas o rescatadas por la inteligencia, a las que creará luego haber concedido un amplio lugar dentro de su obra: en síntesis, un relato “puro” que estaría hecho de estos puntos únicos en que se origina, como un cielo donde, aparte las estrellas, no hubiese más que el vacío. La página de *Jean Santeuil* que analizamos lo está afirmando más o menos: *“Porque el placer que ella (la imaginación) nos procura, es un signo de la superioridad en que he confiado suficientemente como para no escribir nada de cuanto viera, pensara, razonara o recordara, para no escribir sino cuando de repente renaciese un pasado, en un perfume o una vista que lo hicieran estallar, y por encima del cual palpitara la imaginación, y cuando esta alegría me proporcionase la inspiración.”* Proust sólo quiere escribir para responder a la inspiración. Esta inspiración se la ofrece la alegría que le procuran los fenómenos de reminiscencia. Y esta alegría, que también lo está inspirando, es, según él, signo de la importancia de tales fenómenos, de su valor esencial, signo de que en ellos se anuncia la imaginación y capta la esencia de nuestra vida. Así, pues, la alegría que le da poder para escribir no lo faculta para escribir cualquier cosa, sino solamente para comunicar esos instantes de alegría y la verdad que “palpita” detrás de esos instantes.

El arte que apunta aquí no puede constituirse sino mediante momentos muy breves: la alegría es instantánea y los instantes que ella hace valer no son más que instantes. Fidelidad a las impresiones puras, he aquí lo que Proust le exige entonces a la literatura novelesca, no porque se limite a las certezas del impresionismo común, puesto que él no quiere sino entregarse a ciertas impresiones privilegiadas, aquellas en que, por el resurgimiento de la sensación pasada, se le da impulso a la imaginación. Pero no por eso el impresionismo que él admira en las demás artes deja de presentarsele como un paradigma. Ocurre, sobre todo, que él quisiera escribir un libro del cual se excluyera todo cuanto no fuesen instantes esenciales (en parte confirmado por la tesis de Feuillerat según la cual la versión inicial de la obra incluía muchos menos desarrollos y “disertaciones psicológicas” y se proclamaba como un arte que sólo recurría al encanto momentáneo de los recuerdos involuntarios). Sin duda,

con *Jean Santeuil*, Proust esperaba escribir un libro de esa índole. Al menos esto es lo que sugiere una frase sacada del manuscrito y puesta como epígrafe: “¿Acaso puedo llamar novela a este libro? Quizá sea menos y mucho más, vale decir, la esencia de mi vida recogida sin mezclarle nada, durante esas horas de desgarramiento entre las cuales discurre. El libro nunca ha sido hecho, sino cosechado”. Cada una de estas expresiones responde a la concepción que nos propuso la página de *Jean Santeuil*. Relato puro, por ser “sin mezcla”, por no tener más materia que lo esencial, la esencia que se comunica a la escritura en esos instantes privilegiados en que se desgarran la superficie convencional del ser, y Proust, por un afán de espontaneidad que evoca la escritura automática, pretende excluir todo cuanto haga de su libro el resultado de un trabajo: no será una obra hábilmente fraguada sino una obra recibida como dádiva, surgida de sí mismo y no producida por él.

Pero, ¿responde *Jean Santeuil* a este ideal? De ningún modo, y quizás tanto menos cuanto que procura responderle. Por un lado, sigue concediéndole un espacio mayor al material novelesco común, a las escenas, figuras y observaciones generales que el arte del memorialista (Saint-Simon) y el del moralista (La Bruyère) le inducen a extraer de su propia existencia, la misma que lo condujo al liceo, a los salones, y que hizo de él un testigo del *affaire* Dreyfus, etc. Pero, por otro lado, es evidente que él procura evitar la unidad exterior y “prefabricada” de una historia; en eso piensa ser fiel a su concepción. El carácter entrecortado del libro no proviene solamente de que estemos ante un libro en pedazos; esos fragmentos en que aparecen y desaparecen los personajes, en que las escenas no tratan de ligarse a otras escenas, responden a la intención de evitar el impuro discurso novelesco. De vez en cuando, también aparecen algunas páginas “poéticas”, reflejos de aquellos instantes encantados a los que desea, por lo menos, acercarnos fugazmente.

Llama la atención, en el fracaso de este libro, el hecho de que, al tratar de hacernos palpar “instantes”, pinte a estos como escenas, y, asimismo, que, en vez de sorprender a los seres en sus apariciones, hiciera todo lo contrario, esto es, retratos. Pero, sobre todo: para distinguir en pocas palabras a este esbozo de la obra que lo sigue, podría decirse que mientras *Jean Santeuil*, a fin de darnos el sentimiento de que la vida está hecha de horas separadas, se atuvo a una concepción fragmentada en la que no figura el vacío, al contrario, *En busca del tiempo perdido*, obra masiva, ininterrumpida, logró añadir a los puntos estrellados el vacío como plenitud y hacer

esta vez brillar maravillosamente las estrellas, porque ya no carecen de la inmensidad del vacío del espacio. De manera que, mediante una continuidad más densa y sustancial, la obra pudo representar lo más discontinuo, la intermitencia de esos momentos de luz de donde le viene la posibilidad de escribir.

### *El espacio de la obra, la esfera*

Y esto ¿por qué? ¿A qué se debe semejante logro? También puede explicarse en pocas palabras: Proust —y tal fue, al parecer, su progresiva penetración de la experiencia— presintió que estos instantes en que, para él, brilla lo intemporal, expresaban, sin embargo, por la afirmación de un regreso, los movimientos más íntimos de la metamorfosis del tiempo, eran el “tiempo puro”. Entonces descubrió que el espacio de la obra debía contener todos los poderes de la duración; que además sólo debía representar el movimiento de la obra hacia sí misma y la búsqueda auténtica de su origen; y que debía, finalmente, ser el lugar de lo imaginario; entonces Proust sintió poco a poco que el espacio de esta obra tenía que asemejarse —suponiendo que aquí baste una figura— a la esencia de la *esfera*; y, en efecto, todo su libro, su lenguaje, ese estilo de curvas lentas, de flúida pesadez, de transparente densidad, siempre en movimiento, maravillosamente hecho para expresar el ritmo variado hasta el infinito de la rotación voluminosa, representa el misterio y la espesura de la esfera, su movimiento de rotación, en lo alto y lo bajo, su hemisferio celestial (paraíso de la infancia, paraíso de los instantes esenciales) y su hemisferio infernal (Sodoma y Gomorra, el tiempo destructor, el despojamiento de todas las ilusiones y de todos los falsos consuelos humanos), pero doble hemisferio que en cierto momento se invierte, de manera que baja lo que estaba arriba y que el infierno, e incluso el nihilismo del tiempo, pueden a su vez volverse benéficos y exaltarse en puras y dichosas fulguraciones.

Así, pues, Proust descubre que esos instantes privilegiados no son puntos inmóviles, reales una sola vez y conformados de tal manera que deberían representarse como una única y fugitiva evanescencia, sino que, desde la superficie de la esfera hasta su centro, pasan y vuelven a pasar, yendo, sin cesar aunque por intermitencia, hacia la intimidad de su realización verdadera, yendo de su irrealidad a esa profundidad oculta que alcanzan cuando están en el centro imaginario y secreto de la esfera, desde donde ésta parece engendrarse de nuevo cuando en verdad se acaba. Además, Proust ha

descubierto la ley de crecimiento de su obra, esa exigencia de engrosamiento, de abultamiento de la esfera, esa superabundancia y, como él mismo dice, esa sobrealimentación que ella está reclamando y que le permite introducir las materias más “impuras”, esas “verdades relativas a las pasiones, a los caracteres, a las costumbres”, pero que, en realidad, él no introduce como “verdades”, afirmaciones estables e inmóviles, sino como algo que tampoco deja de desarrollarse, de progresar, por un lento movimiento envolvente. Canto de los posibles, girando incansablemente en círculos cada vez más estrechos alrededor del punto central, el cual ha de superar toda posibilidad, siendo lo único y soberanamente real, esto es, el instante (pero el instante que es a su vez la condensación de toda la esfera).

En tal sentido, cuando Feuillerat opina que las adiciones progresivas (“disertaciones psicológicas”, comentarios intelectuales) han debido alterar gravemente el designio originario, esto es, el de escribir una novela de instantes poéticos, piensa lo que pensaba ingenuamente Jean Santeuil, pero no aprecia el secreto de la madurez de Proust, madurez de esa experiencia para la cual el espacio de lo imaginario novelesco es una esfera, generada mediante un movimiento infinitamente retardado, por instantes esenciales, a su vez siempre en devenir y cuya esencia no es la puntualidad, sino esa duración imaginaria que Proust, al final de su obra, descubre como a la sustancia misma de esos misteriosos fenómenos de centelleo.

En *Jean Santeuil* el tiempo está casi ausente (aun cuando el libro termine por una evocación del envejecimiento que observa el joven en el rostro de su padre; a lo sumo, como en *La Educación Sentimental*, los blancos dejados entre los capítulos podrían recordarnos que hay otras cosas que ocurren detrás del acontecer); pero sobre todo el tiempo está ausente de esos instantes resplandecientes que el relato representa de manera estática, sin hacer presentirnos que él no puede realizarse a sí mismo sino yendo hacia tales instantes como hacia su origen y sacando de ellos el único movimiento que le da impulso a la narración. Pero, sin duda, Proust nunca dejó de interpretar esos instantes como signos de lo intemporal, viendo siempre en ellos una presencia liberada del orden del tiempo. El maravilloso choque que experimenta al experimentarlos, la certidumbre de reconocerse después de haberse perdido, ese reconocimiento es una verdad mística propia que no quiere poner en entredicho. En ella radican su fe y su religión, así como la tendencia a creer que existe un mundo de esencias intemporales cuya representación puede facilitar el arte.

De estas ideas hubiera podido resultar una concepción novelesca muy distinta a la suya, en la que la preocupación de lo eterno hubiese dado lugar (como en Joyce) a un conflicto entre un orden de conceptos jerarquizados y el desmenuzamiento de las realidades sensibles. Esto no ha sido así porque Proust, contra sí mismo inclusive, fue más dócil a la verdad de su experiencia, la cual no solamente lo desliga del tiempo ordinario sino que lo liga a un tiempo *distinto*, ese tiempo “puro” en que la duración nunca puede ser lineal y no se reduce a los acontecimientos. Por eso el relato excluye el mero desarrollo de una historia, así como se concilia difícilmente con “escenas” demasiado delimitadas y figuradas. Proust tiene cierta inclinación por escenas clásicas a las que no siempre renuncia. Incluso la grandiosa escena final tiene un relieve excesivo que no responde muy bien a esa disolución del tiempo de la que quiere convencernos. Pero *Jean Santeuil*, precisamente, nos enseña, igual que las diferentes versiones conservadas en los *Cuadernos*, el extraordinario trabajo de transformación que Proust no cesó de proseguir para suavizar las aristas demasiado agudas de sus cuadros y restituir las escenas al devenir, cuadros y escenas que, poco a poco, en vez de parecer vistas fijadas y estáticas, se estiran en el tiempo, se hunden y se funden en el conjunto, arrastrados por un movimiento lento y sin descanso, movimiento no de superficie, sino profundo, denso, voluminoso, en el que se superponen los tiempos más variados, y en el que, asimismo, se inscriben los poderes y formas contradictorias del tiempo. Así, algunos episodios —los juegos de los Campos Elíseos— parecen vividos a la vez en edades muy diferentes, vividos y vueltos a vivir en la intermitente simultaneidad de una vida entera, no como momentos puros sino en la densidad movediza del tiempo esférico.

### *El aplazamiento*

La obra de Proust es una obra conclusa-inconclusa. Cuando se lee a *Jean Santeuil* y a las innumerables versiones intermedias en que se gastan los temas a los cuales quiere dar forma, uno se maravilla de ver el auxilio que encuentra en ese tiempo destructor que, en él y contra él, fue el cómplice de su obra. A su obra la amenazaba ante todo una ejecución apresurada. Mientras se retrasa, más se aproxima a sí misma. En el movimiento del libro se vislumbra ese aplazamiento que lo detiene, como si, al presentir la muerte que está al final, intentara, para evitarla, remontar su propio curso. Primero, la pereza se opone en Proust a las fáciles ambiciones;

luego la pereza se hace paciencia y la paciencia se vuelve trabajo inagotable, impaciencia febril que lucha contra el tiempo cuando éste está contado. En 1914 la obra se halla muy cerca de su conclusión. Pero 1914 es el año de la guerra, el comienzo de un tiempo ajeno que, liberando a Proust del autor complaciente que lleva en sí, le da la oportunidad de escribir sin cesar y de convertir su libro, mediante un trabajo siempre repetido, en ese lugar del retorno que él debe representar (de modo que lo más destructivo en el tiempo, la guerra, colabora de la manera más íntima a su obra proporcionándole como auxiliar aquella muerte universal contra la cual él pretende levantarse).

*Jean Santeuil* es el primer término de esta asombrosa paciencia. ¿Por qué Proust, que se apresura a publicar *Los Placeres y los Días*, libro mucho menos importante, logra interrumpir este esbozo (que ya incluye tres volúmenes) olvidándose de él, sepultándolo? Aquí aparecen la profundidad de su inspiración y su determinación de seguirla, sosteniéndola en su movimiento infinito. Si Proust hubiese terminado y publicado *Jean Santeuil* se habría perdido, su obra habría quedado imposibilitada y el Tiempo definitivamente extraviado. Por lo tanto, hay un no sé qué maravilloso en este escrito que se ha puesto de nuevo al día y que nos muestra cuán amenazados están los más grandes escritores y cuánta energía, inercia, ociosidad, atención y distracción necesitan para llevar a cabo lo que se les propone. Por eso *Jean Santeuil* nos habla verdaderamente de Proust, de esa paciencia íntima, secreta, mediante la cual se tomó su tiempo.



II  
EL PROBLEMA LITERARIO

“**P**ARA MÍ —pensaba el joven Goethe— no cabe la posibilidad de un buen final”. Pero después de *Werther* adquirió la certeza contraria: no estaba destinado a zozobrar y, ya sea porque hubiese probado su pacto con lo que él llamaba las potencias daimónicas, o por razones más secretas, dejó de tener fe en su degradación. Esto ya es singular, pero he aquí algo aún más extraño: en cuanto tuvo la certeza de escapar del naufragio, cambió de actitud acerca de sus fuerzas poéticas e intelectuales; hasta entonces pródigo sin medida, se vuelve ahorrativo, precavido, preocupado por no despilfarrar nada de su genio y no arriesgar más esa feliz existencia que, sin embargo, le garantizaba la intimidad del destino.

A semejante anomalía pueden hallársele explicaciones. Puede decirse que el sentimiento de estar a salvo se relacionaba con el recuerdo de la ruina que lo amenazó en los tiempos de *Werther*. Puede decirse que antes de *Werther* no tenía que presentar cuentas a su propia ley interior, siendo él la impetuosidad que no quiere ser justificada. Recibió todo junto: la sacudida que lo acercara a la ruina total; en medio de ese trance, la certidumbre de su genio afortunado, sin poder de zozobra, e inmediatamente después el respeto por esa impotencia de la que entonces se sintió responsable. Fue el pacto. Para Goethe el demonio fue ese límite: la impotencia de morir; esa negación: rechazo de dejarle decaer; de ahí le vino la certeza del triunfo que pagaría con otra degradación.

### *La oscura exigencia*

Lo esencial, sin embargo, permanece oscuro. La oscuridad nos lleva aquí a una región donde las reglas nos abandonan, donde cesan el derecho y el deber, donde la buena o la mala conciencia no traen ni consolación ni remordimiento. En todo momento, a quienes tie-

nen algo que ver con la extrañeza de la palabra literaria se les reconoció un estatuto ambiguo, un cierto juego en torno a las reglas comunes, como para dejar lugar, mediante esa libertad, a otras leyes más difíciles e inciertas. Esto no significa que aquellos que escriben tengan derecho a escapar de las consecuencias. Quien mató por pasión no puede alterar la pasión invocándola como excusa. Quien tropieza al escribir con una verdad que el escribir no podía respetar, tal vez sea un irresponsable, pero debe más aún responder por esa irresponsabilidad; debe responder por ella sin ponerla en entredicho, sin traicionarla, esto es un secreto incluso para consigo mismo: la inocencia que lo preserva no es la suya; es la del lugar que ocupa y que ocupa culpablemente, con el cual no coincide.

No basta con hacer varias partes irreductibles en la vida del artista. No importa tampoco su conducta, es decir, su manera de protegerse con sus propios problemas o, al contrario, de cubrirlos con su propia existencia. Cada quien responde como puede y como quiere. La respuesta de uno no le conviene a ningún otro, no tiene conveniencia, responde a lo que necesariamente ignoramos, es, en tal sentido, indescifrable y nunca ejemplar: el arte nos ofrece enigmas, pero, por suerte, ningún héroe.

Entonces, ¿qué importa? ¿Qué puede enseñarnos la obra de arte que sea capaz de iluminarnos sobre las relaciones humanas en general? ¿Qué clase de exigencia se anuncia en ella que no pueda ser captada por ninguna de las formas morales en vigencia, que no haga culpable a quien le falte, ni tampoco absuelva a quien cree cumplirla, que nos libre de todos los imperativos del “Yo debo”, de todas las pretensiones del “Yo quiero” y de todos los recursos del “Yo puedo”: para dejarnos libres? pero, sin embargo, no libres, ni privados de libertad, como si nos atrajera a un punto en que, agotado el aire de lo posible, se ofrece la relación pura que no es un poder, que precede incluso cualquier posibilidad de relación.

¿Cómo recobrar esta exigencia, palabra que se introduce porque es incierta y porque la exigencia aquí es sin exigencia. Sin duda, es más fácil demostrar que la obra poética no puede recibir de la ley, sea política, moral, humana o no, provisional o eterna, una decisión que la limite, una citación que le asigne una morada. La obra de arte no teme nada de la ley. La ley alcanza, proscribire, o perverte la cultura y también lo que se piensa sobre el arte, las costumbres históricas, el curso del mundo, los libros y los museos, y a veces a los artistas, pero ¿por qué escaparían ellos de la violencia? Un régimen determinado, por duro que se revele para el

arte, puede inducirnos a temer por ese régimen pero no por el arte. El arte es también lo más duro que hay —indiferencia y olvido— para sus propias vicisitudes históricas.

Cuando André Breton nos recuerda el manifiesto que él redactó junto con Trotsky, expresando la "*voluntad deliberada de atenerse a la fórmula: toda licencia en el arte*", ello es desde luego esencial, y el encuentro de esos dos hombres, la escritura de ambos unida en la misma página donde se afirma dicha fórmula, sigue siendo, después de tantos años, un signo exaltante<sup>1</sup>. Pero "*toda licencia en el arte*" es tan sólo la primera necesidad. Ello significa que todas las palabras —ya sean las de un orden humano a realizar, de una verdad que sostener o de una transcendencia que preservar —nada pueden hacer por la palabra cada vez más original del arte; sólo pueden dejarla libre, sencillamente porque nunca la encuentra, definiendo asimismo, al menos en la historia presente, un orden de relaciones que solamente entra en juego cuando la relación más inicial y manifiesta en el arte ya ha sido borrada o recubierta. La palabra libertad aún no es suficientemente libre para que comprobemos esta relación. La libertad está vinculada a lo posible, lleva lo extremo del poder humano. Pero aquí se trata de la relación que no es un poder, de la comunicación o del lenguaje que no se cumple como poder.

Rilke quería que el joven poeta frente a sí mismo pudiese preguntarse: "*¿Estaré de verdad obligado a escribir?*" con el fin de oír la respuesta: "*Sí, es necesario*" "*Entonces —concluía— edificad vuestra vida según esta necesidad*". Esto es un rodeo para elevar todavía hasta la moral el movimiento de escribir. Desafortunadamente, si la escritura es un enigma, no entrega oráculo y nadie está en condiciones para hacerle preguntas. "*¿Estaré de verdad obligado a escribir?*". ¿Cómo podría interrogarse así aquel que carece de todo lenguaje inicial para dar forma a esa pregunta y que sólo puede encontrarlo por un movimiento infinito que lo afecta, lo transforma, lo desaloja de ese "Yo" afirmado a partir del cual cree que puede preguntar sinceramente? "*Entrad en vosotros mismos, buscad la necesidad que os induce a escribir*". Pero la pregunta no puede sino sacarlo de sí mismo, empujándolo allí donde el afán consistiría más bien en escapar a lo que no tiene ni derecho, ni justicia, ni medida. La respuesta "es necesario" bien puede, en efecto, ser oída, incluso se oye constantemente, pero lo que "se necesita" no se oye, es res-

---

1. André Breton: *La Llave de los Campos*.

puesta a una pregunta que no se descubre, cuya aproximación sus-  
pende la respuesta y la hace innecesaria.

*“Es un mandato. De acuerdo con mi naturaleza, no puedo sino asumir un mandato que nadie me ha confiado. En esta contradicción, solamente y siempre en una contradicción, puedo vivir”*. La contradicción que aguarda al escritor es aún más fuerte. No es un mandato, no puede asumirlo, nadie se lo dio, es decir, tiene que volverse nadie para recibirlo. Contradicción en la que no puede vivir. Por eso, ningún escritor, aun cuando fuese Goethe, podría pretender reservar la libertad de su vida para la obra que lo presente; nadie, sin ridículo, puede decidir que se dedica a su obra, y menos aún salvaguardarse para ella. La obra exige mucho más: que uno no se preocupe por ella, que no se la busque como un fin, sino que se tenga con ella la relación más profunda de la despreocupación y de la negligencia. Aquel que huye de Federica no lo hace para permanecer libre, nunca ha sido menos libre que en ese momento, porque aquello que lo libera de los lazos lo entrega a la fuga, movimiento más peligroso que los proyectos de suicidio. Culpar a la fidelidad creadora de la infidelidad a los juramentos es, por lo tanto, demasiado simple. Asimismo, cuando, al ver una niña jugando frente a la catedral, Lawrence se pregunta a cuál de las dos le gustaría rescatar en caso de destrucción, y se sorprende por haber escogido a la niña, esta sorpresa revela toda la confusión que introduce en el arte el recurrir a los valores. Como si no perteneciera a la realidad propia del monumento —y de todos los monumentos y libros juntos— ser cada vez más liviana, en el platillo de la balanza, que la niña que juega; como si, en esa liviandad, en esa ausencia de valor, no se concentrase el peso infinito de la obra.

### *Mejor que a sí mismo*

Desde el Renacimiento hasta el Romanticismo, se hizo un esfuerzo impresionante y a veces sublime por reducir el arte al genio, la poesía a lo subjetivo, y dejar entender que todo cuanto expresa el poeta es él mismo, su intimidad más peculiar, la profundidad oculta de su persona, su “Yo” lejano, no formulado ni formulable. El pintor se realiza mediante la pintura, lo mismo que el novelista encarna en varios personajes una visión en la que se revela. La exigencia de la obra sería entonces la de la intimidad a expresar: el poeta tiene que hacer oír su canto y el escritor tiene que entregar su mensaje. “Tengo algo que decir”, he aquí, en fin de cuentas, el grado

más bajo de las relaciones del artista con la exigencia de la obra, cuyo grado más alto parece ser la tormenta del ímpetu creador al cual no puede hallarse explicación.

Esta idea de que en el poema quien se expresa es Mallarmé, de que en *Los Girasoles* se manifiesta Van Gogh (aunque no el Van Gogh de la biografía), parece poder explicarnos lo absoluto que reviste la exigencia de la obra y, sin embargo, el carácter privado, irreductible a toda obligación general, de semejante exigencia. Esto sucede entre el artista y él mismo, nadie de afuera puede intervenir, es algo tan secreto como la pasión que no puede juzgar ni comprender autoridad exterior alguna.

Pero, ¿será así de verdad? ¿Podemos limitarnos a creer que la pasión taciturna, obstinada y reiterativa que induce a Cézanne a morir con el pincel en la mano y a no perder ni un día siquiera por el entierro de su madre, tenga como fuente única el deseo de expresarse? Más que a sí mismo, el secreto que está buscando se refiere al cuadro, y ese cuadro, evidentemente, para Cézanne no presentaría ningún interés si sólo le hablase de Cézanne y no de la pintura, de la esencia de la pintura cuya aproximación le es inaccesible. Llamemos, pues, pintura a esa exigencia, llamémosla obra o arte, pero llamarla así no nos revela de dónde extrae su autoridad, ni por qué esa "autoridad" no le pide nada a quien la soporta, lo atrae todo y lo abandona todo, exige de él más de lo que puede exigirse, en nombre de cualquier moral o de cualquier hombre y, al mismo tiempo, no le obliga en nada, no le reprocha ni le felicita por nada, no se relaciona con él aunque lo llame para que sostenga esa relación —y así lo atormenta y lo agita con una desusada alegría.

Una de las cargas de nuestro tiempo consiste en exponer el escritor a una especie de vergüenza previa. Debe tener mala conciencia, debe sentirse culpable ante cualquier tentativa. Tan pronto se pone a escribir oye como lo interpelan alegremente: "Bueno, ahora estás perdido". —"Entonces, ¿tengo que cesar?"— "No, si tú cesas estás perdido". Así habla el demonio que también le habló a Goethe e hizo de él ese ser impersonal en cuanto empezó a vivir más allá de sí mismo, impotente para zozobrar, porque ese poder supremo le fue retirado. La fuerza del demonio proviene de que por su voz hablan instancias muy diferentes, de manera que no se sabe nunca lo que significa el "Estás perdido". A veces es el mundo, el mundo de la vida cotidiana, la necesidad de actuar, la ley del trabajo, el afán de los hombres, la búsqueda de las necesidades.

Hablar cuando parece el mundo no puede despertar en el que habla sino la sospecha de su frivolidad y, al menos, el deseo de acercarse por sus palabras a la gravedad del momento, pronunciando palabras útiles, verdaderas y sencillas. “Estás perdido” significa: “Hablas sin necesidad para evadirte de la necesidad; palabra vana, fatua y culpable; palabra de lujo e indigencia”. “Entonces, ¿debo cesar?” —“No, si cesas, estás perdido”.

Ahora bien, aquí aparece otro demonio, más oculto: nunca familiar, pero tampoco ausente, de una proximidad que se parece a un error; pese a todo, no se impone, sino que se hace fácilmente olvidar (pero este olvido es lo más grave); asimismo, no tiene autoridad, no manda, no condena, ni absuelve. Aparentemente, en relación con la voz de la ley universal, ésta es una voz tranquila, de suave intimidad, y el “Estás perdido” tiene también su ternura: es, asimismo, una promesa, la invitación a deslizarse por una pendiente insensible —¿para subir? ¿para bajar? no se sabe. “Estás perdido” es una expresión liviana y alegre que no se dirige a nadie y en cuya cercanía el que está interpelado, escapando a la soledad de lo que se llama uno mismo, ingresa a esa otra soledad en la que precisamente faltan toda soledad, todo lugar propio y todo fin. Allí, ciertamente, cesa la culpa, pero no hay inocencia, nada que pueda ligarme ni desligarme, nada por lo que “yo” deba responder, pues ¿qué puede pedirse a quien depuso lo posible? Nada —salvo esto que es la exigencia más extraña: que por su intermedio hable lo que está sin poder y que, a partir de ello, la palabra en sí se anuncie como la ausencia de poder, como esta desnudez, la impotencia, pero también la imposibilidad, que es el primer movimiento de la comunicación.

### *Palabra de poeta y no de amo*

¿Qué puede un hombre? preguntaba Monsieur Teste. Esto es interrogarse en torno al hombre moderno. El lenguaje, en el mundo, es, por excelencia, poder. El que habla es el poderoso y el violento. Nombrar es esta violencia que aparta lo que está nombrado para tenerlo bajo la forma cómoda de un nombre. Nombrar hace sólo del hombre esa extrañeza inquietante y trastornadora que debe turbar a los demás seres vivos e incluso a esos dioses solitarios a quienes se dice mudos. La facultad de nombrar sólo le fue dada a un ser capaz de no ser, capaz de convertir a esta nada en un poder y a este poder en la violencia decisiva que abre la naturaleza, la domina y la obliga. En esta forma el lenguaje nos entrega a la dialéc-

tica del amo y del esclavo que nos obceca. El amo adquirió derecho de palabra porque fue hasta el fin del peligro de muerte: solo, el amo habla, palabra que es mandamiento. El esclavo sólo oye. Hablar, he aquí lo importante. El que no puede sino oír depende de la palabra y viene solamente en segundo lugar. Pero la audición, esa parte desheredada, subordinada y secundaria, se revela finalmente como el lugar del poder y el principio del verdadero dominio.

Se tiene la propensión de creer que el lenguaje del poeta es el del amo: cuando el poeta habla su palabra es soberana, palabra de aquel que se entregó al peligro, dice lo que aún no se ha dicho jamás, nombra lo que no oye y no hace sino hablar, de manera que tampoco sabe lo que dice. Cuando Nietzsche afirma: “*¡Pero el arte es de una seriedad tremenda!... Os rodearemos con imágenes que os hagan temblar. ¡Tenemos poder para ello! ¡Podéis taparos los oídos: vuestros ojos verán nuestros mitos, os alcanzarán nuestras maldiciones!*”, ésta es palabra de poeta que es palabra de amo, y quizás esto sea inevitable, quizás la locura que cubre a Nietzsche esté ahí para hacer de la palabra maestra una palabra sin maestro, una soberanía sin audiencia. Así, el canto de Hölderlin, tras el estallido demasiado violento del himno, vuelve a ser, dentro de la locura, el de la inocencia de las estaciones.

Pero interpretar así a la palabra del arte y de la literatura es, sin embargo, traicionarla. Es desconocer la exigencia que está en ella. Es buscarla, no ya en su fuente, sino cuando, atraída en la dialéctica del amo y del esclavo, ya se ha vuelto instrumento de poder. Por lo tanto, es necesario rescatar en la obra literaria el lugar donde el lenguaje sigue siendo relación pura, ajena a cualquier dominio y a cualquier servidumbre, lenguaje que también habla sólo a quien no habla para tener ni para poder, ni para saber ni para poseer, ni para convertirse en maestro y amaestrarse, es decir, sólo a un hombre muy poco hombre. Sin duda, ésta es una búsqueda difícil, aunque estemos, mediante la poesía y la experiencia poética, en la corriente de esta búsqueda. Puede ser que nosotros, hombres de la necesidad, del trabajo y del poder, no tengamos medios para alcanzar una posición que nos permita presentir su acercamiento. Tal vez se trate también de algo muy sencillo. Tal vez esta sencillez esté siempre presente en nosotros, o, por lo menos, una sencillez igual.



## II—ARTAUD

**A** LOS VEINTITRÉS años, Artaud envía algunos poemas a una revista. El director de esa revista cortésmente los rechaza. Entonces Artaud intenta explicar por qué le importan esos poemas defectuosos: padece tal desamparo de pensamiento que no puede despreciar las formas, aun insuficientes, conquistadas sobre esa inexistencia central. ¿Qué valen los poemas así obtenidos? De todo ello resulta un intercambio epistolar y Jacques Rivière, el director de la revista, le propone de repente publicar las cartas escritas en torno a esos poemas no publicables (pero cuya aparición se admite parcialmente esta vez, a título de ejemplos y testimonios). Artaud acepta, a condición de que no se falsifique la realidad. Tal es la célebre correspondencia con Jacques Rivière, un acontecimiento de honda significación.

¿Se dio cuenta Jacques Rivière de tal anomalía? Poemas que consideraba insuficientes e indignos de ser publicados dejan de serlo cuando están complementados por el relato del experimento de su insuficiencia. Como si lo que les faltara, su carencia, se volviese plenitud y perfección por medio de la expresión abierta de esa carencia y el ahondamiento de su necesidad. Sin duda, más que la obra en sí, a Jacques Rivière le interesa la experimentación de la obra, el movimiento que conduce a ella, así como la huella anónima, oscura, que ella torpemente representa. Es más, el fracaso —que, sin embargo, no lo atrae tanto como habría de atraer, más adelante, a quienes escriben y leen— se convierte en el signo sensible de un acontecimiento central del espíritu sobre el cual las explicaciones de Artaud arrojan una luz sorprendente. Estamos, pues, ante un fenómeno al que parecen ligados la literatura e incluso el arte: saber si existe un poema que tenga como “tema”, tácito o manifiesto, su realización como poema, y si el movimiento de donde proviene la

obra es eso mismo mediante lo cual a veces se realiza y otras se sacrifica.

Recordemos aquí la carta que Rilke escribió unos quince años antes: *“Mientras más lejos se llega, más personal y más única se vuelve la vida. La obra de arte es la expresión necesaria, irrefutable, definitiva para siempre, de esa realidad única... En ello consiste la ayuda prodigiosa que aporta a quien está obligado a producirla... Lo cual nos demuestra a ciencia cierta que debíamos entregarnos a las pruebas más extremas, pero también —al parecer— callarlas antes de hundirnos en nuestra obra, y no aminorarlas hablando de ellas; porque lo único, lo que nadie más podría comprender ni tendría derecho a comprender, esa especie de extravío que nos es peculiar, no podría volverse válido sino insertándose en nuestro trabajo para revelar allí su ley, designio original que sólo revela la transparencia del arte.”*

Así, pues, Rilke nunca pretende comunicar directamente la experiencia de donde procedería la obra: esa prueba extrema que no cobra valor ni verdad sino hundida en la obra donde aparece, visible-invisible, bajo la luz distante del arte. Pero ¿mantuvo siempre el mismo Rilke esta reserva? ¿La habrá formulado precisamente para romperla y salvarla a la vez, a sabiendas además de que ni él ni nadie tenían el poder de romperla, sino solamente el de mantenerse en relación con ella? Esa especie de extravío que nos es propio...

### *La imposibilidad de pensar que es el pensamiento*

La comprensión, la atención y la sensibilidad de Jacques Rivière son perfectas. Pero, en el diálogo, la parte de incompreensión sigue siendo evidente aunque sea difícil determinarla. En aquella época, Artaud, todavía muy paciente, vigila constantemente esa incompreensión. Se da cuenta de que su corresponsal procura tranquilizarlo prometiéndole para el futuro la coherencia que le hace falta, o bien mostrándole que la fragilidad del espíritu es necesaria al espíritu. Pero Artaud no quiere que lo tranquilicen. Está en contacto con algo tan grave que no puede tolerar atenuación alguna. Y siente además la relación extraordinaria, y para sí increíble, que existe entre el hundimiento de su pensamiento y los poemas que logra escribir a pesar de esa *“verdadera perdición”*. De un lado, Jacques Rivière desconoce el carácter excepcional del acontecimiento, y, por otro, desconoce lo que hay de extremo en esas obras del espíritu producidas a partir de la ausencia de espíritu.

Cuando escribe a Rivière con una pausada penetración que impresionada a su corresponsal, a Artaud no le sorprende ser entonces dueño de lo que quiere decir. Sólo los poemas lo exponen a esa pérdida central del pensamiento que él padece: angustia que evoca más tarde con expresiones agudas y, por ejemplo, en esta forma: *"Hablo de la ausencia de hueco, de una especie de sufrimiento frío, sin imágenes ni sentimiento, que es como un choque indescriptible de abortos."* Entonces ¿por qué escribe poemas? ¿por qué no limitarse a ser un hombre que emplea su lengua con fines ordinarios? Todo indica que la poesía, vinculada para él *"a esa especie de erosión, a la vez esencial y fugaz, del pensamiento"*, implícita por lo tanto, esencialmente, en esa pérdida central, le proporciona también la certeza de que ella sola puede expresar esa pérdida y le promete, en cierta medida, rescatarla, rescatar a su pensamiento cuando está perdido. Así, con un ademán de impaciencia y soberbia, dirá: *"Yo soy el que mejor ha sentido el asombroso desamparo de su lenguaje en sus relaciones con el pensamiento... En verdad, me pierdo en mi pensamiento como quien sueña, como quien entra súbitamente a su pensamiento. Yo soy el que conoce los vericuetos de la pérdida."*

No le importa *"pensar justo, ver justo"*, ni tener pensamientos muy ligados, apropiados y expresados, aptitudes éstas que él sabe poseer. Y se enfada cuando sus amigos le dicen que piensa muy bien y que la falta de palabras es un fenómeno corriente. (*"A veces me ven demasiado brillante en la expresión de mis insuficiencias, de mi profunda deficiencia y de la impotencia que manifiesto para creer que ésta no sea imaginaria y prefabricada"*). El sabe, con la profundidad que le proporciona la experiencia del dolor, que pensar no es tener pensamientos y que los pensamientos que él tiene solamente le hacen sentir que *"todavía no ha empezado a pensar"*. Este es el grave tormento que lo absorbe. Parece haber tocado, a pesar de sí mismo y por un error patético que es la causa de sus gritos, el punto en que el pensar significa siempre y desde ya no poder pensar aún: *"impoder"*, según su expresión, que es como esencial al pensamiento pero hace de éste una falta que produce un dolor extremo, una deficiencia que de inmediato irradia a partir de ese centro y, consumiendo la substancia física de lo que está pensando, se divide a todos los niveles en muchas imposibilidades particulares.

La poesía está ligada a esa imposibilidad de pensar que es el pensamiento; he aquí, pues, la verdad que no puede descubrirse, porque siempre se desvía obligándole a sentirla por debajo del punto en que realmente la sentiría. No sólo se trata de una dificultad

metafísica, sino que es el arrebato de un dolor, y la poesía es ese dolor perpetuo, es “la sombra” y “la noche del alma”, “la ausencia de voz para gritar.”

En una carta escrita unos veinte años más tarde, cuando ha padecido sufrimientos que lo convierten en un ser difícil y flameante, dice con la mayor sencillez: “Comencé en la literatura escribiendo libros para decir que no podía escribir nada en absoluto. Cuando tenía algo que escribir, mi pensamiento era lo que más se me negaba.” Y también; “No escribí sino para decir que nunca había hecho nada, que no podía hacer nada y que haciendo algo en verdad no hacía nada. Toda mi obra fue construida y sólo podrá serlo en la nada...” El sentido común preguntará de inmediato: pero ¿por qué, si no tiene nada que decir, efectivamente no dice nada? Ocurre que uno puede contentarse con no decir nada cuando nada es solamente casi nada, pero aquí parece que se trata de una nulidad tan radical que, por la misma desmesura que representa, por el peligro que conlleva su proximidad y por la tensión que provoca, esa nulidad exige, como para liberarse en ella, la formación de una palabra inicial mediante la cual se alejarán las palabras que dicen algo. ¿Cómo no se esforzaría en comenzar a hablar y a expresarse aquel que no tiene nada que decir? “¡Bueno! mi debilidad y mi absurdo consisten en querer escribir a toda costa y expresarme. Soy un hombre que ha sufrido mucho del espíritu y por eso mismo tengo derecho a hablar.”

### *Descripciones de un combate*

A ese vacío que su obra —desde luego no es una obra<sup>1</sup>— va a exaltar y denunciar, a atravesar y preservar, que va a llenar y que a su vez va a llenarla, Artaud se aproxima por un movimiento de su propia autoridad. Al principio, ante ese vacío, él procura todavía retener alguna plenitud de la que se cree seguro y que lo relacionaría con su riqueza espontánea, con la integridad de su sentimiento y con una adhesión tan perfecta a la continuidad de las cosas que ya dentro de él se cristaliza en poesía. El posee, cree poseer esa “facilidad profunda”, al igual que la abundancia de formas y palabras requeridas para expresarla. Pero “en el momento en que el alma está a punto de organizar su riqueza, sus descubrimientos, en ese minuto inconsciente en que eso está a punto de brotar, una vo-

1. “Ya os lo dije: Ni obra, ni lengua, ni palabra, ni espíritu, nada. Nada, sino un bello Pesa-Nervios.”

*luntad superior y perniciosa ataca al alma como si fuera un ácido, ataca la masa palabra-e-imagen, ataca la masa del sentimiento y me deja jadeante como en el umbral mismo de la vida”.*

Puede decirse que Artaud es aquí una víctima de la ilusión de lo inmediato; es fácil; pero todo comienza por la manera como se ve apartado de esa inmediatez que él llama “vida”: no mediante un nostálgico desvanecimiento ni por el insensible desprendimiento de un sueño; sino, todo lo contrario, mediante una ruptura tan evidente que introduce en el centro de él mismo la afirmación de un alejamiento perpetuo que se convierte en su más íntima propiedad y en algo así como la sorpresa atroz de su verdadera naturaleza.

Así, mediante un ahondamiento seguro y doloroso, él llega a invertir los términos del movimiento y a colocar en primer lugar el desposeimiento, y ya no la “*totalidad inmediata*” de la que este desposeimiento parecía inicialmente como la simple carencia. Lo primero no es la plenitud del ser, sino la grieta y la brecha, la erosión y el desgarramiento, la intermitencia y la privación roedora: el ser no es el ser sino la carencia de ser, carencia viva que hace a la vida desfalleciente, huidiza e inexpressable, salvo con el grito de una feroz abstinencia.

Cuando Artaud creía poseer la plenitud de la “*realidad inseparable*”, tal vez no haya hecho más que discernir la espesura de sombra que ese vacío proyectaba detrás de él, porque de la plenitud total sólo da constancia en él ese poder formidable que la niega, negación desmesurada, siempre en actividad y capaz de una infinita proliferación de vacío. Presión tan terrible que lo expresa, exigiendo a la vez que él se dedique enteramente a producir y mantener su expresión.

Sin embargo, en la época de la correspondencia con Jacques Rivière, cuando aún escribe poemas, conserva evidentemente la esperanza de igualarse a sí mismo, igualdad que los poemas están destinados a restaurar en el momento en que la arruinan. Entonces dice que “*él piensa según una tasa inferior*”; “*estoy por debajo de mí mismo, lo sé, lo padezco*”. Más adelante, dirá también: “*Esta antinomia entre mi facilidad profunda y mi dificultad exterior crea el tormento que me hace morir.*” En ese instante, si está ansioso y se siente culpable es porque piensa, por debajo de su pensamiento, que él mantiene, pues, detrás de sí en la certeza de su integridad ideal, una integridad tal que, al expresarla, aunque fuese por una sola palabra, le permitiría revelarse dentro de su verdadera magnitud, testigo absoluto de sí mismo. El tormento proviene de que

no puede liberarse de su pensamiento y la poesía queda en él como la esperanza de cancelar esta deuda que, sin embargo, ella no puede más que extender mucho más allá de los límites de su existencia. Parecería a veces que la correspondencia con Jacques Rivière, el escaso interés de éste por los poemas y su interés por el trastorno central que Artaud se complace en describir, desplazan el centro de la escritura. Artaud escribía contra el vacío con el fin de escaparle. Ahora escribe exponiéndosele, así como tratando de expresarlo y de sacarle partido.

Ese desplazamiento del centro de gravedad (que representan *El Ombligo de los Limbos* y *El Pesa-Nervios*) es la exigencia dolorosa que lo obliga, abandonando toda ilusión, a vigilar un solo punto. "*Punto de ausencia y de inanidad*", en cuyo derredor merodea con una especie de sarcástica lucidez, de astuto sentido común, y luego impulsado por movimientos de sufrimiento en que se oye gritar a la miseria como sólo Sade supo gritar antaño, y, sin embargo, como Sade también, sin nunca consentir y con una fuerza de choque que no deja de estar a la medida de ese vacío que él aprieta. "*Quisiera traspasar este punto de ausencia, de inanidad. Ese estancamiento que me vuelve inválido, inferior a todo y a todos. ¡No tengo vida, no tengo vida! Mi efervescencia interna ha muerto... No logro pensar. ¿Comprendéis esa oquedad, esa nada intensa y duradera...? No puedo ni avanzar ni retroceder. Estoy fijado, localizado alrededor de un punto siempre igual y que todos mis libros traducen*".

No debe cometerse el error de leer como si fueran análisis de un estado psicológico las descripciones precisas, seguras y minuciosas que él nos propone. Descripciones, ciertamente, pero de un combate. La lucha se le impone en parte. El "vacío" es un "vacío activo". El "no puedo pensar, no logro pensar" es un llamado a un pensamiento más profundo, presión constante, olvido que, al no admitir ser olvidado, exige sin embargo un olvido más perfecto. El pensar es entonces ese paso que él siempre tiene que dar hacia atrás. El combate en el que siempre sale vencido, se reanuda cada vez más abajo. La impotencia nunca es suficientemente impotente, lo imposible no es lo imposible. Pero, al mismo tiempo, el combate es también el que Artaud quiere proseguir porque en esa lucha él no renuncia a lo que llama la "*vida*" (ese desbordamiento, esa vivacidad fulgurante, cuya pérdida no puede tolerar, que desea unir a su pensamiento y que, por una obstinación grandiosa y espantosa, se niega rotundamente a diferenciar del pensamiento, aun cuando éste no es más que "*la erosión*" de esa vida, "*la demacración*" de esa vida, la

intimidad de ruptura y de pérdida en donde no hay ni vida ni pensamiento, sino el suplicio de una carencia fundamental a través del cual se afirma ya la exigencia de una negación más decisiva. Y todo se repite. Porque Artaud nunca aceptará el escándalo de un pensamiento separado de la vida, aunque esté experimentando en la forma más directa y salvaje posible la esencia del pensamiento considerado como separación, esa imposibilidad que el pensamiento afirma contra sí mismo como límite de su poder infinito.

### *Sufrir, pensar*

Tal vez valdría la pena comparar lo que nos dice Artaud con lo que nos dicen Hölderlin y Mallarmé: la inspiración es ante todo ese punto puro en donde ella falta. Pero hay que resistir la tentación de las afirmaciones generales. Cada poeta dice lo mismo y, sin embargo, no es lo mismo sino lo único, así lo sentimos. Artaud tiene su parte propia. Lo que él dice es de una intensidad que no deberíamos soportar. Aquí habla un dolor que rechaza toda profundidad, toda ilusión y toda esperanza, pero que, mediante ese rechazo, brinda al pensamiento "*el éter de un nuevo espacio*". Cuando leemos estas páginas, nos enteramos de lo que no logramos saber: el hecho de pensar no puede menos que ser trastornador; lo que debe pensarse es, dentro del pensamiento, lo que se aparta de él y se consume inagotablemente en él; el sufrir y el pensar están secretamente ligados porque si el sufrimiento, cuando se vuelve extremo, destruye el poder de sufrir, destruyendo siempre delante de sí, en el tiempo, al tiempo en que podría rescatarse y acabarse como sufrimiento, tal vez ocurra lo mismo con el pensamiento. Extrañas relaciones. ¿El extremo pensamiento y el extremo sufrimiento abrirían el mismo horizonte? ¿Sufrir sería, a fin de cuentas, pensar?

No sé si Rousseau fue realmente perseguido durante su vida como él lo creyó. Pero, ya que evidentemente no dejó de serlo después de su muerte, atrayendo pasiones hostiles y, hasta estos últimos años, el odio, el furor deformante y los insultos de hombres en apariencia cuerdos, es de pensar que hubo algo cierto en esa conjura de hostilidad de la que, inexplicablemente, se sintiera víctima. Los enemigos de Rousseau lo son con una desmesura que justifica a Rousseau. Cuando Maurras lo juzga, se deja llevar por la misma impura alteración que le está reprochando. Tratándose de los que sólo quieren favorecerlo y se sienten de antemano sus compañeros, vemos, por el ejemplo de Jean Guéhenno, cuánto les cuesta hacerle justicia. Parecería que él tuviese en sí algo misteriosamente falseado que enfurece a quienes no lo quieren y molesta a quienes no quieren hacerle daño, sin que logren estar seguros de ese defecto porque, precisamente, es imposible que lo estén.

Siempre sospeché que la literatura se debía a ese vicio profundo e inalcanzable. Rousseau, el hombre del comienzo, de la naturaleza y de la verdad, es el que no puede sostener esas relaciones más que escribiendo; escribiendo, no puede sino desviarlas de la certeza que posee de ellas; por esa desviación de la que sufre y a la que recusa impulsiva y desesperadamente, contribuye a que la literatura tome conciencia de sí misma, desprendiéndose de las convenciones antiguas, y a que se forme, mediante la impugnación y las contradicciones, una nueva rectitud.

Desde luego, el destino de Rousseau no se explica solamente por eso. Pero tanto el deseo como la dificultad que experimentara de ser verdadero, la pasión del origen, la felicidad de lo inmediato y la subsiguiente desdicha, la necesidad de comunicación convertida en soledad, la búsqueda del exilio, luego la condena a la errancia, y,



por último, la obsesión de lo extraño, forman parte de la esencia de la experiencia literaria y, a través de esta experiencia, nos aparecen como más legibles, más importantes, más secretamente justificados.

El notable ensayo de J. Starobinski me parece confirmar este punto de vista y valorizarlo por la riqueza de reflexiones que no solamente nos informan sobre Rousseau sino también sobre las singularidades de la literatura que en él se arraiga<sup>1</sup>. Esto ya es evidente: en un siglo en que no existe casi nadie que no sea un gran escritor y no escriba con un dominio fácil y afortunado. Rousseau es el primero en escribir con fastidio<sup>2</sup> y con un sentimiento de culpa que debe agravarse sin cesar porque se empeña en escaparle. “Y desde ese instante estuve perdido”. Palabras cuyo exceso no nos deja incrédulos. Al mismo tiempo, si toda su vida desgraciada le parece surgir del instante de extravío en que tuvo la idea de participar en el concurso de la Academia toda la riqueza de su vida renovada se origina en ese momento de alteración en el que “*vio otro universo y se convirtió en otro hombre*”. La iluminación de Vincennes, el “*fuego realmente celestial*” por el que se siente encendido, evoca el carácter sagrado de la vocación literaria. Por un lado, escribir es el mal porque se entra en la mentira de la literatura y en la vacuidad de las costumbres literarias; por el otro, es habilitarse para un cambio encantador y entrar en una relación nueva de entusiasmo “*con la verdad, la libertad y la virtud*”: ¿caso no es esto muy valioso? Sin duda, pero es seguir perdiéndose, ya que, convertido en otro —otro hombre en otro universo—, helo aquí, de ahora en adelante, infiel a su verdadera naturaleza (esa pereza, ese desenfado, esa inestable diversidad que le gustan tanto) y condenado a dejarse arrastrar en una búsqueda que, sin embargo no tiene más objeto que él mismo. Rousseau es asombrosamente consciente de la alienación que implica el acto de escribir, alienación nociva aunque sea una alienación a favor del Bien, y muy desgraciada para quien la soporta, como todos los profetas que lo han precedido, quejándose sin cesar ante el Dios que se la impusiera.

J. Starobinski observa con justeza que Rousseau inaugura este tipo de escritor al que hemos llegado más o menos todos, empeñado en escribir contra la escritura, “hombre de letras alegando contra las letras”, hundiéndose luego en la literatura con la esperanza de

1. Jean Starobinski: *Jean-Jacques Rousseau, la transparencia y el obstáculo*.
2. “*Nada me cansa tanto como escribir, sino pensar.*”

salirse de ella, y, por último, escribiendo sin tregua porque ya no hay posibilidad de comunicar nada.

### *La pasión errante*

Es de notar que esta determinación, al principio muy clara y deliberada, se revela como ligada a un poder de extrañeza bajo cuya amenaza perdería poco a poco toda relación estable consigo misma. En la pasión errante que lo caracteriza, Rousseau pasa por varias etapas significativas. Luego de ser el inocente caminante de su juventud, es el glorioso itinerante que va de castillo en castillo y no puede asentarse en el éxito que lo expulsa y lo persigue. Ese vagabundeo de la celebridad —como el de Valéry pasando de un salón a otro— es tan contrario a la revelación que le indujo a escribir, que él desea retirarse por medio de una huída ejemplar y espectacular: la huída mundana fuera del mundo, el retiro público hacia la vida del Bosque. Intento de “reforma personal”, al cual es fácil encontrar motivos que lo hacen sospechoso —y, finalmente, ¿por qué esta ruptura y esta aparente soledad? Para escribir más, hacer nuevos libros, establecer nuevos lazos con la sociedad. “*La obra que estaba emprendiendo sólo podía llevarse a cabo dentro de un absoluto retiro*”.

Utilizar la mentira literaria para denunciar la mentira social es, en verdad, un privilegio muy antiguo heredado de los Escépticos y de los Cínicos. Pero Rousseau, aun cuando tome de los Antiguos una tradición que conoce, no deja por eso de presentir que con él, y por el solitario desafío a que le compromete, la literatura va a iniciar una nueva aventura y revelar extraños poderes. En el exilio que exige por una decisión metódica y casi pedagógica, ya está bajo la presión de la fuerza infinita de ausencia y de comunicación mediante ruptura que significa la presencia literaria: Rousseau, que quiere ser el ser de la transparencia, no puede no esconderse ni tampoco no volverse oscuro, ajeno no solamente a los otros para protestar contra su extrañeza, sino, muy pronto, también a sí mismo. Si, en lo sucesivo este prejuicio de ruptura se convierte en una separación que se le impone malignamente; si el mundo del que se ausentara de un modo algo arbitrario le es restituido como el mundo fingido de la ausencia y del alejamiento; si, por último, tras jugar a hablar para hacer oír su singularidad silenciosa, tropieza con el “*silencio profundo, universal*”, “*silencio temible y terrible*”, que le oculta ese misterio en que se ha convertido, no está prohibido ver en ese episodio, sin duda anormal, la verdad extrema del movimiento que

ha debido seguir y el sentido de esa necesidad errante que lo hiciera, a él antes que a nadie, inseparable de la experiencia literaria.

¿Quién más que él podría representar la serie de imprudencias y la *responsabilidad* cada vez más grave que resultan de la irresponsable ligereza de la escritura? Nada empezaría más fácilmente. Uno escribe para aleccionar al mundo, recibiendo a la vez la agradable fama. Luego, uno se deja atrapar por el juego, renuncia un poco al mundo, porque es menester escribir y no se puede escribir sin esconderse y apartarse. Al final, "*nada es posible*": la voluntad de despojamiento se transforma en una desposesión involuntaria, el orgulloso exilio se convierte en desgracia de la migración infinita, los paseos solitarios en la incomprensible necesidad de ir y venir siempre, sin cesar. En ese "*inmenso laberinto donde no se le deja vislumbrar, entre las tinieblas, más que caminos falsos que lo extravían cada vez más*", ¿cuál es el anhelo último de este hombre tan deseoso de ser libre? "*Me atrevía a desear y a proponer que se dispusiera de mí en un cautiverio perpetuo en vez de obligarme a errar sin descanso en la tierra, expulsándome sucesivamente de todos los asilos que hubiera escogido*". Confesión muy significativa: aquel que se solazaba en la mayor libertad, disponiendo imaginariamente de todo por una realización sin trabajo, suplica que lo detengan y lo limiten, aunque sea para confinarlo en una cárcel eterna que le parece menos insoportable que el exceso de su libertad. En el caso contrario, tendría que dar vueltas y vueltas en el espacio de su soledad, la cual ya no puede ser sino el eco indefinidamente repetido de la palabra solitaria: "*Entregado a mi soledad, sin amigo, sin consejo, sin experiencia, en país extraño. . .*" "*Solo, extraño, aislado, sin apoyo, sin familia. . .*" "*Solo, sin apoyo, sin amigo, sin defensa. . .*" "*Extraño, sin parientes, sin apoyo, solo. . .*"<sup>1</sup>.

### "Inventar un lenguaje nuevo"

Cuando Rousseau procura, por una iniciativa cuyo carácter novedoso lo exalta orgullosamente, hablar en verdad de sí mismo, descubre la insuficiencia de la literatura tradicional y la necesidad de inventar otra, tan nueva como su proyecto<sup>2</sup>. ¿En qué consiste, pues, su singularidad? En que no pretende relatar ni retratar su vida. El

1. Starobinski observa que la forma misma de estas estrofas de la Obsesión, da concretamente la impresión de la falta de apoyo, de la ausencia de conexión positiva con las cosas.
2. "*Sería preciso, para lo que he de decir, inventar un lenguaje tan nuevo como mi proyecto.*"

quiere, mediante una narración sin embargo histórica, poniéndose en contacto consigo mismo, revelar esa inmediatez cuyo incomparable sentimiento posee, exponerse enteramente a la luz, pasar a la luz y en la transparencia de la luz que es su íntimo origen. Ni San Agustín, ni Montaigne, ni los otros, intentaron nada semejante. San Agustín se confiesa en relación con Dios y con la Iglesia; tiene esa Verdad como mediadora y no cometería el error de querer hablar inmediatamente de sí. Montaigne no está más seguro de la verdad exterior que de su verdadera intimidad; probablemente lo inmediato no esté en ninguna parte; sólo la incertidumbre nos puede revelar a nosotros mismos. Pero Rousseau nunca dudó de la felicidad de lo inmediato, ni de la luz inicial que es su presencia en sí; su única tarea consiste en revelarla para atestiguar de sí mismo y, aún más, de la transparencia presente en sí mismo. De ahí la idea de que está acometiendo una obra sin par y tal vez sin esperanza. ¿Cómo hablar de sí, cómo hablar verdaderamente de sí, y cómo, al hablar, mantenerse en lo inmediato, hacer de la literatura el lugar de la experiencia original? El fracaso es inevitable, pero las vueltas del fracaso son evocadoras, porque esas contradicciones constituyen la realidad del esfuerzo literario.

En sus *Confesiones*, Rousseau querrá, necesariamente, decirlo todo. Todo, esto es, en primer lugar, toda su historia, toda su vida, todo cuanto lo acusa (y sólo puede excusarlo), lo ignominioso, lo bajo, lo perverso y, también, lo insignificante, lo incierto, lo nulo. Tarea insensata que apenas comienza, aunque ya ese comienzo escandalice; tarea para la que, se da cuenta, tendría que romper con todas las reglas del discurso clásico. Al mismo tiempo, está consciente de que decirlo todo no es agotar su historia ni su carácter en un imposible relato integral, sino más bien buscar en su propio ser o en el lenguaje el momento de la sencillez original, en la que todo está dado de antemano, en la que todo es posible. El no deja de escribir en torno a sí mismo, repitiendo incansablemente su autobiografía en cierto momento siempre interrumpida, porque está, incesante y febrilmente, en busca de ese comienzo que siempre falta cuando lo expresa, aunque siempre tenga la tranquila y feliz certeza del mismo antes de cualquier expresión. “*Quién soy*”. Así empiezan *Las Confesiones* en las que no sólo quiere exponerse “*enteramente al público*”, sino mantenerse “*incesantemente ante sus ojos*”, lo cual le obligará a no dejar nunca de escribir, con el fin de impedir “*la menor laguna*”, “*el menor vacío*”. Luego vienen los *Diálogos*, en donde quien “*lo dijo todo*”, como si no hubiera dicho nada, vuelve a decirlo todo, bajo

esta presión: "*Si te callo algo, no me conocerán en nada*". Luego vienen *Les Rêveries*: "*¿Qué soy yo mismo? He aquí lo que me queda por indagar*". Si el escribir es de verdad esa extraña pasión de lo incesante, ¿quién la descubriría mejor que este hombre cansado de escribir, perseguido por las palabras y, provocado para que se calle, arrojando todavía "*apresuradamente al papel algunas palabras interrumpidas*" que tiene apenas "*el tiempo de volver a leer, y menos aún de corregir?*".

Por lo tanto, no importa el todo tal como se abre y se desarrolla en la historia, ni siquiera la del corazón, sino el todo de lo inmediato y la verdad de ese todo. Aquí, Rousseau hace un descubrimiento que lo ayuda peligrosamente. La verdad del origen no se confunde con la verdad de los hechos: al nivel en que esta verdad debe captarse y decirse, ella es lo que todavía no es verdadero, lo que, por lo menos, no ofrece garantía de conformidad con la firme realidad exterior. Nunca, pues, estaremos seguros de haber dicho esta clase de verdad; en cambio sí, seguros, de tener siempre que repetirla, pero de ningún modo acusados de falsedad si se nos ocurre expresar esta verdad alterándola e inventándola, porque es más real en lo irreal que en la apariencia de exactitud en que se petrifica perdiendo su claridad intrínseca. Rousseau descubre la legitimidad de un arte sin semejanzas, reconoce que la verdad de la literatura radica en su mismo error, y que su poder no es representar sino actualizar mediante la fuerza de la inspiración creadora. "*Estoy convencido de que uno siempre está muy bien pintado cuando se ha pintado a sí mismo, aunque el retrato no sea parecido*". Dejamos el ámbito de la verdad —apunta Starobinski— para entrar en el de la autenticidad. He aquí su notable comentario: "*La palabra auténtica es una palabra que ya no se obliga a imitar un dato previo: puede deformar e inventar a condición de mantenerse fiel a su propia ley. Ahora bien, esta ley interior escapa a todo control y a toda discusión. La ley de la autenticidad no prohíbe nada, pero nunca está satisfecha. No exige que la palabra reproduzca una realidad previa, sino que produzca su verdad en un desarrollo libre e ininterrumpido*".

Pero ¿qué literatura, amparando esta palabra, podría preservar su espontaneidad creadora? Ya no importa escribir bien, con cuidado, en una forma constante, pareja y regulada, de acuerdo con el ideal clásico según el cual se hacen libros. "*Aquí se trata de mi retrato y no de un libro. Quiero trabajar, por decirlo así, en el cuarto oscuro. . . Me someto. . . al estilo como a las cosas. No me empe-*

*ñaré en uniformizarlo; adoptaré siempre el primero que venga, cambiaré de estilo sin escrúpulos según mi ánimo, diré cada cosa como la siento, como la veo, sin rebuscamiento ni cuidado, sin preocuparme por el abigarramiento. . . Mi estilo en sí, desigual y natural, a veces conciso y otras difuso, a veces razonable y otras alocado, a veces grave y otras alegre, formará parte de mi historia".* Esta última indicación es significativa. Rousseau ve perfectamente que la literatura es esa manera de decir que dice por la manera, y ve asimismo que existe un sentido, una verdad y algo así como un contenido de la forma en el que se comunica, a pesar de las palabras, todo cuanto disimula su engañosa significación.

Escribir a sus anchas, sin cuidado ni rebuscamiento, no es tan fácil, Rousseau nos lo muestra con su ejemplo. Será necesario esperar que, según la ley del redoblamiento de la historia, el Jean Jacques cómico venga tras el Jean Jacques trágico para que el descuido, la desvergüenza y la habladería se instalen al fin en la literatura con Restif de la Bretonne, y el resultado no será muy convincente. Lo que estorbará a Rousseau en su proyecto de entregar la materia bruta de su vida, dejando al lector la tarea de hacer con esos elementos una obra —propósito esencialmente moderno<sup>1</sup>—, es que, a pesar de sí mismo, en ese proceso incomprensible en que siente convertirse su existencia bajo la amenaza de una condena inaceptable, no puede dejar de defenderse recurriendo a las cualidades oratorias de la literatura clásica. (Cuando se está frente a un juez a quien se debe vencer, es preciso hacer uso de su mismo lenguaje, el de la bella retórica). A menos que en el caso de Rousseau, tan dotado para la elocuencia, sea necesario invertir la situación y decir que —en cierta medida, por supuesto— esa idea de un proceso que se le sigue, de una sentencia a la que está expuesto y de un tribunal ante el cual debe incesantemente justificarse, contándose a sí mismo sin cesar, se le impone por la forma de literatura en la que él sobresale y cuyas exigencias procesales obsesionan incluso a su pensamiento. En este sentido, se trata efectivamente del desdoblamiento, de la discordia entre la palabra literaria, aún clásica y ciceroniana, justificadora, orgullosamente preocupada por ser justa —y la palabra original, inmediata, injustificada e independiente de cualquier justicia, así, en el fondo, inocente, que expone al escritor a sentirse sucesivamente Rousseau y Juan Jacobo, luego uno y otro a la vez, en una dualidad encarnada por él con una pasión admirable.

1. "[Al lector] le corresponde reunir estos elementos y determinar el ser que componen: el resultado debe ser su obra."

## *La fascinación de los extremos*

Uno de los libros más seguros últimamente dedicados al pensamiento de Rousseau es el de Pierre Burgelin<sup>1</sup>. La dificultad que experimentaron todos los comentadores —unos complaciéndose en ella, y otros remediándola— para dar coherencia a un conjunto de investigaciones que sólo presenta una sistematización aparente, se explica —así se ve en el libro en referencia— de muchas maneras. Creo que una de las explicaciones es que los pensamientos de Rousseau aún no son pensamientos: su profundidad, su inagotable riqueza y el aspecto de sofismas que les encontraba Diderot, provienen de que, al nivel de la literatura en la que se afirman, designan ese momento más original, ligado a la realidad literaria, esa exigencia de anterioridad que les prohíbe desarrollarse en conceptos, les niega la claridad ideal y, cada vez que intentan organizarse en una síntesis adecuada, los detiene y los entrega a la fascinación de los extremos. Constantemente sentimos que una interpretación dialéctica de las ideas de Rousseau es posible: en *El Contrato*, en *Emilio* e incluso en *Julia*, pero constantemente presentimos también que la revelación de lo inmediato y la desnaturalización de la vida reflexiva sólo cobran sentido por la oposición en la que se definen dentro de un conflicto sin salida. Se dirá que la enfermedad fue la que estancó el pensamiento de Jean Jacques en una antítesis inmóvil. Yo diría que esa enfermedad es también la literatura, de la cual, con una firme clarividencia y una fuerte valentía, vislumbró todas las pretensiones contradictorias, absurdas si se quiere pensarlas, insostenibles si se acogen. ¿Hay algo más descabellado que el querer hacer del lenguaje la morada de lo inmediato y el lugar de una mediación, la captación del origen y el movimiento de la alienación o de la extrañeza, la certidumbre de lo que siempre está comenzando y la incertidumbre de lo que siempre vuelve a comenzar, la verdad absoluta de lo que —no obstante— todavía no es verdadero? Se puede intentar comprender y poner en orden esa locura, se la puede realizar en bellos volúmenes, se la puede vivir con una rara pasión. En la mayoría de los casos, los tres papeles están separados. Rousseau, el primero en concebirlos, es también uno de los pocos en reunirlos, y a partir de entonces resulta sospechoso ante el pensador tanto como ante el escritor por haber querido, imprudentemente, ser el uno mediante el otro.

---

1. Pierre Burgelin: *La filosofía de la existencia de J. J. Rousseau*.

## IV—JOUBERT Y EL ESPACIO

### I — AUTOR SIN LIBRO, ESCRITOR SIN ESCRITO

EL HECHO de que pensemos en Joubert como en un gran escritor que nos toca de cerca, más de cerca que los grandes nombres literarios que fueron sus contemporáneos, no se debe solamente a la oscuridad, por lo demás distinguida, en medio de la cual vivió, murió y luego sobrevivió. No basta con tener una vida poco iluminada para irradiar, como lo esperaba Stendhal, unos dos siglos después. Ni siquiera basta con que una gran obra sea grande y se afirme aparte, para que la posteridad, algún día reconocedora, la vuelva a situar bajo el resplandor de la plena luz. Puede ser que alguna vez la humanidad conozca todo, los seres, las verdades y los mundos, pero siempre habrá alguna obra de arte —quizás el arte entero— que permanezca fuera de ese conocimiento universal. Tal es el privilegio de la actividad artística: lo que ella produce, incluso un dios debe a menudo ignorarlo.

Es cierto que muchas obras se agotan prematuramente por ser demasiado admiradas. Esa gran fogata de gloria que alegra a los escritores y artistas envejecidos, arrojando sus últimos destellos en el momento de su muerte, consume en ellos una sustancia que a partir de entonces le faltará a su obra. El joven Valéry buscaba en todo libro célebre el error que lo diera a conocer: juicio de aristócrata. Pero muchas veces se tiene la impresión de que la muerte al fin aportará el silencio y la quietud a la obra abandonada a su propia suerte. Durante su vida, el escritor más desprendido y negligente lucha todavía por sus libros. Vive, con eso basta; está detrás de ellos, por esta vida que le queda y que les brinda. Pero su muerte, aún desapercibida, restablece el secreto y cierra el pensamiento. Este, al quedar solo, ¿se extenderá o se reducirá, se disgregará o se cumplirá, se hallará o se perderá? ¿Y quedará alguna vez solo? A veces



ni el olvido retribuye siquiera a quienes parecen haberlo merecido por sus dones de gran discreción.

Joubert tuvo esos dones. Nunca escribió un libro. Sólo se preparó a escribir uno, buscando decididamente las condiciones justas que le permitieran escribirlo. Luego olvidó también ese propósito. Más precisamente, lo que buscaba, esa fuente de la escritura, ese espacio donde poder escribir, esa luz que debiera circunscribirse en el espacio, exigió de él y afirmó en él disposiciones que lo hicieron inepto para cualquier trabajo literario ordinario o lo desviaron del mismo. En esto fue uno de los primeros escritores totalmente modernos, prefiriendo el centro antes que la esfera, sacrificando los resultados para descubrir las condiciones de éstos y no escribiendo para añadir un libro a otro, sino para apoderarse del punto de donde le parecía que salían todos los libros, y el cual, una vez alcanzado, lo eximiría de escribirlos.

No obstante, sería hacerle daño prestarle, como si fuera una intención clara y única, semejante pensamiento, el cual, al contrario, él sólo descubre poco a poco, y muchas veces pierde y oscurece, de manera que no puede mantenerlo después sino transformándolo en sabiduría. Por eso es tan fácil confundirlo con alguno de esos fabricantes de máximas por quienes Nietzsche amó la literatura francesa. Casi todos sus editores —a veces los de hoy inclusive—, al presentarnos sus *Carnets* como sentencias, con títulos generales tomados de la filosofía más vacía y vaga —familia y sociedad; sabiduría y virtud; verdad y errores; vida y muerte; juicios literarios— favorecieron la mala inteligencia y desconocieron lo esencialmente nuevo y hasta futurista de su búsqueda: recorrido de un pensamiento que no piensa todavía o de un lenguaje poético que intenta remontarse hasta sí mismo.

Joubert no es Chamfort, ni Vauvenargues, ni La Rochefoucauld. No fabrica frases ingeniosas con pensamientos cortos. No trafica una filosofía. No se atribuye, mediante fórmulas concisas, ese poder abrupto de afirmar que suelen emplear los moralistas presumidos, escépticos y amargados, para que su duda se vuelva categórica. Lo que escribió, lo escribió casi al día, fechándolo sin darle para sí mismo más referencias que esa fecha, ni más perspectiva que el movimiento de los días que se lo trajeron. Y así debe leerse. No solamente porque André Beaunier nos propuso, por primera vez, la publicación integral de sus reflexiones (más o menos alteradas por los editores anteriores, pero nunca muy seriamente: sólo que fueron agrupadas según un orden que las falseaba), tuvimos la revelación de un

Joubert completamente distinto, sino porque también les devolvió su característica cotidiana, de pensamientos nuevamente diarios que aún están tocando la vida del día, desprendiéndose de él y revelando otro día y otra claridad que surgen aquí o allá. Esta perspectiva cambia todo. Mientras los numerosos cuadernos de los "Pensamientos" de Joubert parecen afirmar una sabiduría preciosista, cautelosa, pero indiferente, los Apuntes, en cambio, tal como nos fueron restituidos, mezclados a esa casualidad y a esa presión de la vida, se ofrecen apasionadamente al lector, arrastrándole por su mismo movimiento azaroso hacia una meta que no se descubre sino en escasos momentos, en el breve desgarrón de un claro entre las nubes.

"Diario íntimo de Joubert", este sub-título dado a los Apuntes no es engañoso aun cuando nos ilusione. En verdad, su relato está hecho de la intimidad más profunda, de la búsqueda de esa intimidad, del camino para alcanzarla y del espacio de las palabras con el que debe al fin confundirse. *"Y que todo salga de las entrañas, todo, hasta la más mínima expresión. Quizá sea un inconveniente, pero es una necesidad: la soporto"*. Joubert padeció esta necesidad. Le hubiera gustado no ser de *"estos espíritus que se hunden o penetran demasiado a fondo en lo que piensan"*, defecto que es —dice— el de su siglo, pero defecto privilegiado para quien sólo trata a veces de preservar su lenguaje. Luego, un día, tiene que observar tristemente: *"Ya no tengo superficie"*. Lo cual es una penosa afirmación para un hombre que pretende escribir y que, sobre todo, no puede escribir sino por arte, mediante el contacto con las imágenes y el espacio con el que éstas lo comunican. ¿Cómo hablar a partir de la sola profundidad, en ese estado de hundimiento en que todo es arduo, áspero, irregular? Cosa interior, cosa hundida. *"Cuando se pinta algo interior, se pinta algo hundido. Pero el hundimiento, sean cuales fuesen las luces que tenga, no puede nunca presentar la uniformidad y viva claridad de una superficie"*. Y a Joubert le gusta esa claridad de la superficie, y nunca renunciará en su intento de concebir una especie de nueva superficie, indefinidamente superpuesta, vasta profundidad en donde baja y sube.

En este Diario aparecen pocos detalles en relación con lo que llamamos la vida íntima o la vida pública, pero, sin embargo, de vez en cuando, alusiones contenidas que siempre tienen algún poder de evocación. En 1801: *"Ese joven que llaman Bonaparte"*. En la muerte de su madre: *"A las 10 de la noche, ¡mi pobre madre! ¡mi pobre madre!"* En el mes de enero: *"Las manchas blancas de la nieve, dispersas aquí y allá sobre el verdor en medio del deshielo."*

En el mes de mayo, en Hyères: *"Lo fresco durante el verano"*. En el mes de octubre: *"El grito del deshollinador; el canto de la cigarra."* A veces, esbozos de pensamiento que todavía están mezclados con las circunstancias: *"Placer de verse divisado desde lejos."* *"La ocupación de mirar fluir al tiempo."* O suertes de imágenes, impregnadas de su origen secreto: *"El pelo negro en la tumba."* *"El camino móvil de las aguas... un río de aire y luz... Capas de claridad... Desde este punto de la tierra emprenderá vuelo mi alma."* También habla de sí mismo, no de lo que hace o de lo que ocurre, sino de lo que está en el fondo de sí mismo, de las exigencias de su espíritu y, detrás de su espíritu, de lo que él llama su alma. Intimidad que, sin embargo, le pertenece apenas, manteniéndose siempre a distancia de él y a distancia de esta distancia, obligándole a observarse muchas veces en tercera persona y, tras haber apuntado: *"No soy de naturaleza paciente"*, a corregirse de inmediato: *"No es de..."* Aún más escasas, pese a que figuren numerosas observaciones, breves y precisas, en torno a su salud, que le preocupaba sobremanera, son las palabras de desesperanza en las que parecería alcanzar sus límites, porque él consideraba necesario detener siempre su espíritu antes de sus términos para evitar que fuese limitado; solamente pequeñas palabras que nos retienen: *"Dejé de tener vastos pensamientos."* *"...incapaz de escribir."* *"(Agotado)"*, esta última palabra entre paréntesis, poco tiempo antes de su muerte.

### *¿Por qué no escribe?*

¿Por qué Joubert no escribe libros? Desde temprano, sólo le atrae y le interesa lo que se escribe y lo que ha de escribirse. En su juventud, está muy cerca de Diderot; un poco más tarde, de Restif de la Bretonne, ambos literatos abundantes. En la madurez, casi todos sus amigos son escritores famosos con quienes vive medido en la literatura y quienes, además, conociendo sus confirmados talentos de pensamiento y de forma, lo incitan a salir de su silencio. Por último, no es en absoluto un hombre paralizado por dificultades de expresión: sus cartas, numerosas, amplias, están escritas con esa aptitud para escribir que es como un don del siglo, al que agrega matices espirituales y atractivos formales que lo representan siempre feliz de hablar y con habla cabal. Sin embargo, este hombre sumamente capaz y que casi siempre tiene a su lado una libreta en donde escribir, no publica nada y no deja nada para pu-

blicar (al menos, según las costumbres de su tiempo; incluso la publicación póstuma que hace Chateaubriand de algunos de sus pensamientos, es una edición privada, reservada a sus amigos. En nuestra época, tal vez no hubiese resistido a las solicitudes exteriores, así como Valéry no resistiera a Gide. Fontanes le escribía en 1803: "Le encarezco que escriba todas las tardes, al regresar a su casa, las meditaciones del día. Tras algún tiempo, elegirá entre estas fantasías de su pensamiento, y se sorprenderá al ver que ha hecho, casi sin darse cuenta, una obra muy bella." Y el mérito de Joubert consiste justamente en haberse negado a producir esa obra muy bella.)

Podría contestarse que Joubert pertenece a esa serie de escritores que se esterilizan con su Diario, el cual les brinda el placer de una falsa abundancia y de una apariencia de palabras en que se complacen sin dominarse. Pero éste no es el caso. Su Diario, aunque asentado en los días, no es el reflejo de éstos sino que aspira a otra cosa. Además, Joubert adquirió tardíamente el hábito de escribir esos Apuntes y más tardíamente aún les dio la importancia y el sentido que afirman la constancia de su afán, en medio de las vicisitudes de las reflexiones más variadas. En verdad, parece que hasta los cuarenta años se siente dispuesto a producir bellos escritos como tantos otros: sobre la Benevolencia Universal, sobre Pigalle, sobre Cook; e incluso una novela, proyectos de los cuales no quedan más que fragmentos. En aquel entonces, muy poco o casi nada de los *Carnets*, que se imponen a él sólo cuando empieza a pensar en escribir y cuando, en este pensamiento, reconoce su vocación, el atractivo que debe sentir, el movimiento en que se cumplirá, a veces melancólicamente, con la añoranza de no haber "devanado sus capullos", pero también sin pesar, seguro tanto de sus preferencias como de no haber faltado a ellas.

*"Pero ¿cuál es efectivamente mi arte? ¿Qué fin persigue? ¿Qué produce? ¿A qué hace nacer y existir? ¿Qué pretendo y qué deseo hacer ejerciéndolo? ¿Será escribir y comprobar que me leen? ¡Única ambición de tantos! ¿Es eso lo que quiero?... Esto es lo que debo indagar sigilosa y largamente hasta saberlo."* Esto fué escrito el 22 de octubre de 1799. Joubert tiene cuarenta y cinco años. Un año más tarde, el 27 de octubre: *"¿Cuándo? dice usted. Le contesto: —Cuando haya circunscrito mi esfera."* Esta interrogación se prolonga, día tras día, de mes en año, durante toda su existencia, pero sería equivocarse transformarle en otro Amiel consumiéndose en exámenes. Sabe a las maravillas —es uno de los primeros

en saberlo— que el movimiento al que debe contestar es un movimiento acerca del cual el razonar es insuficiente y peligroso, y sobre el que no conviene siquiera decir cosas verdaderas, porque está como fuera de la estricta verdad, implicando esa parte de ilusión y esa aureola de lo imaginario que no pueden ser tomadas en cuenta por la dura y firme razón. Joubert parece redactar solamente reflexiones muy abstractas; sin embargo, no duda de que, autor sin libro y escritor sin escrito, se mantiene ya en la pura dependencia del Arte. “*Aquí estoy, fuera de las cosas civiles y en la pura región del Arte.*” Tiene sus momentos de duda, pero sobre todo lo impresionan la firmeza de su tentativa y la certeza de que, a pesar de no responder por obra visible alguna al “¿Cuándo?” de sus amigos, está ocupado en una tarea más esencial y que interesa más esencialmente al arte que una obra.<sup>1</sup>

¿Cuál es, pues, esa tarea? Tal vez no le gustaría que uno dijese que lo sabe. Más bien él sabe que está buscando lo que ignora y que de allí vienen la dificultad de su búsqueda y la felicidad de sus descubrimientos: “*Pero ¿cómo buscar allí donde se debe, cuando se ignora hasta lo que se busca? Y esto ocurre siempre cuando se compone y cuando se crea. Afortunadamente, extraviándose así, se hace más de un descubrimiento, se hacen encuentros felices...*” Muchas veces parece que, si entonces tiene un libro en mente, es para envolver y disimular ante sus propios ojos, con ese designio ordinario, el designio más secreto, difícil de captar y traducir, del que se siente encargado. Libro casi mítico al que alude, muy de cuando en cuando, y cuya índole —dice— es tal “*que el nombre mismo del tema no debe figurar en el título.*” A continuación añade: “*Lo intitularé: ‘Del hombre’.*” También responde a los reproches que le hacen sus amigos o tal vez su propio genio creador. Reproche por carecer de variedad y tener sólo interés en una cosa: “*¿Si gira en el mismo círculo? Es el horizonte de su tema. Agregad: el círculo de la inmensidad.*” Reproche por no saber terminar: “*¡Terminar! ¡Vaya palabra! No se termina cuando se cesa y cuando se declara haber terminado.*” Reproche, más grave, por terminar antes de cualquier comienzo: “*Cuando la última palabra es siempre la que se ofrece en primer lugar, la obra se hace difícil.*” Dificultad para dar a sus “ideas” la morada que le sea afín, que esté hecha de su libertad misma, que respete y preserve en ellas su sencillez de imágenes, su figura de invisibilidad y su negativa

1. “*Uno debe parecerse al arte sin parecerse a ninguna obra.*”

de asociarse entre sí como si fuesen razones: “¡*Mis ideas! Me cuesta construir la casa donde alojarlas.*”

### *Traducir las cosas en el espacio*

Una obra cuyo tema sea diferente al tema manifiesto, que además no deba terminar ni pueda comenzar, una obra que esté como en falta respecto de sí misma, a distancia de lo que está expresando para que lo que expresa se desarrolle en esa distancia, se deposite, se preserve y, finalmente, desaparezca en ella. En 1812 —tiene cerca de sesenta años—, he aquí cómo designa esa casa que siete años antes le costaba trabajo construir: “*Al no haber encontrado nada que valiese más que el vacío, él deja vacante el espacio*”. En el umbral de la senectud, ¿será esto una confesión de renuncia, la confesión del fracaso al que su excesiva exigencia lo hubiese llevado? Tal vez no sea una afirmación triunfante, pero todo demuestra que él no la considera como negativa y que se resigna a ella porque prefiere ceñirse rigurosamente a este descubrimiento antes que desarrollarlo por aproximaciones que lo traicionan. *El espacio*, he aquí, en efecto, el corazón de su experiencia, lo que encuentra tan pronto piensa en escribir y ante cualquier escritura, la maravilla de intimidad que hace de la palabra literaria a la vez un pensamiento y el eco de este pensamiento (es decir, para él, no un pensamiento debilitado, sino más profundo, siendo más tenue, aunque reforzado, más lejano, más próximo a esa lejanía que designa y de donde fluye); al tiempo orientado hacia esa reserva de facilidad y de indeterminación que está en nosotros y que es nuestra alma, así como hacia esa trama de luz, de aire y de infinito que está por encima de nosotros y que es el cielo y que es Dios.

Es difícil comprobar cuál ha sido el punto de partida de esta “experiencia” de Joubert. De algún modo él siempre piensa todo a la vez, tanto más cuanto que ha de expresarse mediante pensamientos aislados en el intervalo de los cuales acaso él no exista. Sin embargo, bien parece que quien, desde su primera madurez, escribía: “*Los poetas deben ser el gran estudio del filósofo que quiere conocer al hombre*”, recibió primero de la poesía y, más precisamente, de la extrañeza de la escritura literaria, la sorpresa de lo que debería pensar durante toda su vida, esfera cuya forma adoptaron sus reflexiones más variadas acerca del hombre, de la física, de la cosmología o de la teología, ayudándole a la vez a mantenerla en movimiento. Cuando observa: “*...representar con un poco de aire, circunscribir en poco espacio, grandes vacíos o grandes llenos, o, mejor dicho, la*

*inmensidad misma y la materia entera, tales son las maravillas incontestables y fáciles de averiguar que perpetuamente se efectúan por la palabra y por la escritura*", Joubert designa, aun confusamente pero ya con firmeza, el punto sobre el que volvería sin cesar: este poder de representar mediante la ausencia y de manifestar por el alejamiento que está en el centro del arte, poder que parece apartar las cosas para decirlas, mantenerlas aparte para que se aclaren, poder de transformación, de traducción, en el que es este aparte mismo (el espacio) el que transforma y traduce, el que hace visible las cosas invisibles, transparentes las cosas visibles, volviéndose así visible en ellas y descubriéndose entonces como el fondo luminoso de invisibilidad y de irrealidad de donde todo proviene y en donde todo se acaba.

Experiencia sorprendente, que a veces nos parece a punto de confundirse con la de Rilke y que también es como una anticipación de la búsqueda de Mallarmé, de la cual, sin embargo, cuando se intenta mantener a ambas en la misma perspectiva, se aparta tanto más cuanto se le acerca, y por matices que tal vez nos informen sobre el centro de gravedad de la una y de la otra.

## 2 — UNA PRIMERA VERSION DE MALLARME

Cuando Georges Poulet, en uno de sus mejores ensayos, habla de Joubert<sup>1</sup>, evoca la experiencia poética de Mallarmé hacia la cual, en efecto, muchas veces nos orienta este pensamiento. Y, entre las dos figuras, cuántas relaciones: la misma discreción, una especie de desvanecimiento de la persona, la rareza de la inspiración, pero también toda la fuerza de esa debilidad aparente y un gran rigor en la búsqueda, una lúcida obstinación para dirigirse hacia el blanco ignorado, una extrema atención a las palabras, a la figura y esencia de las palabras, y, por último, el sentimiento de que la literatura y la poesía son el lugar de un secreto que tal vez debe preferirse a cualquier cosa, incluso a la gloria de hacer libros. Ocurre que en tal o cual frase de los *Carnets* casi imaginamos oír la voz de Mallarmé. El 8 de junio de 1823, menos de un año antes de su muerte: "*Espacios... casi diré... imaginarios, tanto que les pertenece la existencia...*". Probablemente, Mallarmé se hubiera detenido en "imaginarios", pero, sin duda, ya es él quien está hablando, con esa palabra suspendida, esos silencios que modelan el aire y ese modo de retener la pa-

1. Georges Poulet: *La distancia interior*. Georges Poulet no deja de subrayar también los desacuerdos.

labra para que se escape y ascienda, por sí misma, hasta su punto de evidencia. Eso es turbador.

Empero, en esa anticipada presencia de Mallarmé, lo que nos importa es que tal semejanza de las figuras y de los pensamientos nos obligue a considerarlos especialmente en lo que tienen de distintos y a preguntarnos por qué el presentimiento de los mismos caminos y el llamado de las mismas imágenes alejan tanto entre sí a meditaciones emparentadas. Los puntos de partida son casi idénticos. Ambos tienen una experiencia profunda de “la distancia” y de la “separación” que sólo nos dejan hablar, imaginar y pensar. Ambos sienten que la fuerza de la comunicación poética no proviene de lo que nos haría participar inmediatamente de las cosas, sino de lo que nos los brinda cuando estamos fuera de su alcance. Sólo que Joubert, espíritu menos exclusivo y tal vez carente de algunas de las exigencias que hacen de Mallarmé un poeta, no ha separado las dos regiones: al contrario, vió en la separación —esa trama de ausencia y de vacío que llama espacio— la parte común de las cosas, de las palabras, de los pensamientos y de los mundos, de este cielo arriba y de esta transparencia en nosotros que aquí y allá son pura extensión de luz. Cuando descubre que dentro de la literatura se dicen, se dejan ver y se revelan todas las cosas con su verdadera figura y su secreta medida en cuanto se alejan, se espacian, se atenúan y, finalmente, se abren en el vacío incircunscrito e indeterminado del que la imaginación es una clave, entonces concluye osadamente que este vacío y esta ausencia son el fondo mismo de las realidades más materiales, al punto —dice— que si se estrujase al mundo para que salga el vacío, no llenaría ni siquiera la mano.

### *Por la lejanía y por el vacío*

*“Este mundo es una gota de agua; el mundo es una gota de aire. El mármol es aire densificado”. Sí, el mundo es gasa, e incluso gasa clara. Newton suputó que el diamante tenía [...] veces más vacíos que llenos, y el diamante es el más compacto de los cuerpos”. “Con sus gravitaciones, sus impenetrabilidades, sus atracciones, sus impulsos, y con todas esas fuerzas ciegas de que hablan tan ruidosamente los científicos. . . , ¿qué es toda la materia? sólo un grano de metal ahuecado, un grano de vidrio vaciado, una burbuja de agua bien soplada en donde juega el claroscuro; en fin, una sombra donde nada pesa sino en sí, nada es impenetrable sino (para) sí mismo...”.* En Joubert hay toda una física y una cosmología de sueño (que tal



vez no estén muy lejos de un saber moderno) donde se aventura impulsado por la necesidad de reconciliar lo real y lo imaginario, y que aspiran menos a negar la realidad de las cosas que a promover su ser a partir de casi nada —un átomo de aire, una chispa de luz o incluso el puro vacío del lugar que ocupan: “. . . *Observe que por todas partes y en todo, lo sutil sostiene lo compacto, lo liviano mantiene en suspenso todo lo pesado*”. Entonces se ve muy bien por qué la palabra poética puede suscitar las cosas traduciéndolas al espacio, hacerlas sensibles por su alejamiento y su vacío: es que esa lejanía las habita, ese vacío ya está en ellas, y por allí conviene captarlas; y es que, además, las palabras tienen la vocación de extraer de las cosas como el centro invisible de su verdadera significación. Se toca el cuerpo mediante la sombra, mediante la penumbra de esa sombra y cuando se ha alcanzado el límite vacilante en que, sin borrarse, esa misma sombra se irisa y se impregna de luz. Pero, desde luego, para que la palabra llegue a ese límite y lo represente, es necesario que ella también se convierta en “*una gota de luz*” y sea la imagen de lo que designa, imagen de sí misma y de lo imaginario, confundiéndose finalmente con la extensión indeterminada del espacio, llevando asimismo hasta la redondez de una esfera perfecta el momento que lleva en su extrema liviandad y define por su transparencia.

“*Lo transparente, lo diáfano, lo poco pastoso, lo mágico; la imitación de lo divino que hizo todas las cosas con poco y, prácticamente, con nada; he aquí uno de los caracteres esenciales de la poesía*”. “*Tiene que haber en nuestro lenguaje escrito, voz, alma, espacio, aire libre, palabras que subsistan solas y lleven el lugar consigo*”. “*La fuerza de comunicación. . . Hay una sutil, fina, cuya existencia se hace sentir sin mostrarse. Tal como la fuerza del éter en la electricidad*”. “*Un poético vapor, una nube que se convierte en prosa*”.

A pesar de lo etéreo a que debe llegar para él el lenguaje, es evidente que Joubert nunca le confiere ese poder de negación —superación en, por y hacia la nada— que la poesía le encargó a Mallarmé indagar. El pudor de la palabra no establece entre nosotros esta distancia sin la cual estaríamos expuestos al mutismo del ahogamiento, *negando* aunque abriendo las cosas y, mediante esa abertura, liberando la parte de luz y el intervalo que las constituyen; o también revelando lo que está más allá del cuerpo, admitiendo ese más allá por el cual se afirma todo cuerpo, acogiendo el anti-cuerpo que es “*la secreta prolongación de su substancia*”. La palabra no niega sino que admite y si a veces parece cómplice de la nada, esta “*nada*” —dice Joubert— no es nada sino “*la plenitud invisible del mundo*”,

cuya evidencia debe ser enseñada por la palabra, vacío que no se deja ver, sino que es presencia luminosa, fisura por donde florece la invisibilidad.

Hacia el año 1804, en primer lugar bajo la influencia de Malebranche, por la analogía que percibe entre el lenguaje de este filósofo y el suyo, y en segundo lugar por la prolongación de su experiencia literaria en una experiencia religiosa, Joubert, tras haber llevado tan lejos como pudo el ahuecamiento de las cosas y el ahondamiento de lo real, halla en Dios el término y el soporte de todo este vacío y lo convierte en el espacio del espacio, como otros en el pensamiento del pensamiento. Sería fácil considerar que el nombre de Dios viene aquí, cómodamente, a tapan el gran hueco que, en su afán de aliviar y aclarar, llegó a reconocer y establecer en todas las cosas. Sin este nombre y si no fuese más que un nombre, ¿acaso todo no volvería a caer en la nada que él roza, amansa y saborea como el contacto inefable de toda certidumbre visible e invisible? Quizás podría ser así. Pero mejor aceptemos su experiencia tal como la vivió y representó. Entonces, para juzgarla bien, debemos reconocer que posee un sentimiento tan fuerte de lo impalpable, una comprensión tan clara de ese vacío que él llama espacio, que no parece nunca temer su dispersión o su destrucción. De la inmensidad del espacio, así como lo apunta cabalmente Georges Poulet, no saca, a semejanza de Pascal, angustia alguna, sino la exaltación de una alegría tranquila, y Dios le llega no como el término de una cadena de razones, sino como el punto extremo de una alegría de la cual luego ese Dios será el único objeto.

### *El libro, el cielo*

En sus noches de insomnio, Joubert sale y contempla el cielo. "*Insomni nocte*". "*Insomnio, 5 de la mañana*".<sup>1</sup> ¿Qué le traen esas consideraciones nocturnas? Lo mismo que está en él, pero realizado afuera: ese libro supremo que al parecer nunca escribiría y que escribe como sin saberlo, *pensando* en escribirlo. Allá arriba está el espacio y, alejadas entre sí, condensaciones del espacio hecho luz, soledad uniforme y ordenada de puntos que parecen ignorarse, aunque constituya con algunos una figura que se presiente y con todos el inconcebible conjunto de su dispersión. A Joubert le gustan los astros,

1. Estas contemplaciones siempre tienen lugar en el mes de agosto. Este genio friolento no va a meditar fuera de sí mismo durante el invierno.

pero más que los astros, los cuales a menudo centellean con demasiado fulgor, le gusta el gran espacio irradiante, la luz difusa que allí lentamente se revela y revela esa fácil simultaneidad de perfecciones distintas, composición de lo vago y de lo preciso. En una nota de su primera madurez, se le ve tratando de hacer una cosmología bastante parecida a la de Cyrano de Bergerac y a la de los autores antiguos: allí los astros no son más que huecos en el cielo, vacíos por donde el enigma de una luz oculta se concentra y se derrama: hueco de espacio, va no espacio condensado sino sustraído y disminuido hasta la ruptura cuando se convierte en claridad.

Esas contemplaciones metafóricas, que nos devuelven al espacio nocturno como a un gran texto de silencios, y al libro como a un cielo inmóvil de astros en movimiento, pueden parecer al alcance de cualquiera, pero en Joubert se abren como la expresión exigente de lo que debe realizar<sup>1</sup>. Modelo de ambición que, sin embargo, no aplasta a este genio modesto, porque lo que está escrito arriba le garantiza que puede representarlo por medio del arte, si es verdad que, al retirarnos de nosotros mismos, encontramos en nosotros la misma intimidad de espacio y luz que ahora debemos cuidar mucho a fin de que nuestra vida le corresponda, nuestro pensamiento la preserve y nuestras obras la revelen.

*“... Y todas mis estrellas en un cielo. . . Todo el espacio es mi tela. II Caen estrellas de mi espíritu”.*

Sería tentador, y glorioso para Joubert, imaginar en él una primera edición no transcrita de ese *Coup de dés* que —dijo Valéry el día en que fue iniciado a los pensamientos secretos de Mallarmé— elevó “al fin una página a la potencia del cielo estrellado”. Y entre los sueños de Joubert y la obra realizada un siglo después, existe el presentimiento de exigencias emparentadas: en Joubert, como en Mallarmé, el deseo de sustituir la lectura ordinaria, donde es necesario ir de una parte a la otra, por el espectáculo de una palabra simultánea, en la que todo estaría dicho a la vez, sin confusión, en un “resplandor total, apacible, íntimo y por fin uniforme”<sup>2</sup>. Lo cual supone un pensamiento muy distinto al de los razonadores, que adelanta prueba tras prueba, así como un lenguaje muy diferente al lenguaje del discurso (preocupaciones esenciales en el autor de los

1. *1º de agosto (insomni nocte). Quisiera que los pensamientos se siguieran en un libro como los astros en el cielo, con orden, con armonía, pero a sus anchas, con intervalos, sin tocarse ni confundirse.*

2. *Carnet*, 7 de febrero de 1805.

*Carnets*). Lo cual supone, más profundamente, el hallazgo o la creación de ese espacio vacante en donde ninguna cosa particular logra romper el infinito y, por lo tanto, todo está presente en la nulidad, *lugar en donde nada tendrá lugar sino el lugar*, meta última de estos dos creadores.

Pero allí cesa la comunidad de propósitos. Incluso mirándolo solamente desde el exterior, el poema, dentro de la inmovilidad de su afirmación, está expuesto a un movimiento prodigioso del cual Joubert haría todo lo posible por liberarse: movimientos de "*retracciones*", de "*prolongaciones*", de "*escapes*", movimientos que se aceleran y amainan, se dividen y se superponen mediante una animación pululante, tanto más dura para el espíritu cuanto que no se desenvuelve, no se desarrolla y, rechazando el alivio de la sucesión, nos obliga a soportar juntas, en un efecto masivo aunque espaciado, todas las formas de la inquietud del movimiento. Nada podría afectar tan gravemente el designio espiritual de Joubert como esa proliferación en medio de la ausencia, ese ir y venir infinitamente repetido que es el vacío del espacio indeterminado.

Sin duda, en *Un coup de dés* como en el cielo, existe un orden secreto que Joubert podría aceptar, pero este orden imita la casualidad, tal vez para dilucidar sus reglas, tal vez para elevar el rigor de las palabras y la precisión de los pensamientos hasta el punto en que el extremo determinado puede integrar la indeterminación. Sin duda, en ese cielo que es el poema, está el estallido luminoso, aún futuro y siempre incierto, de la "*Constelación*" que tal vez será también el poema, a la altura de la excepción. Pero Joubert nunca podría aceptar el naufragio previo en el que es necesario que nada se dé para que *sea* algo distinto y más puro de lo que es. No consideraría nunca como descenso hacia "*la neutralidad idéntica del abismo*" al movimiento de irrealización mediante el cual, en todo, buscamos un vacío para encontrar la luz.

Incluso ignora la palabra casualidad. Y la conjunción dramática del golpe de dados con el azar, le parecería incapaz de representar el pensamiento al nivel en que éste se encuentra con la poesía. Allí, precisamente, su reflexión se revela más firme. Joubert desea que el pensamiento no esté determinado como puede estarlo la razón. Quiere que se alce por encima de la presión de los razonamientos y de las pruebas, que sea pensamiento finito a partir de lo infinito, así como desea que la palabra poética, en la perfección de su cumplimiento, lleve y sobrelleve la vaguedad, la duplicidad y la ambigüedad de varios sentidos, con el fin de representar mejor el entre-sentido y ese

más allá del sentido hacia donde siempre se orienta. Pero esa indeterminación no es el azar. Casualidad se refiere a esa parte de realidad, muy vana y muy aparente, que la razón —la cual no se satisface sino con pruebas y quiere reducirlo todo a cuentas— procura dominar mediante el cálculo<sup>1</sup>. El espacio en el que Joubert irrumpe carece de casualidad y determinación, y la literatura, vale decir, el espacio convertido en poder de comunicar, es ese cielo ordenado de astros donde el infinito del cielo se halla presente en cada estrella y en donde la infinitud de las estrellas no molesta, sino que hace palpable la libertad de la extensión infinitamente vacía.

Tal es la firme contradicción que él ve armoniosamente resuelta allá arriba, con la que él mismo tropieza y que, sin reducirlo al silencio, lo desviará no obstante de cualquier obra acabada. Su mérito consiste en haber reconocido primero, en el arte y en la poesía, un modo de afirmación que ni la razón muy mediata, ni la sensibilidad muy inmediata pueden reivindicar. La poesía y el arte le hacen sentir una posibilidad muy distinta que durante toda su vida procurará aclarar: una necesidad de relaciones aún más rigurosas que las de la razón, pero puras, livianas y libres; un contacto con la intimidad profunda más penetrante que el de la sensibilidad, y sin embargo distante, porque la distancia misma sentida como nuestra intimidad, y la lejanía en nosotros como nuestro centro, es lo que toca íntimamente ese punto único. Relaciones, pues, que escapan a lo que las relaciones lógicas de la razón contienen de regularidad temporal, pero que también escapan a los golpes instantáneos de la presencia sensible: comunicación, a distancia y por la distancia, de lo inmediato; afirmación limitada y como puntual de la inmensidad infinita.

Pero, ¿cómo pasar del cielo a la estrella, del poema, trama ilimitada de espacio, a la palabra pura y única en la que debe concentrarse, de la belleza que es indeterminada al rigor de la perfección de lo bello<sup>2</sup>? Más que las soluciones que Joubert a veces se propone<sup>3</sup>, lo hace importante y ocasionalmente ejemplar el afán que

1. *"Newton. Fue dotado de la facilidad de saber lo «cuanto» en todo."*  
*"Newton sólo inventó los cuantos."*
2. *"Todo cuanto es bello es indeterminado."* *"Lo que hace el carácter, la precisión, la nitidez y la perfección de una cosa siempre la limita o la termina."*
3. Con una se ilusionará el simbolismo abusando de ella: la música. *"Es preciso que los pensamientos se sigan y enlacen como los sonidos en la música, mediante su única relación —armonía— y no como los eslabones de una cadena."* Joubert añora, de un modo a la vez conmovedor e ingenuo, los pensamientos desconocidos cuya expre-

siempre conservó de no traspasar la necesidad opuesta de esos dos movimientos, aunque fuese a expensas de sí mismo. Aparentemente, fracasó. Pero prefirió ese fracaso al compromiso del éxito. Fuera de cualquier proyecto de realización, ciertamente sufrió mucho por estar sometido a *la intermitencia* de lo que hace el fondo *continuo* del alma, pero que debe experimentar, en sí, como una cesación del espíritu, como una interrupción dolorosa de todo poder, como una caída en la nada y ya no en el bello y silencioso vacío. Las confidencias que hizo son escasas, pero conocidas (sobre todo en sus cartas: a Molé, a Fontanes, a Madame de Vintimille). Y los *Carnets* acogieron las imágenes bajo las cuales trataba de acercarse a sus dificultades: “*Yo soy, lo confesaré, como un arpa eolia, que produce algunos sonidos bellos, pero no ejecuta ninguna música*”. “*Yo soy un arpa eolia. Ningún viento ha soplado en mí*”. El arpa eolia: es comprensible que acoja esta figura proveniente de la moda osiánica, porque es como si el espacio mismo se hiciera instrumento y música, instrumento que tiene toda la extensión y la continuidad del gran espacio, pero música hecha de sonidos siempre discontinuos, desunidos y desligados. En otra parte explica los cortes de su meditación y los blancos que interrumpen sus frases por la tensión en la que debe mantener sus cuerdas para sonar adecuadamente, por la pausa que resulta de esa armonía y por el largo tiempo que le es necesario para “*darse cuerda y ponerse tenso de nuevo*”.

Esa colaboración del tiempo, ese encuentro, necesario para que pueda escribir, del espacio de adentro con el espacio de afuera, he aquí lo que le condujo a pensar solamente en el ámbito de un Diario, apoyándose en el movimiento de los días y pidiéndole a ese movimiento el paso de sí mismo a sí mismo —a la expresión de sí mismo— del que es la espera paciente, muchas veces frustrada, así como el arpa es la espera silenciosa del viento. Respondiendo una vez más a la impaciencia de sus amigos, justifica su retraso por este nuevo motivo: “. . . Y, además, es necesario dejar que mis nubes se amontonen y se condensen”. Sin duda, es el problema del cielo y de la estrella, el gran enigma del *Coup de dés*, que debe ser a la vez la neutralidad idéntica del abismo, la alta vacuidad del cielo y la constelación que, a la altura de un tal vez, se proyecta en él. Y para

---

sión, por medio de la pintura o de la música, le habrían dado el presentimiento: “*¡Ah! si pudiera expresarme por la música, por la danza, por la pintura, como me expreso por la palabra, cuántas ideas tendría que no tengo y cuántos sentimientos que siempre me serán velados.*”

que las nubes se amontonan y se condensan, se necesita tiempo, se necesita un doble trabajo de transformación por el tiempo: primero, que el tiempo transmute los acontecimientos y las impresiones en la lejanía del recuerdo (y Joubert dice: “*No hay que expresarse como se siente, sino como se recuerda*) ya que concentra la vaga lejanía de la memoria en la esencia estrellada de un momento puro, que ya no es real y que no es ficticio (y Joubert dice: “*Mi memoria no conserva sino la esencia de lo que leo, de lo que veo e incluso de lo que pienso*”). Metamorfosis que él no puede apresurar por la presión de su voluntad, porque ésta no depende de ese yo autoritario al que precisamente debe aliviar y vaciar a fin de que allí se encuentren, en un contacto único, la intimidad de afuera y el espacio de adentro. Así, pues, Joubert está allí a la espera, esperando del tiempo el paso del espacio, y esperando también del tiempo la concentración del espacio en puro momento esencial, en esa gota de luz que se hará palabra, reuniendo en un decir único toda la extensión de todo lenguaje<sup>1</sup>. A la vez, espera de la que no debe desinteresarse, en la que debe cooperar por un trabajo interior que compromete su vida entera y, más aún, por una gran intimidad con las palabras, ya que tal vez sea en ellas —límite de tiempo y de espacio— donde podemos más justamente actuar, allí donde —dice con gran penetración— “*hay. . . a la vez poder e imposibilidad*”.

### *El reposo en medio de la luz*

Joubert no cedió nada de lo que le parecía necesario, pero, sin embargo, supo interpretar esa situación de tal manera que pudo encontrar en ella, al final, sabiduría, calma y, quizá, sosiego. En ello siguió la tendencia de su genio friolento, sin contrariar mucho la pendiente de su búsqueda. Cuando escribe: “*La revolución arrojó a mi espíritu fuera del mundo real, al hacérmelo demasiado horrible*” (en un primer tiempo fue revolucionario —sin exceso— y ateo —sin drama de conciencia), señala también el motivo por el cual siempre procuró mantener entre él y las cosas esa “zona de recogimiento” “*donde todo pasa, se calma, se amortigua, se aquieta y depone sus propios excesos*”. Entonces ya no se expone a la separación y a la lejanía como si fuera una dura exigencia, sino para convertirlas en una “cerca” que lo protege, en una quietud que “*acolcha las mura-*

1. “*Atormentado por la maldita ambición de poner siempre todo un libro en una página, toda una página en una frase y esta frase en una palabra. Ese soy yo.*”

llas", en "una alcoba", en una defensa "que amortigua los golpes" y "pone al corazón en reposo". El reposo, esta palabra lo acompañó durante toda su vida. Cuando es revolucionario, busca el reposo en la negación. A Madame de Beaumont le dice: "Téngale amor y veneración al reposo". Luego el gran tema sobre el cual extenderá su pensamiento es éste: "El reposo en medio de la luz". Lo enunció al principio de los *Carnets*. Lo dice al final y hay períodos en que lo repite día tras día, como una oración o una fórmula mágica: "(Agudo. Dolores agudos). La sabiduría es el reposo en medio de la luz". ¿Por qué esta reiteración obsesiva? Porque allí se vuelven a encontrar, en la densidad de pocas palabras, las dos pendientes de su pensamiento y también la ambigüedad de un pensamiento con dos pendientes, puesto que el reposo en medio de la luz puede ser, aspira a ser la paz mediante la luz, luz que se apacigua y que da paz, pero también es el reposo —privación de cualquier ayuda e impulsos exteriores— para que nada estorbe ni apacigüe el puro movimiento de la luz<sup>1</sup>.

Necesidad de luz, necesidad de la luz del día, de esta abertura espaciosa que es la claridad ("sin espacio, no hay luz") y de este punto de claridad única que hace el día y da la luz del día. ("Punto luminoso. Hay que buscarlo en todo. Sólo está en una palabra dentro de una frase, en una idea dentro de un discurso"). Aversión por todo lo oscuro, lo impenetrable, lo opaco: "Un punto oscuro en su mente le es tan insoportable como una arenilla en el ojo". "¿Estrecha? Sí, tengo muy estrecha esta parte de la cabeza que está destinada a recibir las cosas que no son claras". Demasiado estrecha tal vez, porque este alejamiento de la oscuridad también lo aparta de la luz, de la luz demasiado fuerte del día que comienza, a la que prefiere —dirá él en un pensamiento revelador— la medialuz: "La medialuz es encantadora, por ser una luz acomodada y disminuída. Pero el crepúsculo lo es menos, porque aún no es un día sino un comienzo, o, como se dice muy bien, "el despunte", "el despunte del día". Lo que desea es "una luz mediana", expresión en la que se detiene para confirmarse en su gusto de la medida, pero que también trata de profundizar llamándola mediana, no solamente porque es medida sino porque de ella siempre nos falta la mitad: entonces luz dividida

1. "...El reposo no es una nada para ella [el alma]. Representa ante ella un estado en el que está expuesta a su propio movimiento sin impulsiones extrañas."



y que nos divide, de modo que debemos contentarnos con esa dolorosa división de nosotros mismos.

*El reposo en medio de la luz:* ¿Será el suave sosiego por medio de la luz? ¿la dura privación de sí mismo y de todo movimiento propio, posición en medio de la luz sin reposo? Una nada separa aquí dos experiencias infinitamente diferentes. El interés de Joubert reside también en que nos recuerda, por su ejemplo privilegiado, cuán esencial, aunque difícil, es mantener siempre con firmeza esa *nada* que divide al pensamiento.

NO sé quien es ese Claudel del que nos habla su fama: ese hombre sencillo, muy antiguo, indefectiblemente ligado a una fe inquebrantable, sin dudas ni secretos, genio elemental que se afirma impetuosamente dentro de los límites de un funcionario colmado de honores.

¿Muy antiguo? Es un hombre casi exageradamente moderno. Todo el pensamiento moderno, de Descartes a Hegel y Nietzsche, es una exaltación del poder, un esfuerzo para hacer el mundo, concluirlo y dominarlo. El hombre es una gran potencia soberana, a la medida del universo, y, merced al desarrollo de la ciencia, al conocimiento de los recursos desconocidos que están en él, capaz de hacer de todo y de hacer el todo. Estas fórmulas, llenas de audacia y ante las que retrocedemos hoy en día, Claudel (en ello más Renan que Renan) las acepta hasta el final, y cuando Jean Amrouche lo interroga sobre su necesidad de estar comprendido, “integrado” en la creación, Claudel le contesta rudamente: “Bueno, en cuanto a mí, siempre he pensado que uno no estaba hecho para estar comprendido, como usted dice, dentro de la creación, sino para vencerla... más bien es una lucha: me parece perfectamente posible y natural que me imponga, no que esté comprendido sino que esté por encima”. El hombre que habla así, desde el fondo de sí mismo, es un hombre en quien calló desde hace varios siglos la voz de la Edad Media.

Claudiel no quiere ser vencido. Le horrorizan los vencidos, no en una forma implacable pero sí enfermiza y temerosa. Quienes fracasan y se pierden despiertan en él como un recuerdo de vergüenza y un sentimiento de malestar que lo hace temblar: Nietzsche, Villiers, Verlaine y, más cerca de él, su hermana, y más cerca aún, en su propio ser, ese fracaso siempre posible para quien tuvo la

desgracia de ser artista. Como si fracasar fuera el verdadero pecado, el mal esencial. Triunfar es la ley de su ser y el signo de la plenitud de su afirmación. El no es el renacentista, feliz de ser un hombre resplandeciente y pasajero, menos aún el romántico que se contenta con desear en vano y aspirar sin resultado. Claudel es el hombre moderno, el que no está seguro sino de lo que toca, el que no se ocupa de sí mismo sino de lo que hace y que no quiere sueños sino resultados, en fin, para quien no cuenta nada sino la obra y la plenitud decisiva de la obra. De este triunfo necesita pruebas. No es él quien ha de solicitarlas, pero sufre si le faltan; no podría estar satisfecho sólo con una certidumbre interior: ¿Qué es una obra maestra si nadie sabe de ella? Por lo tanto, lo hiere el silencio, lo afecta la incomprensión, lo hace feliz la evidencia de la fama y más aún lo sólido y lo palpable que es. Los bienes, los honores, todo cuanto lo ate a la realidad y lo ayude a convertir lo que hizo en un mundo firme, acabado, comprobable, esto es lo que importa, y no los grandes encantamientos de la vanidad literaria ni las apoteosis que él acepta sin duda, pero que no le complacen sino fugazmente.

El éxito simplifica las cosas. A la inasible diversidad de Gide, se han complacido, y Gide antes que nadie, en oponer el bloque macizo, el ser sin junturas y casi sin partes que en todos momentos habría convertido a Claudel en una violencia estacionaria y un desencadenamiento inmóvil. ¿A él personalmente le hubiese gustado esa imagen? En verdad, pocas son tan pintorescas y falsas. Lo que impresiona en Claudel es más bien una discordancia esencial, el choque poderoso, contenido, mal contenido, de movimientos sin armonía, una mezcla formidable de necesidades contrarias, de exigencias opuestas, de cualidades dispares y de aptitudes inconciliables. Impetuoso, aunque muy lento; tan carente de paciencia como dotado de inspiración; tan abrupto como prudente; sin método e íntimamente ordenado; sin medida, aunque aborreciendo la desmesura; hombre de las crisis: en un instante, dentro de su vida, todo se trama y se desenlaza; en un instante, se convierte; más tarde, cuando quiere romper con su carrera y con su obra, un solo instante, una sola palabra, el "No" que cree oír, bastan para arrojarlo de nuevo al mundo; poco tiempo después, el encuentro con Ysé, la pasión, el júbilo de la culpa, toda esa historia tiene la velocidad de la tormenta: es la decisión del rayo, el filo del momento único. El hombre de las crisis, el que nunca retrocede, convertido por lo tanto de una vez por todas, necesita sin embargo cuatro años para empezar a darse cuenta de que lo está, doce años para asimilar ese cambio y expo-

nerse a la ruptura radical que exige esa conversión. Asimismo, lo que le acontece y se decide en un instante sobre la cubierta de un barco, necesitará veinticinco años para apropiárselo y lograr apaciguar su violencia. Sin duda, Claudel es un poeta inspirado, que aguarda y a quien sorprende la llegada salvaje de la Musa indisciplinada sin la cual no puede nada, aunque escriba con la mayor regularidad, con la constancia de un hombre que cumple concienzudamente con su deber y casi —como él mismo dice— con la firmeza de un burócrata.

Genio tempestuoso, extremadamente dividido, no obstante no parece desgarrado. Lo que lo divide lo fortalece, y más aún, fortalece su fe en sí mismo, en su crecimiento. Pero ¿se cumple esto sin lucha? ¿sin dificultad? ¿sin sufrimiento? ¿Claudel sería tan sólo ese hombre seguro, con un optimismo duro y cerrado, que él aparenta ser? Gran parte de su vida fue desafortunada y desgraciada. Dijo que su juventud había sido muy desdichada, marcada por el conocimiento de la muerte y el sentimiento del desamparo. Dijo que, pese a su infinita avidez de recorrer el mundo y romper los lazos familiares y de vecindad, sufrió mucho con la ruptura y, tras su partida, con el estar siempre en exilio, tanto en su casa como en otras partes. El es un hombre profundamente solo, “*sin mujer ni hijos*”, durante mucho tiempo incapaz de ser sociable con los demás y, tal vez, consigo mismo. En *Cabeza de Oro* sólo oímos el canto de la exaltación de la voluntad y del joven deseo, canto, en efecto, del ánimo conquistador: pero este ánimo es sombrío y la esencia de esta voluntad es ajena a la feliz inmensidad que alcanza inútilmente. *Partición de Mediodía* nos dejó la imagen de un hombre separado, “*si-niestro*”, que no encuentra su sociedad entre los hombres, que está en desacuerdo consigo mismo en la desconcertada tiesura de sus grandes fuerzas ociosas, de una gran avidez inútil, desvinculándose altiva, orgullosa y pobremente, sin saber que ha de ser roto para llegar a ser él mismo.

Da la impresión de que sólo los sentimientos impersonales le son próximos, siendo él, como la naturaleza, una fuerza viva, casi carente de intimidad y siempre ocupada en expresar el movimiento de la vida y en experimentarlo, no como un sufrimiento sino como una plenitud infinitamente creciente; Claudel parece asombrosamente ajeno a la conciencia desgarrada que manifiestan, desde hace doscientos cincuenta años, nuestros tiempos, nuestro tiempo creyente y nuestro tiempo incrédulo, pero ello no significa que hubiese sabido, desde el principio, vivir y hablar sin dificultades ni divisio-

nes, como un hombre de fe para quien todos los problemas estarían resueltos, como un poeta a quien el instinto y los dones sostendrían y exaltarían maravillosamente. No es así. Pero sigue siendo cierto que, lejos de sentirse a gusto en su propia intimidad, prefiere al contrario alejarse de sí mismo con una franca aversión. No se contempla sufriendo y no quiere que los demás lo vean. Odia esa mirada que es como la visión del vacío y la visibilidad de la nada. Aparenta saber que bastaría el poder destructor de la conciencia, su intervención impertinente y su curiosidad atormentada, atormentadora, para que se arruine, y que lo que él llama, con fe testaruda, lo indiscifrable, el fondo simple de sí mismo, se deshaga bajo el impulso de sus fuerzas contrarias violentamente desunidas. Allí reside uno de sus secretos. Antes que reflejarlos o experimentarlos, él lleva consigo los problemas, las dificultades, los sufrimientos; soporta su peso, su carga y su presión; deja que se desarrollen por sí solos y él se desarrolla en ellos. Hay que dejar a la naturaleza obrar por sí misma o, si no, ayudarla solamente con otro trabajo natural, esto es, la obra poética en la que siempre se hallan, como figuras diferentes que se suscitan, se provocan y tropiezan entre sí, las diversas formas en pugnas de su vasto Yo dividido, del que no quiere sustraer ni rechazar nada.

Con toda evidencia, más que cualquier otro, más que Gide en todo caso, menos amenazado debido a la flexibilidad de su flúido carácter, Claudel necesitó de un sistema capaz de ordenarlo a él mismo. Es lógico pensar entonces que su inquebrantable apego a un dogmatismo religioso, que sorprende hoy incluso a los más creyentes, se debe a la coherencia que allí encuentra. No cabe duda de ello. Pero también debe pensarse en el tipo de hombre que él es, hombre dotado de las mayores fuerzas posesivas, animado por una energía extrema, que no se contenta en absoluto con la promesa de un más allá confuso, sino que quiere verlo todo, palparlo todo y apropiárselo todo, hombre ligado a la tierra que tiene *“en la médula de los huesos”* *“esta obstinación para con la tierra”*, *“este frío gusto de la tierra”*, esta exigencia de las cosas visibles y del universo presente, hombre que no quiere sacrificar nada de sí mismo, que rechaza con todas sus fuerzas la derrota y que aspira, también con todas sus fuerzas, a la victoria y a la dominación. Ahora bien, ¿qué es lo que le ofrecen? Una religión de debilidad, la de los humildes y los vencidos, que recomienda la ascesis, el despojamiento, el sacrificio de sí mismo, la renuncia al mundo, el deseo del infinito. ¿Cómo arreglárselas con esa donación? Donación grandiosa, sin

duda, pero que primero tendría que desarraigarle de sí mismo, y ello en los albores de su vida, cuando él no ha podido todavía tener una prueba segura de lo que era y lo que valía. Un hombre menos natural hubiese contestado en seguida, por un movimiento repentino, a ese llamado repentino. Pero él permanece como inmóvil, parece no contestar, contesta con el silencio, con una especie de sueño que lo deja intacto. Las obras que escribe mientras tanto llevan apenas las huellas de ese cambio fundamental. *Cabeza de Oro* rechaza toda fe en el más allá, toda ilusión suprahumana. En *Conocimiento del Este* se percibe la lentitud de los pasos que debe dar para encaminarse hacia el punto en donde habrá de ponerse y ponerlo todo en juego. Esas prosas descriptivas, bellas, aunque duras e imperiosas, ocultan una lucha extrema, y la ocultan de veras. A veces pareciera que Claudel no está tan convertido como tratando de adaptar su conversión a los recursos de su poderosa naturaleza: árbol que fulminó un rayo, pero que no arde, que sólo quiere reverdecer por el fuego. ¿Será ello posible? La crisis, pues, es inevitable.

*“El infinito, palabra horrible”*

Es inevitable porque Claudel lleva en sí, junto con esa gran fuerza posesiva, una aversión excepcional por lo ilimitado y lo indefinido. Y ello a un grado extraordinario. Lo cual se hace tanto más notable cuanto que, por no ser débil sino fuerte, él debería más bien sentirse estorbado por las limitaciones y aspirar a romperlas todas. En verdad, él quiere todo, pero nada más, y dentro de ese todo, solamente cada cosa, una por una, formada y creada ya, realidad firme de la que pueda adueñarse y a la que pueda conocer. El quiere todo, la certidumbre del todo, no el principio, no lo que es sin ser aún, sino el universo presente, el mundo dentro de sus límites, cerrado y circunscrito, en que nada se pierde y que podrá computar, medir y confirmar por su palabra permanente. Aunque esté ligado al deseo, Claudel es, antes que nada, el hombre presente y el hombre del presente; no habla más que en presente; para él siempre hay, en lo que está ahí, suficiente ser para que él pueda regocijarse, glorificándolo y provocándolo, mediante su lenguaje, a ser más aún. Pero ¿cuál es ese presente al que quiere corresponder con un impulso tumultuoso? ¿Sería el instante, “esa hora que está entre la primavera y el verano”, esa hora que celebra en la *Cantata*? ¿Sería el presente del goce? ¿La felicidad que se

capta y se saborea en la despreocupación y el éxtasis? Nada más contrario a su temperamento, como bien se sabe. Porque si quiere el presente, es para estar presente y no para perderse en él. Lo mismo que aborrece lo indeterminado, aborrece y le asquea el aho-go panteístico; y el presente no sólo está hecho para juntarse a él y así contentarse, sino para nutrirse en él, desarrollarlo y superarlo mediante un crecimiento progresivo y una abertura circular. ¿Podría contentarse entonces con una apropiación espiritual, cuando posee cada cosa presente en su forma y toca sólo su superficie? Necesita más: no sólo quiere ver, sino tener, poseer mediante todo su ser al ser entero hasta la sustancia. Entonces se convierte en el poeta de lo elemental: “¡El elemento mismo! ¡La materia prima! Digo: es el mar que yo necesito” — y la tierra firme, primordial, la “Tierra de la Tierra, la abundancia del seno”, “la ardiente sangre oscura”, “el plasma que obra y destruye, que acarrea y forja”, la afluen-cia voluminosa, todo cuanto es enorme, y no sólo el agua clara y man-nante, sino también “el flujo fangoso”, “impregnado de la substancia de la Tierra”, cuyo conocimiento le fue proporcionado por los ríos de China, “corriente que huye, con un peso mayor, hacia el centro más profundo de un círculo que se ensancha” (lo cual corresponde a su definición del presente; para él, el presente no es un punto sino la constante abertura circular del ser en perpetua vibración).

Pero, cediendo a ese movimiento, ¿acaso no corre peligro de hundirse en lo informe, de tenerlo todo, pero disuelto en el cora-zón de todo, en “el caos que no recibió el Evangelio”? El rechaza tanto la indistinción inicial como la nada. Este genio profundo, en la profundidad, no pretende ceder ni al abismo del vacío, ni a la incertidumbre del origen: ni tampoco perder nada de la compo-sición de las cosas, mantenidas juntas por el poderoso acorde de la simultaneidad poética, de tal manera que pueda computarlas por unidad y en sus relaciones, como un patriarca bíblico contando la multitud de sus rebaños en la que celebra la coincidencia de la ri-queza terrestre con la bendición celestial. Claudel es una mezcla muy sorprendente de comprensión elemental y —no obstante— de pre-ferencia formal: a veces profundo —y entonces aspira a “aferrarse al elemento mismo”, a veces solamente vasto y tratando de alcanzar un punto bastante elevado (por la imagen o por la fe), no para perder de vista la realidad finita sino, al contrario, para poder con-siderarla en conjunto y en detalle y, “con el ojo fijo como un bui-tre”, estudiar “el relieve y la conformación de la tierra, la disposi-ción de las pendientes y de los planos”. Sin embargo, en él parece

que lo vasto triunfa sobre lo profundo: en lo compacto y en lo elemental subsiste un riesgo de deslizamiento, una pérdida de la proporción que él siempre acogerá con malestar.

El "Infinito", *Palabra horrible que ofende a la vida y a los valientes impulsos del poder y de la alegría y del amor*. Lo que dice Coventry Patmore en la traducción que Claudel hizo de él, ese odio por el infinito, lo experimentó él personalmente y lo expresó con una constancia y una fuerza impresionantes. "En todas partes, para el espíritu, el infinito es la misma abominación y el mismo escándalo." "Bendito seas, Dios mío, que hiciste de mí un ser finito... Colocaste en mí la relación y la proporción de una vez para siempre". "Entendimos al mundo y hallamos que tu creación es limitada". Y a Amrouche: "Todo cuanto es desmesurado es destructor". Asimismo, el fin de la poesía no es lo que Baudelaire habría querido que fuera: "Sumergirse en el fondo del infinito<sup>1</sup>, para encontrar algo nuevo", sino "sumergirse en el fondo de lo definido para hallar lo inagotable".

Desde luego, mediante las palabras, Claudel corrige lo que puede incomodar a la religión en su rechazo del Infinito: "Hablo del Infinito respecto de las cosas que pertenecen, por su misma índole, a lo finito". Pero el sentimiento perdura. La angustia, la experimentación de la noche e incluso de la pura luz o del puro Espacio, todo esto encuentra en su naturaleza una resistencia aparentemente inquebrantable. Y, en esto, escapa tanto del extremo de la poesía como del extremo de la fe. De modo que, tras su conversión y hasta la fecha de la crisis, lo que parece mantenerlo alejado de lo que cree, es, paradójicamente, la certeza misma de su creencia, el miedo de extraviarse, el miedo al contacto con el Mal y, para decirlo todo, la ignorancia de esa muerte que es el pecado.

De la religión tiende entonces a no acoger más que las seguridades reconfortantes y no la conmoción y las impugnaciones ruinosas: el ser y no el ser que adopta el rostro de la nada.

Las prosas de *Conocimiento del Este* demuestran cómo, poco a poco, va ser obligado, no sin una gran vacilación interior, a abordar e indagar esas temibles regiones nocturnas y los no menos temibles ardores de la desnudez luminosa. La prueba del mar, con el

---

1. A Claudel se le escapó que Baudelaire, en este verso sin embargo hartamente conocido, dijo: "en el fondo de lo Desconocido". Su equivocación nos sugiere que, en lo Desconocido que él esquivo, sigue rechazando al infinito. La palabra infinito pertenece, es verdad, al lenguaje propio de Baudelaire.



cual se siente en complicidad, desempeña un papel en esta lucha consigo mismo. “Pensamiento en alta mar”, “Peligro del mar”, “La Tierra despedida”, “Disolución”, esos títulos marcan las etapas del itinerario secreto por el cual aprende a conocer el exilio, el exilio exterior, interior, y a descubrirse como un “intruso dentro de lo inhabitable”<sup>1</sup>. Conocimiento de la nulidad del mar: *Arrebatado, derribado en el hundimiento y el alboroto del Mar incomprensible, perdido en el chapaleteo del Abismo, el hombre mortal, con todo su peso, busca cualquier cosa que sea firme para agarrarse de ella.* “En mi derredor no hay firmeza alguna, estoy metido en el caos, estoy perdido en el interior de la Muerte... Perdí mi proporción, viajo en medio de lo Indiferente, estoy a merced de las elaciones de la profundidad y del Viento, la fuerza del Vacío.” Un poco más tarde estará a punto de entrar en el oscurecimiento, allá donde “la noche nos quita nuestra prueba”, cuando “ya no sabemos dónde estamos” y cuando “nuestra visión ya no tiene lo visible como límite, sino lo invisible como calabozo, homogéneo, inmediato, indiferente, compacto”, lo indeterminado, pues, que le repugna y lo angustia; angustia que sólo se traiciona en él por el rechazo y la disimulación de la angustia. Esa prueba de sí mismo que le quita la noche, es, ciertamente, el momento importante, porque la prueba —la posibilidad de determinar en cualquier momento su posición— cuenta mucho para él. Y sin duda “el peligro del mar” no hace más que conducirle de nuevo a la vida, al agradecimiento por no estar muerto y no haber bebido el Agua amarga. (Es de notar también cómo su lenguaje, incluso cuando él se aproxima a la cesación en que todo está disuelto, permanece firme, cerrado, tanto más categórico cuanto que ha de servir de receptáculo a la disipación sin límite ni forma). Claudel no se abandona fácilmente y, además, todos esos movimientos son secretos, apenas visibles bajo la madera de una prosa dura y objetiva. Y la crisis misma, por conocida que nos sea en sus contornos, aún permanece hoy en día recubierta y oculta.

### “Soy lo imposible”

En cierto momento, pues, Claudel toma la decisión de acabar con su carrera e incluso con su obra y renuncia a este mundo cuya conquista apenas había empezado. Decisión extraordinaria de parte de un hombre semejante que nunca creyó en la virtud del todo o

1. “Noviembre”, “Ardor” “El Descenso”, “El Sedentario”, “Horas del Jardín”, nos hablan de su aproximación a la luz.

nada. Pero lo más extraordinario reside en que esta impresionante decisión no constituye la parte fundamental en la transformación de sí mismo a la cual él se expone. Y, en última instancia, lo turba, lo arranca de lo que es, lo deja *"con un corazón afectado, con una fuerza torcida"*, el hecho de que este gran sacrificio no *tenga éxito*, chocando con un "No" superior que retumba en él como la expresión de su íntima derrota. Puede afirmarse que por primera vez él conoce el fracaso. Una decisión en la que se había puesto entero, tal vez con una voluntad demasiado personal, demasiado conquistadora todavía<sup>1</sup>, no alcanza su término y le enseña que no es capaz de ir hasta el final de lo que quiere. Así descubre la miseria y el desamparo, no por haberse separado de todo, sino por no haber sabido separarse de sí mismo: conocimiento amargo de la impotencia, de esa nada para la cual está mal preparado.

Sin embargo, sólo se trata aún de tinieblas pasivas, de una falta que, al dejarlo desamparado aunque intacto, conserva la forma de su poderosa personalidad. El acontecimiento decisivo será aquel que se conoce muy bien: la tempestuosa pasión prohibida mediante la cual de repente, este Mesa, cerrado sobre el bien como si fuese un tesoro del que orgullosamente se cree depositario, va a ser atacado por las tinieblas activas, *"las tinieblas que le saltan encima como la pantera"*, y, en un solo movimiento, entregado a la perdición, va a convertirse en culpable y amante. Esta historia es maravillosa porque demuestra la magnificencia de la naturaleza claudeliana, acusada de fariseísmo: lejos de caer en las tristes reflexiones del remordimiento por haber cometido la falta mayor al apoderarse de una mujer casada con otro, el poeta y, al parecer, el creyente que viven en él, experimentan con ello un intenso sentimiento de júbilo y de triunfo. Hizo lo que nunca había podido hacer antes. Se enfrentó a la noche, rompió los límites, se arrojó al abismo, aceptando perderse para reunirse con alguien distinto.

*¡Y yo también encontré, al final, esa muerte que necesitaba!  
Conocí a esta mujer. Conocí la muerte de la mujer.*

*He poseído la prohibición.*

---

1. *"Tan bien que lo había arreglado todo para salirme de entre los hombres, ¡estaba hecho!"*

Palabra de plenitud, más pura que la del “Cántico de Mesa”, en el cual subsisten rasgos de devoción para consigo mismo<sup>1</sup>. “*He poseído la prohibición*”. He aquí el punto en donde todo comienza, en donde también puede comenzar la poesía, regresar a su fuente, huyendo de nuevo hacia el espacio abierto y vacío, “*el puro Espacio donde el suelo mismo es luz*”.

“*¿Qué temen de mí ya que soy lo imposible? ¿Me tienen miedo? “Yo soy lo imposible*”. Es el desafío de Ysé, pero antes que nada es el desafío y la provocación de la poesía. En este mujer, que alguna vez llamaría falsa<sup>2</sup> por oponerla a la Sabiduría, pero que es la única en haber logrado romper al yo más fuerte, Claudel reconoce en seguida, en un himno de jubiloso reconocimiento, a la pura fuerza poética, la que no admite medida, Erato:

*¡Oh amiga mía! ¡Oh Musa en el viento del mar! ¡Oh desca-  
bellada idea en la proa!*

*¡Oh queja! ¡Oh reivindicación!*

*¡Erato! ¡me miras y leo una resolución dentro de tus ojos! ¡Leo  
una respuesta, leo una pregunta en tus ojos! ¡Una respuesta y una  
pregunta en tus ojos!*

Encuentro memorable, descubrimiento de la esencia misma de la poesía: esta respuesta que sigue siendo pregunta, esta pregunta que siempre renace en la respuesta para mantenerla abierta, viva y eternamente comenzando.

1. Y se sabe que Claudel, poco preocupado por la belleza literaria sola, quiso suprimir este texto por considerarlo insoportable. Mesa profiere a veces palabras horrorosas, aquellas por las que comunica a Ysé que su marido ha muerto —ese marido que, hipócritamente envió él mismo a la muerte— y que por lo tanto pueden, de ahora en adelante, amarse sin culpa. “*Pero ahora te digo que Ciz ha muerto y puedo ser tu marido y podemos amarnos sin secreto ni remordimiento.*”
2. En cierto modo, *Partición de Mediodía* fue un acto de venganza contra la joven que lo liberó mediante un pecado. Más tarde, Claudel intentará hacerle justicia encarnándola de nuevo en Doña Prouhèze. Sin embargo, impresiona mucho la violencia (casi sádica) que ejerce contra todas esas jóvenes mujeres que atormenta, no sin placer, con el fin de salvarlas: La princesa de *Cabeza de Oro*, Violaine, Sygne, Prouhèze. “*En repetidas ocasiones, me zurró y me torturó*”, dice Prouhèze hablando de Don Camilo, su muy mal marido: una de las figuras más indispensables —y la más presente— de la *Zapatilla de Raso*, que no se siente para nada extraña a su autor. Existe en Claudel una crueldad de pensamiento que tal vez sea responsable de su talento dramático, y es una lástima que no la haya expresado con mayor libertad. (Véanse las agudas observaciones de Stanislas Fumet sobre “la maldad intelectual” de Claudel.)

Esta crisis interesa tanto a la poesía como la fe, y se entiende por qué Claudel va a explorarla durante tantos años, procurando mantenerse en ese alto nivel de tormento y de verdad en que ella lo situara. Es cierto también que él le resiste. Y que pronto decidirá recuperarse y controlarse, optando por ser un hombre equilibrado, razonable y afortunado, pero no se ilusionará sobre la infidelidad que representa una conversión que se convierte en matrimonio, comparándola con aquel gran momento. El diálogo de 1907 (cuando ya está casado y establecido) con *La Musa que es la Gracia*, es un diálogo que afortunadamente no concluirá, aun cuando cada vez más se cierre a la parte reservada de sí mismo, esa parte secreta que no admite verle complacerse en tareas serias, ni siquiera en una obra de conocimiento mediante la cual, como escritor, sólo hará el recuento de las cosas reales y verdaderas.

### *La otra palabra*

Ese diálogo es la expresión más pura —más justa— de la división claudeliana. En él está, por un lado, el ser de poder, de voluntad y de dominio que exige el mundo, que quiere cumplir con sus deberes en el mundo, que pretende hacer obra útil y obra visible y no ceder ante la tentación de una palabra acaso vana, ruïnosa e inasible. “*Me costó llegar a ser un hombre, acostumbrado a estas cosas que no son gratuitas. Y que se deben agarrar para tenerlas, aprender, comprender*”. ¡“*Tengo un deber por cumplir! Un deber con todas las cosas, no existe ni una con la que no me sienta obligado*.” “*...mi deber no es irme, ni estar en otra parte, ni soltar ninguna de las cosas que tengo...* A un hombre con obligaciones le conviene una palabra llena, firme y veraz: no se trata de renunciar al habla sino de atraer al poeta a considerar las cosas terminadas que hacen la gloria del hombre: “*Déjame cantar las obras de los hombres y que cada uno vuelva a encontrar en mis versos esas cosas que conoce...* Pues ¿para qué sirve un escritor sino para sacar cuentas?” Palabra de dominación y de energía (cuya teoría hará naturalmente: para él, la palabra es, esencialmente, portadora de energía, un condensado de la energía del sentimiento); “*Palabra que es, en su lugar, inteligencia y voluntad*.” “*Cantaré el gran poema del hombre sus- traído del azar...* Lo haré con un poema que no será ya la aventura de Ulises en medio de los lestrigones y los cíclopes, sino el conocimiento de la Tierra...”

Obra importante, pues, y que parece claudeliana por excelencia. Sin embargo, existe otra palabra: una palabra que no ofrece nada, que no aporta nada sino soledad, retiro, separación; una palabra sin conocimiento, sin resultado; quien la pronuncia no la conoce, sólo conoce su peso, su presión, su exigencia infinita, palabra inhumana que no llega al hombre capaz, sino al que de repente se ve solo, "*desprendido, rechazado, abandonado*". Esa palabra tan contraria a él, tan ajena a lo que él quiere y a lo que cree, ¿no intentaría Claudel rebajarla? ¿No la consideraría equivocada? No, es la que él prefiere. Ciertamente, él le resiste porque no puede renunciar a sí mismo y, al final, la despide, pero siempre prefiriéndola. Todo cuanto es poesía en él, es cómplice de lo mismo que él rechaza, vale decir, la pureza, el rigor con los cuales ve desesperadamente que no puede corresponder.

*¡Oh parte! ¡Oh reservada! ¡Oh inspiradora! ¡Oh parte reservada de mí mismo! ¡Oh parte anterior de mí mismo!*

*¡Oh pasión de la Palabra! ¡Oh retiro! ¡Oh tremenda soledad! ¡Oh separación de todos los hombres!*

*¡Oh muerte de mí mismo y de todo, en quien debo sufrir la creación!*

*¡Oh hermana! ¡Oh conductora! ¡Oh despiadada! ¿cuánto tiempo todavía?*

*¡Oh obra de mí mismo en el dolor! ¡Oh obra de este mundo por representarte!*

*Como en un rodillo de impresiones se ve, por capas sucesivas, aparecer las partes dispersas del dibujo que no existe aún...*

*Así trabajo y no sabré lo que hice, así el espíritu con un espasmo mortal*

*arroja la palabra fuera de sí mismo como un manantial que no conoce*

*nada sino su presión y el peso del cielo.*

Y esta súplica, donde se expresa patéticamente, con un grito, la partición claudeliana, la oposición, dentro de sí mismo, de una palabra destinada a afirmarse y de esta otra palabra que es la expiración silenciosa, la obra de la consumación por el fuego, la exterminación del Mediodía:

*¡Di solamente una palabra humana!*

*Mi nombre solamente en la madurez de la Tierra, en este sol de la noche himenea*

*Y no una de esas terribles palabras sin sonido que tú me comunicas ¡única*

*como una cruz para que a ella quede atado mi espíritu!*

Tenemos aquí el más alto testimonio de Claudel y también la prueba de que, cuando cede a sí mismo y regresa a la tierra, lo hace “desesperadamente”.

*¡Vete! ¡Desesperadamente me doy vuelta hacia la tierra!*

*¡Vete! No me quitarás ese frío gusto por la tierra...*

Así Claudel elige porque no quiere ser elegido, pero elige lo que no prefiere, sin creerse justificado y sin la esperanza de ser nunca pacificado. Durante años, él tendrá que oír siempre esta voz inconciliable, irreductible; y ¿qué le dice, cuando “retirado, abajo hacia el suelo firme”, él afirma, incluso en sus obras bellas, la felicidad de las contradicciones vencidas?: “No trates de engañarme. No trates de darme el mundo en tu lugar, / Porque es a tí mismo a quien estoy reclamando. ¡Conoce mis celos, que son más tremendos que la muerte!” Celos de la pura luz que no puede sino consumirlo todo, pero también celos de la noche misma en el esplendor de la noche de agosto. El diálogo concluye con la misteriosa audición de la profundidad nocturna, y con un regreso oscuro, oscuro quizá para el mismo poeta, hacia la figura prohibida, la silenciosa presencia de abajo, que no es ni el bien firme de la tierra, ni la gracia, deseo del espíritu, sino la fuerza de la pasión tenebrosa, la única que otrora le permitió franquear los límites, lo unió a la noche y le dio, junto con la revelación de lo imposible, la alegría y la embriaguez de lo Desconocido:

*¿Quién gritó? Oigo un grito en la noche profunda.*

*Oigo mi antigua hermana de tinieblas que sube una vez más hacia mí,*

*La esposa nocturna que vuelve otra vez hacia mí sin decir nada,*

*Otra vez hacia mí con su corazón, con una comida que se comparte en medio de las tinieblas,*

*Con su corazón como un pan de dolor y como una vasija llena de lágrimas.*

Llamado profundo y eterno, en el fondo del Infierno, de Eurídice a Orfeo, llamado que no cesará y al que jamás podrá faltar, ni siquiera desde el seno de la Casa Cerrada, cuando lo vigilen las gran-

des Musas cuadradas, las cuatro potencias cardenales, custodios severos de sus puertas:

*“¡Quien haya probado la sangre, ya no se alimentará con agua brillante ni con miel ardiente! Quien haya amado al alma humana, quien una vez haya sido compacto con la otra alma viva, en ella quedará atrapado para siempre.”*

EL TÉRMINO de profeta —sacado del griego para designar una condición ajena a la cultura griega— nos engañaría si nos incitase a hacer del *nabi* aquél en quien habla el porvenir. La profecía no sólo es una palabra futura, sino una dimensión de la palabra que compromete a ésta en una serie de relaciones con el tiempo mucho más importante que el mero descubrimiento de ciertos acontecimientos venideros. Prever y anunciar algún porvenir es poca cosa, si ese porvenir se integra al curso ordinario de la duración y se expresa en la regularidad del lenguaje. Pero la palabra profética anuncia un imposible porvenir, o bien hace del porvenir que anuncia, y justamente porque lo anuncia, un imposible que no se sabría vivir y que debe trastornar todas las referencias firmes de la existencia. Cuando la palabra se hace profética, no se da el porvenir sino que se retira el presente así como cualquier posibilidad de presencia firme, estable y duradera. Incluso la Ciudad eterna y el Templo inderrocable de repente se ven —increíblemente— destruidos. Aquello es de nuevo como el desierto, y también es desértica la palabra, esa voz que necesita del desierto para gritar y que sin tregua despierta en nosotros el espanto, la audición y el recuerdo del desierto.

### *El desierto y el afuera*

La palabra profética es una palabra errante que señala un retorno a la exigencia original de un movimiento opuesto a toda permanencia, a toda fijación, a un arraigo que sería reposo. André Neher observa que el regreso al desierto vislumbrado por los profetas del siglo VIII, fue la réplica espiritual del retorno al desierto de las tribus nómadas recabitas del siglo IX, a su vez fieles a aspiraciones nómadas que se transmitieron ininterrumpidamente. Fenómeno úni-



co en la historia de las civilizaciones —apunta<sup>1</sup>—. Y no se ignora que la tribu sin tierra, la de los levitas, representó y mantuvo, entre las demás tribus definitivamente asentadas, el presentimiento de una existencia móvil. Así como los hebreos en Egipto sólo fueron transeúntes, rechazando la tentación de un mundo cerrado en donde hubiesen tenido la ilusión de liberarse sin moverse, mediante un estatuto de esclavos, así como apenas empezarán a existir en el desierto, liberados por el hecho de haberse echado a andar, en medio de una soledad en la que ya no estaban solos, así, pues, era necesario que, tras haberse convertido a su vez en poseedores y residentes, en dueños de un rico espacio, quedase entre ellos un resto que no poseyera nada, que fuese el desierto mismo, ese lugar sin lugar donde no puede celebrarse sino la alianza y donde siempre hace falta regresar como a ese momento de desnudez y desgarramiento que está en el origen de la existencia justa.

Neher vincula profundamente este espíritu nómada con la negativa de “valorizar el espacio” y con una afirmación del tiempo que sería la marca del genio de Israel, ya que sus relaciones con Dios no son intemporales sino que dan lugar a una historia, *son* la historia. Esto es cierto, pero es posible preguntarse si la experiencia del desierto y el recuerdo de los días nómadas en que la tierra sólo era de promisión, no expresa una experiencia más compleja, más angustiosa y menos determinada. El desierto aún no es el tiempo ni el espacio sino un espacio sin lugar y un tiempo sin engendramiento. Allí solamente se puede errar y el tiempo que discurre no deja nada detrás de sí, es un tiempo sin pasado ni presente, tiempo de una promesa que sólo es real en el vacío del cielo y en la esterilidad de una tierra desnuda donde el hombre nunca está aquí sino siempre afuera. El desierto es ese afuera, donde no se puede morar, ya que estar ahí es, desde ya, estar siempre afuera, y entonces la palabra profética es esa palabra en la que se expresaría, con una fuerza desolada, la relación pura con el Afuera, cuando aún no existen relaciones *posibles*, impotencia inicial, miseria del hambre y del frío, que es el principio de la alianza, es decir, de un intercambio de palabras de donde se desprende la asombrosa justicia de la reciprocidad<sup>2</sup>.

Por cierto, los profetas del desierto están constantemente implicados en la historia e incluso son los únicos en proporcionarle su inmensa medida. No hay nada simbólico ni figurativo en lo que

1. André Neher: *La esencia del Profetismo*.

2. “*El aliento de Dios sube del Desierto*” (Oseas).

dicen, así como el desierto tampoco es una imagen sino el desierto de Arabia, lugar geográficamente ubicable, siendo a la vez la salida sin salida en donde siempre desemboca el éxodo. Sin embargo, aunque la palabra profética esté mezclada al clamor de la historia y a la violencia de su movimiento, aunque haga del profeta un personaje histórico cargado con un gran peso temporal, ella parece estar generalmente vinculada a una interrupción momentánea de la historia, a la historia convertida por un instante en la imposibilidad de la historia, vacío donde vacila la catástrofe antes de invertirse en salvación, y donde, en la caída, comienzan ya el nuevo ascenso y el retorno. Paso terrible a través de la negación, cuando Dios mismo es negativo. *“Porque sois No-Mi-Pueblo, y yo soy No-Dios para vosotros”*. Y Oseas engendra no-hijos que, más adelante, vuelven a ser hijos. Cuando todo es imposible, cuando, entregado al fuego, arde el porvenir, cuando ya no queda morada sino en el país de medianoche, entonces la palabra profética, que dice el porvenir imposible, dice también el *“no obstante”* que rompe lo imposible y restaura el tiempo. *“Ciertamente, entregaré esta ciudad y este país a los caldeos; en ella entrarán, la quemarán y la reducirán a cenizas, y, no obstante, volveré a traer a los habitantes de esta ciudad y de este país desde todas las comarcas de la tierra donde los haya desterrado. Serán mi pueblo, seré su Dios”*. ¡No obstante! ¡Laken! Palabra única mediante la cual la palabra profética realiza su obra y aclara su esencia: esa especie de andar eterno que ella es, pero sólo allí donde cesa el camino y cuando cesa el poder de avanzar<sup>1</sup>. Por lo tanto, se puede decir: la palabra profética cuando se refiere a un tiempo de interrupción, ese *otro* tiempo que siempre está presente en cualquier tiempo, y en el que los hombres despojados de su poder y separados de lo posible (la viuda y el huérfano) están entre sí en la misma relación desnuda que sostenían en el desierto y que es el desierto mismo, relación desnuda, aunque no inmediata, porque se da siempre mediante una palabra previa.

### *“Mi palabra incesante”*

Neher ha juntado los rasgos más constantes de la existencia profética: el escándalo, la impugnación. *“No Paz”* —dice Dios. La

1. *La Esencia del Profetismo*. Ese “no obstante” es también un “asimismo”: *Pero ahora y por el mismo motivo*. “Así como atraje sobre este pueblo esta inmensa desdicha, asimismo les atraeré todo el bien que les estoy prometiendo”. Cuando Kalka pone todas las esperanzas en la palabra “no obstante”, “a pesar de todo”, *trotzdem*, es la esperanza profética la que habla en él.

“No Paz” de la profecía se opone tanto al sacerdocio espacial —el que sólo conoce el tiempo de los ritos y para el cual la Tierra y el Templo son los lugares necesarios de la alianza— como a la sabiduría profana. Palabra, pues, escandalosa, pero que es escándalo primero para el profeta. De repente un hombre se convierte en otro. Jeremías, suave y sensible, debe convertirse en un pilar de hierro, en una muralla de bronce, porque habrá de condenar y destruir todo cuanto ama. Isaías, decente y respetable, tiene que despojarse de su ropa: durante tres años anda desnudo. Ezequiel, sacerdote escrupuloso que nunca faltó a la pureza, se nutre con alimentos cocidos en medio de excrementos y mancha su cuerpo. A Oseas el Eterno le dice: “*Cástate con una mujer de prostitución: que te dé hijos de prostituta, porque el país está prostituyéndose*” y aquello no es una imagen. El matrimonio mismo profetiza. La palabra profética es pesada. Su gravedad es el signo de su autenticidad. No se trata de dejar que hable el corazón, ni tampoco de decir lo que agrada a la libertad de la imaginación. Los falsos profetas son amenos y simpáticos: bufones (artistas) en vez de profetas. Pero la palabra profética se impone desde afuera, ella es el Afuera mismo, el peso y el sufrimiento del Afuera.

De ahí el rechazo que acompaña a la vocación. Moisés: “*Manda a quien quieras. . . ¿Por qué me mandaste a mí? Bórrame del libro que escribiste*”. Elías: “*Basta*”. Y el grito de Jeremías: “*Ah, ah, Señor eterno, no sé hablar, sólo soy un niño. No me digas: sólo soy un niño. Sino que véte adonde te mando y habla bajo mis órdenes*”. El rechazo de Jonás va más lejos aún. No solamente huye de la vocación, sino de Dios, del diálogo con Dios. Si Dios le dice: levántate y vete hacia el Este, él se levanta y va hacia el Oeste. Para escapar mejor, se embarca, y para esconderse mejor, baja a la bodega de la nave, luego desciende al sueño, y luego a la muerte. En vano. La muerte, para él, no es un fin sino la forma de esa lejanía que buscó para alejarse de Dios, olvidándose de que la lejanía de Dios, es Dios mismo. El profeta que no se siente preparado, a veces tiene también el penoso sentimiento de que Dios tampoco lo está, de que existe “una especie de imprevención divina”. Desvarió ante lo absurdo de lo que dice, de lo que sucede y que está ligado a ese tiempo de interrupción y alteración en medio del cual lo que acontece, lo imposible, se invierte siempre desde ya en su contrario. Repite: “¿Por qué?”. Experimenta cansancio, asco y —dice Neher— una verdadera náusea. Hay en el profeta una extraña rebeldía con-

tra la falta de seriedad de Dios: “¡Y eres tú, Señor Eterno, quien me dice esto!”.

La palabra profética es originalmente diálogo. Lo es de manera espectacular cuando el profeta discute con Dios y cuando éste “no solamente le participa su mensaje, sino también su preocupación”. “¿Le ocultaré a Abraham lo que voy a hacer?”<sup>1</sup> —dice Dios. Pero lo es de una manera más esencial, en la medida en que no hace sino repetir la palabra que se le confía, afirmación en la que entonces se expresa, mediante una palabra que comienza lo que, sin embargo, ya ha sido dicho. En ello radica su originalidad. La palabra profética es primera pero siempre la precede una palabra a la cual ella responde, repitiéndola. Como si toda palabra que empieza, empezara por contestar, respuesta en la que se oye, para devolverla al silencio, la palabra del Afuera que no cesa: “*Mi palabra incesante*” —dice Dios. Dios, cuando habla, siente como una necesidad de oír su propia palabra —convertida así en respuesta— repetida por el hombre donde ella sólo puede afirmarse y que se responsabiliza por ella. No hay contacto de pensamientos, ni traducción a palabras del indecible pensamiento divino, sino intercambio de palabra<sup>2</sup>. Y, sin duda, se trata de Dios, pero el *Exodo* dice claramente: “*¡Como un hombre habla a otro hombre!*”.

La relación de Dios con el hombre mediante una palabra repetida y, sin embargo, totalmente distinta, convertida en su propia respuesta, en su propia recepción y en su realización infinita, perpetuamente en movimiento, introduce en el lenguaje profético un conjunto de caracteres contradictorios de donde extrae la amplitud de su sentido: relación de posesión y relación libre, palabra que se come, que es un fuego, un martillo, palabra aferradora, saqueadora y generadora, pero a la vez palabra que es espíritu y madurez del espíritu, una palabra verdadera que puede oírse o no, que exige la obediencia y la impugnación, la sumisión y el conocimiento, en cuyo ámbito surge la verdad de un encuentro, la sorpresa de un enfrentamiento.

1. Cuando Dios llama a Adán, después que éste comiera del árbol, le dice: “¿Dónde estás?”, y esta interrogación expresa una preocupación. Dios ya no sabe dónde está el hombre. Desorientación esencial. Dios, en verdad, ha perdido al hombre —apunta Neher—. Porque el mal quiebra al Trono. “¿Dónde estás?”, pregunta a la que, más tarde, en Jeremías, responde la otra pregunta: “¿Dónde está Dios?”
2. Ezequiel, a orillas del río, al oír la palabra ininterrumpida, sabe que habla, pero aún no sabe que le está hablando a él, y la voz tiene que interpelarlo, diciéndole: “Cuidado, voy a hablarte”.

to, “como de un hombre con otro hombre”. Lo que dice Neher de la *ruah* (espíritu y soplo), esto es, que su misterio reside en el hecho de abarcar todos los niveles de la significación, de la espiritualidad misma hasta la emanación física, de la pureza hasta la impureza —la *ruah* de Dios es patética—, también se puede decir del misterio de la palabra, *davar*, aunque establezca una relación esencialmente hablada, de la que están casi excluidas la magia interior y la fusión mística. Lengua que no es espiritual y que, sin embargo, es espíritu. Palabra de movimiento, poderosa y sin poder, activa y separada de la acción, en donde, como en el sueño de Jeremías, nada anunciaría el porvenir, a menos que fuese el ritmo de la marcha, los hombres que caminan, el inmenso movimiento de un imposible regreso<sup>1</sup>. Lengua de arrebato. Aquí se abre algo en la violencia abrupta, desgarradora, exaltante y monótona de un perpetuo ataque al hombre, en los confines de su poder.

### *Al pie de la letra*

¿En qué medida podemos acoger este lenguaje? La dificultad no reside solamente en la traducción. Esta puede ser de índole retórica, pero su origen es ético, ligado a la obligación implícita, aun para los no creyentes, de creer que la espiritualidad cristiana, el idealismo platónico y todo el simbolismo que impregna a nuestra literatura poética, nos otorgan un derecho de posesión e interpretación sobre esta palabra, la cual no hubiese encontrado su cumplimiento en sí misma, sino en el advenimiento de una noticia mejor. Si los profetas anuncian, en definitiva, la cultura cristiana, entonces es perfectamente legítimo leerlos a partir de nuestras delicadezas y seguridades, entre las cuales la primera es que la verdad de ahora en adelante es sedentaria y bien establecida. La sabiduría campesina de Alain se regocijaba todavía de que la Biblia aún fuese ignorada por los católicos, y la excepcional injusticia que Simone Weil demuestra en torno al pensamiento judío, que no conoce, que no entiende y que, sin embargo, juzga con una áspera seguridad, no deja de ser, por cierto, reveladora. Porque si ella siente profundamente que la palabra, en el principio, se refiere al vacío de un sufrimiento y está ligada a la exigencia de una pobreza inicial —lo que la lectura de la Biblia también le habría enseñado—, la aversión que experimenta por la inquietud del tiempo sin reposo, su rechazo del movimiento, su fe en una belleza intemporal, la fascinación que la induce a bus-

1. *La Esencia del Profetismo* n. 240.

car todas las formas del tiempo en que renuncia el tiempo, el tiempo cíclico (griego o hindú), el tiempo matemático, el tiempo místico, y, sobre todo, su afán de pureza, el horror que instintivamente no podía dejar de inspirarle un Dios al que no le preocupara la pureza sino la santidad, que no dijese: Sed puros porque soy puro, sino "*Sed santos, porque soy Santo*", un Dios cuyo *pathos* siempre pone a prueba a los profetas en medio de una desproporcionada familiaridad, todas estas fuertes incompatibilidades que la incitan a condenar, sin oír-la, la palabra de la Biblia, deben actuar también, sin duda, en nosotros y en los traductores con una sorda voluntad no de traducir sino de rematar y purificar.

Probablemente la lectura simbólica sea la peor manera de leer un texto literario. Cada vez que una palabra muy fuerte nos molesta, decimos: es un símbolo. Y esa muralla que es, en verdad, la Biblia, se ha convertido así en una tierna transparencia donde se tiñen de melancolía las pequeñas fatigas del alma. El rudo pero prudente Claudel está devorado por los símbolos que interpone entre la palabra bíblica y la suya. Verdadera enfermedad del lenguaje. No obstante, si las palabras proféticas llegasen hasta nosotros, demostrarían que no contienen ni alegoría ni símbolo<sup>1</sup>, sino que, mediante la fuerza concreta de la palabra, desnudan las cosas, desnudez que es como la de un rostro inmenso que se ve y no se ve, y que, al igual que un rostro, es luz, el absoluto de la luz, aterradora y arrebatadora, familiar e inasible, inmediatamente presente e infinitamente extraña, siempre venidera, siempre por descubrirse e incluso por provocar, aunque tan legible como puede serlo, la desnudez de un rostro humano: en tal sentido solamente, figura. La profecía es una mímica viva<sup>2</sup>. Jeremías no se limita a decir: os doblegaréis bajo el yugo; se carga con cuerdas y va a colocarse bajo el yugo de madera, el yugo de hierro. Isaías no sólo dice: No contéis con Egipto, vuestros soldados serán vencidos, capturados, llevados "descalzados y con el culo al vien-

---

1. En *Jonás*, Jérôme Lindon dice muy bien: "El hebreo no procede ni por símbolos ni por alegoría, sino que expresa la realidad al desnudo".

2. Buber dice: Es existencia viva; es una acción sagrada de una terrible seriedad, un verdadero drama sacramental. El *nabi* vive como un signo. Lo que hace no es signo, sino que, haciéndolo, él es signo. Y ¿qué es un "signo", en el lenguaje de la Biblia? Exigir un signo no es exigir una prueba, sino pedir que el mensaje adopte una forma concreta y corporal; es, pues, desear que el espíritu se exprese más perfecta y auténticamente que mediante una palabra: que se encarne.

to”, sino que él mismo se quita el saco, las sandalias, y anda desnudo durante tres años. El hermano profeta de Acab exige que un hombre lo golpee y lo mutile para representar mejor la sentencia que desea comunicarle al rey. ¿Qué significa esto? Que todo debe interpretarse al pie de la letra; que estamos siempre expuestos a lo absoluto de un sentido, de la misma manera que estamos expuestos a lo absoluto del hambre, del sufrimiento físico y de nuestro cuerpo necesitado; que no existe refugio contra este sentido que nos persigue, nos precede por todas partes, siempre presente antes que nosotros, siempre presente en la ausencia, siempre hablando en el silencio. Imposibilidad para el hombre de escapar al ser: “*Si cavan en el sheol, mi mano irá a sacarlos; si han subido a los cielos, los obligaré a bajar; escondidos en el Carmelo, ya les encuentro; si creen refugiarse en el fondo del fondo de los mares, haré que les muerda la serpiente*”. Terrible maldición de la palabra que hace vana la muerte y estéril la nada. Palabra ininterrumpida, sin vacío ni pausa, que aprehende a la palabra profética, logrando a veces interrumpirla para que la oigamos y, en esta audición, despertemos a nosotros mismos<sup>1</sup>.

Palabra que ocupa todo el espacio y que es, sin embargo, esencialmente no fijada (de allí la necesidad de la alianza, siempre rota, jamás interrumpida). Este hostigamiento, este asalto mediante el movimiento, esta velocidad de ataque, este sobresalto inagotable, tal es lo que les cuesta hacernos sentir a las traducciones, fieles pero enredadas en su fidelidad. Por lo tanto, le debemos mucho al poeta cuya poesía, traducida de los profetas, supo transmitir lo esencial: esa premura inicial, ese apresuramiento, ese rechazo de la demora y del apego<sup>2</sup>. Don excepcional y casi amenazante, porque antes que na-

1. Jeremías quisiera detener, pero sin decirlo, la insistencia de la Palabra desastrosa. La retiene en sí mismo, intentando callarla, mientras que, “encerrada en sus huesos”, se torna fuego devorador. “*Me dije: no pensemos más, no anunciemos nada. Pero hubo en mi corazón un fuego devorador que en vano me cansé de sujetar*”.
2. Jean Grosjean, *Los Profetas*: Leamos, por ejemplo, la honesta, útil y muchas veces valiente Biblia de Jerusalén: “Están de luto los caminos de Sión, nadie llega a sus fiestas. Todas sus puertas están desiertas, se quejan sus sacerdotes, se lamentan sus vírgenes. ¡Sión está en la amargura!” Y Jean Grosjean:

*Ninguna fiesta en Sión: caminos enlutados,  
Puertas abandonadas, sacerdotes que lloran,  
Vírgenes desesperadas, desgracias sin límites.*

Me parece que sus traducciones de Amós, de Oseas y, a veces, de Isaías, son las más bellas y capaces, por su entonación, de evocar una lengua hasta ahora ausente de nuestra lengua.

da tiene que revelar, en toda palabra *verdadera*, mediante la devoración del ritmo y el tono salvaje, esa palabra siempre dicha y nunca oída que la dobla, eco previo, rumor de viento e impaciente murmullo destinados a repetirla por adelantado, exponiéndose asimismo a destrozarla. De modo que la predicción, apoyándose en la intensidad anticipadora de la dicción, continuamente, parece tratar de provocar, al final, su ruptura. Así ocurrió con Rimbaud, genio de la impaciencia y de la premura, gran genio profético.



**L**A PALABRA símbolo es una palabra venerable en la historia de las literaturas. Prestó grandes servicios a los intérpretes de las formas religiosas y, hoy en día, a los lejanos descendientes de Freud o a los cercanos discípulos de Jung. El pensamiento es simbólico. La existencia más limitada vive de símbolos y les comunica vida. La palabra símbolo reconcilia a creyentes y no creyentes, a científicos y artistas.

Tal vez. Lo extraño, en el uso de esta palabra, consiste en que el escritor a cuya obra se aplica, mientras esté realizándola, se sienta por su parte alejado de lo que designa. Posteriormente, puede ser que se reconozca en ella, dejándose halagar por su bello nombre. Sí, se trata de un símbolo. Sin embargo, en él algo resiste, protesta y, secretamente, afirma: no era una manera simbólica, sino real, de decir las cosas.

Tal resistencia amerita cierta atención. Pese a todo, el pensamiento simbólico se ha perfeccionado. Y en esto, antes de cualquier estudio científico, fue la mística la que aportó más claridad y rigor. La primera profundización se hizo por la necesidad de liberar al símbolo de la alegoría. La alegoría no es simple. Si un anciano con una guadaña, o una mujer sobre una rueda, significan el tiempo, la fortuna, la relación alegórica no ha sido agotada sólo por esta significación. La guadaña, la rueda, el anciano, la mujer, cada detalle, cada obra en que apareció la alegoría, y la inmensa historia que se disimula tras ella, las fuerzas emocionales que la mantuvieron activa y, sobre todo, el modo de expresión figurativo, extienden la significación a una red infinita de correspondencias. Desde el principio, tenemos el infinito a nuestra disposición. Sólo que, justamente, este infinito queda disponible. La alegoría extiende muy lejos la vibración enmarañada de sus círculos, pero sin cambiar de nivel, de acuerdo

con una riqueza que se puede llamar horizontal: se mantiene en el ámbito de la expresión mesurada, al representar, mediante algo que se expresa o se figura, otra cosa que también podría expresarse directamente.

### *La experiencia simbólica*

El símbolo tiene pretensiones muy distintas. Pretende de una vez saltar fuera de la esfera del lenguaje, sea cual fuere su forma. Aspira a algo que de ninguna manera es expresable. Lo que deja ver u oír no es susceptible de audición directa ni de cualquier otra. El nivel de partida que nos propone no es más que un trampolín para elevarnos o precipitarnos hacia una región distinta que carece de todo acceso. Mediante el símbolo, pues, hay salto, cambio de nivel, cambio brusco y violento, hay exaltación, caída; no se pasa de un sentido a otro sentido, sino a otra cosa, a lo que parece distinto a todos los sentidos posibles. Este cambio de nivel, movimiento peligroso hacia abajo, más peligroso aún hacia arriba, es lo esencial del símbolo.

Esto ya es difícil, prometedor y excepcional, de modo que hablar del símbolo no debería hacerse sin precauciones. Pero de ello resultan otras singularidades. La alegoría tiene un sentido, muchos sentidos, una ambigüedad de sentido mayor o menor. El símbolo, en cambio, no significa nada, no expresa nada. Sólo hace presente —actualizándonos en ella— una realidad que escapa a otra audición, sea cual fuere, y parece surgir allí, prodigiosamente cercana y prodigiosamente lejana, como una presencia extraña. ¿Sería el símbolo entonces el boquete en el muro, la brecha por donde se nos haría sensible lo que de otra manera se niega a todo cuanto sentimos y sabemos? ¿Sería entonces una clave aplicada a lo invisible, una transparencia por donde se presentiría lo oscuro en su oscuridad? Nada de eso, y por esta razón conserva su atractivo para el arte. Si el símbolo es un muro, entonces ese muro, lejos de abrirse, no solamente se vuelve más opaco, sino también de una densidad, de un espesor, de una realidad tan poderosos y tan exorbitantes, que nos modifica a nosotros mismos, modifica momentáneamente la esfera de nuestros caminos y de nuestras convenciones, nos aleja de todo saber actual o latente, nos hace más moldeables, nos remueve, nos da vuelta y nos expone, por esa nueva libertad, a la aproximación de otro espacio.

Lamentablemente no existe un ejemplo preciso, porque tan pronto como se vuelve particular, cerrado y usual, el símbolo se degra-

da. Pero admitamos un instante que la cruz, tal como la vivifica la experiencia religiosa, tenga toda la vitalidad del símbolo. La cruz nos orienta hacia el misterio de la pasión de Cristo, pero no por eso pierde su realidad de cruz y su naturaleza de madera: al contrario, se hace tanto más árbol, y más parecida al árbol, cuanto que parece erguirse sobre un cielo que no es este cielo y en un lugar fuera de nuestro alcance. Esto es como si el símbolo estuviese cada vez más replegado en sí mismo, en la realidad única que posee y en su oscuridad de objeto, por el hecho de que es también el lugar de una fuerza de expansión infinita.

Digamos, pues, brevemente: todo símbolo es una experiencia, un cambio radical que ha de vivirse, un salto que ha de cumplirse. Por lo tanto, no existe símbolo, sino experiencia simbólica. El símbolo nunca es destruído por lo invisible o lo indecible a que pretende apuntar; al contrario, alcanza, en ese movimiento, una realidad que nunca le otorgaría el mundo corriente, tanto más árbol cuanto que es cruz, y tanto más visible a causa de esa esencia velada, más parlante y más expresivo por lo inexpresable en cuya proximidad nos hace surgir mediante una decisión instantánea.

Cuando se trata de aplicar esta experiencia del símbolo a la literatura, no sin sorpresa se descubre que ella concierne únicamente al lector, transformando su actitud. Hay símbolo sólo para el lector, él es quien se siente ligado al libro por el movimiento de una búsqueda simbólica, es el lector quien, frente al relato, siente un poder de afirmación que parece rebasar infinitamente la esfera limitada en cuyo ámbito se ejerce este poder, y es él quien piensa: esto es mucho más que una historia, aquí existe el presentimiento de una verdad nueva, de una realidad superior; algo va a serme revelado, algo que me destina este maravilloso autor, algo que él vio y que quiere hacerme ver, sólo a condición de que no me deje cegar por el sentido inmediato y la realidad apremiante de su obra. Así, está a punto de unirse a la obra por una pasión que a veces alcanza la iluminación, y, más frecuentemente, se agota en traducciones sutiles, si se trata de un lector especializado, feliz de poder ubicar su pequeña luz en el gran hueco de una nueva profundidad. Ambas maneras de leer son harto conocidas y nacieron hace muchos siglos: para citar un solo ejemplo, una de ellas produjo los ricos comentarios del Talmud, otra las experiencias extáticas del cabalismo profético ligadas a la contemplación y la manipulación de las letras.

(Pero quizás sea necesario recordar: la lectura es una felicidad que exige más inocencia y libertad que consideración. Una lectura

atormentada, escrupulosa, una lectura que se lleve a cabo como los ritos de una ceremonia sagrada, pone en el libro, de antemano, los sellos del respeto que la cierran pesadamente. El libro no está hecho para que lo respeten, y “la obra maestra más sublime” siempre halla en el lector más humilde la medida justa que lo iguala a sí mismo. Pero, desde luego, la facilidad de la lectura no es en sí de fácil acceso. La prontitud del libro en abrirse y la apariencia que conserva de estar siempre disponible —él que nunca está ahí— no significa que esté a nuestra disposición, sino más bien la exigencia de nuestra completa disponibilidad).

A veces el resultado de la lectura es de gran interés para la cultura. Surgen nuevos problemas, desaparecen viejas preguntas, es notablemente alimentada la necesidad de hablar en los hombres. Además, y esto es lo peor, una especie de espiritualidad bastarda encuentra allí su recurso. Lo que está detrás del cuadro, detrás del relato, confusamente sentido como un secreto eterno, se reconstituye en un mundo propio, autónomo, alrededor del cual se agita el espíritu en medio de la sospechosa felicidad que le procura siempre el infinito del más o menos.

En última instancia, de ello resulta la destrucción de la obra, como si se convirtiera en una especie de blanco, perforado incansablemente por los insectos del comentario, con el fin de facilitar la vista sobre ese *hinterland*, siempre muy mal percibido y que tratamos de acercar a nosotros, no ajustando nuestra vista a él, sino transformándolo según nuestra mirada y nuestros conocimientos.

Por los efectos de la gravedad, la búsqueda simbólica termina casi necesariamente en una doble alteración. Por una parte, el símbolo no es nada si no es una pasión, si no conduce a este salto que describimos, y entonces vuelve a ser una simple y compleja facultad de representación. Por la otra, en vez de permanecer como una fuerza vehemente en la que se juntan y confirman dos movimientos contrarios, uno de expansión y otro de concentración, poco a poco se integra totalmente en lo que simboliza, árbol de la cruz que la magnitud del misterio ha roído fibra tras fibra.

### *Por qué no existe arte puro*

Sin embargo, a este respecto hemos progresado, estamos más prevenidos, más atentos. Sentimos que la obra en donde parece animarse una vida simbólica nos aproximará tanto más al “afuera” cuanto más nos dejemos encerrar completamente dentro de ella.

Nos dirá lo que no nos dice a condición de no decir nada más que ella misma, y sólo nos conduce a otra parte si nos conduce a ninguna, no abriendo, sino cerrando todas las salidas, Esfinge sin secreto más allá de la cual no hay nada sino el desierto que lleva en sí misma y transporta hasta nosotros.

El más allá de la obra no es real sino en la obra, no es más que la realidad propia de la obra. El relato, por sus movimientos de carácter laberíntico, o por la ruptura de nivel que él mismo produce en su sustancia, parece atraído fuera de sí por una luz cuyo reflejo creemos sorprender aquí y allá, pero esa atracción que lo desvía hacia un punto infinitamente exterior, es también el movimiento que lo devuelve hacia el secreto de sí mismo, hacia su centro, hacia esa eternidad a partir de la cual él siempre se engendra y es su propio y eterno nacimiento.

Así, pues, cuando se habla de símbolo a un escritor, puede ser que él considere la distancia de la obra para consigo misma, distancia movедiza, viva y origen de toda vida y movimiento en ella, como esa misma distancia que aporta el símbolo consigo, prueba de un vacío, de una separación infranqueable que no obstante debe franquearse, llamado al salto para cambiar de nivel. Pero para el escritor esa distancia queda en la obra. Sólo cuando escribe, él se entrega y se expone a ella para mantenerla real. El exterior absoluto se halla en el interior de la obra —exterioridad total a cuya prueba se forma la obra, como si lo que es más exterior a ella fuese siempre, para quien escribe, el punto más íntimo de la obra, de manera que necesita, mediante un movimiento muy azaroso, mantenerse como al final de sí mismo, al final del género que cree estar siguiendo, de la historia que cree estar narrando y de toda la escritura, allí donde no puede continuar: allí tiene que quedarse, sin ceder, con el fin de que allí, en algún momento, empiece todo.

Pero en este punto, y también en este instante, le parece que ya no se trata de la obra que le toca escribir, sino de aquello que ya no tiene relaciones con ella, ni consigo mismo, ni con nada: él anda persiguiendo —cree— algo muy distinto, una Tierra desconocida, un *Mare tenebrarum*, un punto, una imagen inefable, “sentido” supremo cuya obsesión lo anima de ahora en adelante. ¿Reniega entonces, por eso, de su tarea, de su obra y de su meta propias? Es cierto. Todo sucede como si el escritor —o el artista— no pudiese seguir llevando a cabo su obra, sin tener por objeto o coartada la búsqueda de algo distinto (por eso, probablemente, no existe arte puro).

Para ejercer su arte, necesita de un ardid que le permita escapar del arte, un ardid por el cual él se disimula lo que es y lo que hace, siendo la literatura esa disimulación. Así como Orfeo, cuando se vuelve hacia Eurídice, deja de cantar, rompe el poder del canto, traiciona el rito y olvida la regla, asimismo es necesario que en cierto momento el escritor traicione, reniegue de todo, del arte, de la obra y de la literatura, que ya no representan nada, en comparación con la vislumbra-  
brada verdad (o con el pueblo que quiere servir) de lo desconocido que desea captar, de Eurídice, a quien desea ver y ya no cantar. Solamente al precio de ser renegada la obra puede adquirir su mayor dimensión, la que la convierte en algo más que una obra. A ese precio, a menudo, la obra se pierde y, además, parece alimentar y dar una razón de ser al símbolo.

¿Qué aporta, pues, al escritor la palabra símbolo? Tal vez nada más que el olvido de su fracaso y la tendencia peligrosa a ilusionarse recurriendo a un lenguaje de misterio<sup>1</sup>. Si tuviese que emplear otra palabra para especificar su propia experiencia, emplearía más bien la simple palabra *imagen*, porque a menudo él es, para consigo mismo, como un hombre que ha encontrado una imagen, que se siente ligado a ella por una pasión extraña, y que sólo existe permaneciendo cerca de ella, permanencia que es su obra.

### *Ventura y desventura de la imagen*

En *La invención de Morel* —un relato que J. L. Borges colocó al nivel de los mayores logros—, se nos cuenta la historia de un hombre que, huyendo de la persecución política, halla refugio en una isla donde está a salvo porque una peste la ha convertido en un desierto. Unos años antes, un hombre rico, junto con unos amigos, mandó construir allí un hotel, una capilla y un “Museo”, pero la epidemia parece haberlos alejado. El fugitivo vive así durante algún tiempo, en medio de la angustia de un total desamparo. Ahora bien, un día divisa a una joven y también a otras gentes, que ocupan de nuevo el hotel y que llevan una vida de diversión incomprensible en medio de esa naturaleza salvaje. Huye de nuevo, se esconde, pero el atractivo de esa joven que oye llamar Faustina, la encanta-

---

1. Podría decirse que el símbolo capta de nuevo, pero al revés, la aventura creadora. Por lo tanto, él hace participar a la lectura de ese movimiento aventurado, pero tal vez tanto más cuanto menos el escritor tuvo la tentación de abrirle intencionalmente el camino al símbolo.

da indiferencia que ella le manifiesta, así como ese ambiente de fiesta y felicidad, lo dejan subyugado. Se acerca, habla a la mujer, la toca, la solicita, en vano. Pero lleguemos al final. El organizador de ese mundillo es un científico que logró obtener de los seres y de todas las cosas una imagen absoluta, tal como se impone a todos los sentidos, como el doble idéntico e incorruptible de la realidad. El científico, sin que ellos lo supieran, "filmó" a sus amigos, en cada instante de su vida, durante una semana que será eterna y que se repite cada vez que el flujo de las mareas pone en movimiento las máquinas que hacen funcionar a los aparatos de proyección. Hasta aquí el relato sólo tiene ingenio. Pero se nos reserva un segundo desenlace en el que el ingenio se torna conmovedor. El fugitivo vive, pues, junto a las imágenes, junto a la fascinante joven a la que poco a poco se siente ligado, pero sin embargo no suficientemente, porque quisiera penetrar en el círculo de su indiferencia, en su pasado, modificar ese pasado de acuerdo con sus deseos, y de allí se le ocurre esta idea: adaptar sus gestos y palabras a los gestos y palabras de Faustina, para que se correspondan como una alusión a lo que un espectador podría pensar que es su feliz intimidad. Así vive una semana entera, en cuyo lapso, poniendo él mismo en movimiento los aparatos de filmación, se hace reproducir, con ella y con todos los demás, convirtiéndose a su vez en imagen y viviendo maravillosamente en esa imaginaria intimidad (desde luego, se apresura a destruir la versión de la semana en la que él no figuraba). Helo aquí, entonces, feliz e incluso algo así como beatificado: ventura y eternidad que debe pagar con el precio de su muerte porque las radiaciones son mortales.

Ventura, desventura de la imagen. En esta situación, ¿acaso no estaría tentado el escritor de reconocer, rigurosamente descritos, muchos sueños, ilusiones y tormentos, y hasta el ingenuo e insinuante pensamiento de que, si por ello muere, comunicará algo de su vida a esas imágenes eternamente animadas por su muerte?

Así va, en su pendiente, el ensueño alegórico, y puesto que este comentario ya entró en él, citemos otra alegoría. Recordamos al Golem, aquella masa rudimentaria que recibía vida y poder de las letras que su creador sabía misteriosamente inscribir en lo alto de su frente. Pero, por equivocación, la tradición le atribuye una existencia permanente, parecida a la de los otros seres vivos. El Golem se animaba y vivía una vida prodigiosa, superior a todo lo que podemos concebir, pero sólo durante el éxtasis de su creador. Requería de este éxtasis y de la chispa de la vida extática, porque él no era él mismo sino la realización instantánea de la conciencia del éxtasis. Por

lo menos, así fue al principio. Más adelante, el Golem se transformó en una obra mágica ordinaria, aprendió a durar como todas las obras y todas las cosas, volviéndose capaz de todas las bromas por las cuales pasaría a la celebridad y a la leyenda, pero también saldría del verdadero secreto de su arte.



HABLANDO sobre el infinito, Borges dice que esta idea corrompe a las otras. Michaux evoca al infinito, enemigo del hombre, y dice que la mesalina “rechaza el movimiento de lo finito”: *“Infinivertida, ella destranquiliza”*.

Sospecho que Borges recibió el infinito de la literatura. No para hacer creer que sólo tiene del infinito un conocimiento apacible, extraído de las obras literarias, sino para afirmar que la experiencia de la literatura tal vez sea fundamentalmente parecida a la paradoja y a los sofismas de lo que Hegel, para apartarlo, llamaba el mal infinito.

La verdad de la literatura estaría en el error del infinito. Felizmente, el mundo en que vivimos, y tal como lo vivimos, es limitado. Bastan algunos pasos para salir de nuestro cuarto, algunos años para salir de nuestra vida. Pero supongamos que en aquel espacio reducido, de repente oscuro, nosotros, de repente ciegos, nos extraviemos. Supongamos que el desierto geográfico se convierta en desierto bíblico: ya no son cuatro pasos, ya no son once días los que se necesitan para cruzarlo, sino el tiempo de dos generaciones, sino toda la historia de toda la humanidad y tal vez más. Para el hombre mesurado y de medida, el cuarto, el desierto y el mundo son lugares estrictamente determinados. Para el hombre desértico y laberíntico, expuesto al error de una tentativa necesariamente un poco más larga que su vida, el mismo espacio será verdaderamente infinito, aun cuando sepa que no lo es y tanto más cuanto que lo sabrá.

### *El sentido del devenir*

El error, el hecho de estar en camino sin poder detenerse nunca, convierten a lo finito en infinito. A lo que se añaden estos rasgos singulares: de lo finito, aunque esté cerrado, siempre puede es-

perarse salir, mientras que la infinita vastedad, por no tener salida, es la cárcel; así como todo lugar sin salida se hace infinito. El lugar del extravío ignora la línea recta; allí nunca se va de un punto a otro; no se sale de aquí para ir allá; ningún punto de partida y ningún comienzo en el andar. Antes de haber comenzado, ya se vuelve a comenzar; antes de haber llevado a cabo, se repite, y esta suerte de absurdo que consiste en regresar sin haber salido nunca o en empezar por volver a comenzar, es el secreto de la “mala” eternidad, que corresponde a la “mala” infinitud; quizás abriguen tanto la una como la otra el sentido del devenir.

Borges, hombre esencialmente literario (lo cual significa que está siempre dispuesto a comprender según el modo de comprensión que autoriza la literatura), se enfrenta a la mala eternidad y a la mala infinitud, tal vez las únicas que podamos experimentar, hasta ese glorioso voltearse que es el éxtasis. Para él, en principio, el libro es el mundo y el mundo es un libro. He aquí lo que debería tranquilizarlo sobre el sentido del universo, porque pueden tenerse dudas respecto a la razón del universo, pero el libro que hacemos, y en especial esos libros de ficción diestramente organizados, como problemas perfectamente oscuros a los cuales convienen soluciones perfectamente claras, tales las novelas policíacas, sabemos que están compenetrados de inteligencia y animados por ese poder de disposición que es el espíritu. Pero si el mundo es un libro, todo libro es el mundo, y son terribles las consecuencias que resultan de esta inocente tautología.

En primer lugar, desaparecen las márgenes de referencia. El mundo y el libro se devuelven eterna e infinitamente sus imágenes reflejadas. Este poder indefinido de reflexión, esta multiplicación centelleante e ilimitada —o sea el laberinto de la luz, lo cual, por lo demás, no es nada—, será entonces lo que encontraremos, vertiginosamente, en el fondo de nuestro deseo de comprender.

En segundo lugar, si el libro es la posibilidad del mundo, debemos también sacar la conclusión de que en el mundo está actuando no sólo el poder de hacer sino ese gran poder de fingir, de falsificar y de engañar, cuyo producto es el libro de ficción, producto tanto más evidente cuanto más disimulado sea ese poder en él. *Ficciones*, *Artificios*, tal vez sean éstos los nombres más honestos que pueda recibir la literatura; y reprochar a Borges el escribir relatos que correspondan en demasía a esos títulos, significa reprocharle ese exceso de franqueza sin el cual la mistificación se toma torpemente en

serio. (Como se ve, Schopenhauer y Valéry son los astros que brillan en ese cielo carente de cielo).

Nos hieren la palabra *truquage*, la palabra falsificación, aplicadas al espíritu y a la literatura. Pensamos que semejante engaño es demasiado simple, que si hay falsificación universal, es todavía en nombre de una verdad tal vez inaccesible pero venerable y, para algunos, adorable. Pensamos que la hipótesis del genio maligno no es la más desesperante: un falsificador, aunque todopoderoso, sigue siendo una verdad sólida que nos permite ahorrar el pensar más allá. Borges comprende que la peligrosa dignidad de la literatura no consiste en hacernos suponer que el mundo tiene a un gran autor, absorbido en medio de mistificaciones soñadoras, sino en hacernos experimentar el acercamiento de una extraña fuerza, neutra e impersonal. Le gusta que se diga de Shakespeare: "Se parecía a todos los hombres, salvo en que se parecía a todos los hombres." Ve en todos los autores a un solo autor que es el único Carlyle, el único Whitman, y que no es nadie. El mismo se reconoce en George Moore y en Joyce —podría decir en Lautréamont, en Rimbaud—, capaces de incorporar a sus libros páginas y figuras que no les pertenecían porque lo esencial es la literatura y no los individuos, y porque, dentro de la literatura, lo esencial es que ésta sea impersonalmente, en cada libro, la unidad inagotable de un solo libro y la saciada repetición de todos los libros.

Borges nos propone imaginar a un escritor francés contemporáneo escribiendo, a partir de sus propios pensamientos, algunas páginas que reproducirán textualmente dos capítulos del Quijote, pero este absurdo memorable es simplemente el que ocurre en cualquier traducción. En una traducción tenemos la misma obra en un lenguaje doble; en la ficción de Borges tenemos dos obras en la identidad del mismo lenguaje y, en esa identidad, que no es tal, el fascinante espejismo de la duplicidad de los posibles. Ahora bien, allí donde hay un doble perfecto se borra el original e incluso el origen. Así, si el mundo pudiera ser exactamente traducido y repetido en un libro, perdería todo comienzo y todo fin, y se convertiría en ese volumen esférico, finito y sin límites que todos los hombres escriben y en donde están escritos; ya no sería el mundo sino el mundo pervertido en la suma infinita de sus posibles (Dicha perversión tal vez sea el prodigioso y abominable Aleph).

La literatura no es un simple engaño, es el peligroso poder de ir hacia lo que es por la infinita multiplicidad de lo imaginario.

La diferencia entre lo real y lo irreal, el inestimable privilegio de lo real, reside en que hay menos realidad en la realidad por no ser ésta más que la irrealidad negada, apartada por el enérgico trabajo de la negación y por esa negación que es también el trabajo. Este “menos”, especie de enflaquecimiento, de adelgazamiento del espacio, nos permite ir de un punto a otro, según el modo acertado de la línea recta. Pero, en cambio, lo más indefinido, esencia de lo imaginario, nunca le permite a K. alcanzar el Castillo, lo mismo que, por la eternidad, le impide a Aquiles juntarse con la tortuga, y tal vez al hombre viviente juntarse consigo mismo en un punto que haría a su muerte perfectamente humana y, por consiguiente, invisible.

A GOETHE le gustaba su demonio; éste le permitió alcanzar un buen final. Virginia Woolf lucha durante toda su vida contra ese demonio que la protege y, finalmente, lo vence a través de un movimiento oscuro que tal vez consagra la verdad de su vocación. Se trata de una lucha extraña. Quien nos engaña nos preserva, pero haciéndonos infieles a nosotros mismos, demasiado prudentes y razonables. En el *Diario* publicado después de su muerte, buscamos las peripecias de esa lucha, no sin deplorar los límites de la publicación: veintiséis volúmenes reducidos a uno solo; así lo exigieron las conveniencias. De cualquier manera, queda un documento conmovedor sobre la actitud de la escritora y, de cuando en cuando, una luz que aclara las venturas y desventuras de su trabajo<sup>1</sup>.

Conmovedor aunque de penosa lectura. Los lectores intransigentes pueden sentirse irritados de ver a su querida Virginia tan amante del éxito, tan feliz recibiendo loas, tan orgullosa de ser un instante reconocida y tan herida por no serlo. Hay algo enigmático en estas relaciones falseadas que ponen en tan burda dependencia a una escritora de tanta delicadeza. Y cada vez, en cada nuevo libro, la comedia, la tragedia se repite. Esa repetición de la que tiene plena conciencia —¿quién ha sido más lúcido que ella?— se hace aún más incómoda por las compresiones del *Diario*, pero esos errores de perspectiva también tienen su verdad. Y de repente, la salida, esa muerte que ella elige y que viene a ocupar el sitio del público para darle, por fin, la respuesta justa que nunca dejó de esperar.

---

1. El autor se refiere aquí a la versión francesa de Germaine Beaumont, publicada bajo el título: *Journal d'un Ecrivain* y al comentario de Dominique Aury in: N. R. F., N<sup>o</sup> 67 (N. d. T.).

## La gran agonía

No se le puede reprochar a Virginia Woolf el hecho de que sea sensible hasta la superficie. Lamentamos que a veces se muestre celosa, juzgando mal a Joyce y a K. Mansfield por sus méritos, pero ella lo sabe y lo lamenta también. Tal vez lo más grave sean esas relaciones sin libertad con el espíritu crítico que ella debe a la aristocracia de los literatos y artistas, sin embargo muy notables, entre quienes se formó. Cuando escribe, ella evoca lo que pensará tal o cual de sus amigos, todos especialistas, críticos, poetas, novelistas de primer orden. Cuando ha terminado de escribir, espera su juicio (a veces lo espera huyendo de él.) Si tal juicio es bueno, se siente, por un instante, feliz; si no es del todo bueno, se siente aniquilada por mucho tiempo. ¿Es esto sano? Yo veo y admiro las relaciones tan fructuosas (ellos mismos lo proclaman) que unieron a Roger Martin du Gard, Copeau, Gide y todo el grupo Bloomsbury de la N.R.F. Pero ¿acaso no necesita anonimato el escritor? ¿No acogería una ilusión cuando cree estar escribiendo en estrecha compañía con las caras y sensibilidades amigas? Goethe mismo no pudo hacer nada por Schiller. ¿Ayudaron a Virginia Woolf todos estos admirables escritores que la acompañaron? Ciertamente, la ayudaron; sin embargo, también llevó, como una carga, el peso de sus alabanzas y estímulos.

Esto queda en lo superficial. Ella no es vulnerable simplemente por inmodestia, por el deseo de ser "célebre" o "grande", o por su inquieto afán de lucirse ante amigos muy perspicaces. Esas maneras de ser débil sólo le permiten alejar un poco de ella una debilidad más esencial, una inseguridad de la que no escapa. Esa debilidad también forma parte de su talento. "Tal vez no esté segura de mis dones". Parecerá increíble que ella pueda dudar de sí misma, tras haber publicado sus libros más importantes (*La Señora Dalloway*, *Al Faro*, *Las Olas*). Pero recordemos a Goethe, quien, a los cuarenta años, siendo escritor famoso, se ve de repente en los caminos de Italia preguntándose si no es pintor o naturalista antes que poeta. Virginia Woolf sabe de seguro que el artista más dotado está como en falta y privado de sí mismo cada vez que se lanza a una nueva obra. El firme y fuerte Claudel, al concluir *El Rebén*, le escribe a Gide: "La experiencia pasada no sirve de nada; cada obra nueva plantea nuevos problemas, ante los cuales se sienten todas las incertidumbres y todas las angustias de un principiante, con algunas facilidades traidoras, por añadidura, que deben dominarse brutalmen-

te". Y Péguy: "Nunca me enfrento a una obra nueva sino temblando. Vivo en el temblor de escribir".

Pero esa incertidumbre por la cual la vocación —y hasta la existencia del poeta— se decide cada vez como un enigma por la afirmación del poema, quizás no sea todavía lo esencial. En el caso de Virginia Woolf, el arte en ella implicaría, aparentemente, una profunda debilidad, al exigir el abandono de sus recursos de vida y expresión más naturales. (Tal vez sea también lo que Jacques Rivière quiso expresar al decir de Alain-Fournier: "Sólo llega a sí mismo cuando se siente abandonado de todo cuanto necesita, sin embargo").

En el *Diario* figuran notas que dicen, a veces con solemnidad, la carencia a cuyo nivel la condujo su trabajo: "*Quiero esforzarme en mirar de frente la certeza de que no hay nada, nada para ninguno de nosotros. Trabajar, leer, escribir son sólo disfraces; asimismo, las relaciones con la gente. Si, incluso tener hijos no serviría de nada*". Este no es un pensamiento heredado pasajeramente de su medio; es una convicción que siente íntimamente ligada a la verdad de su tarea: tiene que encontrar el vacío ("*la gran agonía*", "*el terror de la soledad*", "*el espanto de contemplar el fondo de la botella*"), para comenzar a ver, a partir de ese vacío, aunque sólo sean las cosas más humildes, y captar lo que se llama la realidad —el atractivo del momento puro, el insignificante centelleo abstracto que no perdura, no revela nada y regresa al vacío mismo que alumbra. Ésta es la experiencia del instante, y se pensará: ¿hay algo más fácil?; fácil, no sé, pero en todo caso exige una separación tan grande de sí mismo, una humildad tan grave, una fidelidad tan completa a un poder ilimitado de dispersión (la esencia de la infidelidad) que se ve muy bien qué clase de peligro, finalmente, es preciso correr.

### La "Realidad"

El arte en Virginia Woolf se muestra tal como es, muy serio. No se permite hacer trampas. Cuán tentador sería tratar de traducir a una gran afirmación reveladora esas breves iluminaciones que abren y cierran el tiempo y que ella, muy consciente de su valor, denomina *moments of being*, "momentos de ser". ¿No cambian la vida maravillosamente y para siempre? ¿No aportan, como ocurre

1. Al iniciar una nueva novela, Julien Green apunta en su diario (*El hermoso presente*): "La experiencia no sirve de nada, no aporta nada, no ofrece ninguna facilidad... Desear escribir y no poder, como esta mañana, es para mí una especie de tragedia. La fuerza está allí, pero no tiene libertad, por motivos que ignoro".

en Proust, ese poder de decisión y creación capaz de hacer posible la obra que ha de construirse en su derredor? De ningún modo. “Pequeños milagros cotidianos”, “fósforos inopinadamente encendidos en la oscuridad”, no dicen nada fuera de sí mismos. Aparecen, desaparecen, fragmentos brillantes que rayan con su pureza saturada el espacio de la transparencia<sup>1</sup>.

Al mismo tiempo, y aunque siempre haya que temerle al malentendido, lo que le enseñan, en una dispersión necesaria, esos núcleos de claridad movедiza no debe confundirse con el juego de las apariencias. No son “impresiones”, aun cuando tengan la misma modestia, y nadie podría equivocarse más al calificar a su escritura de impresionista. Virginia Woolf sabe que no debe permanecer pasiva ante el instante, sino contestarle con una pasión breve, violenta, obstinada y, sin embargo, reflexiva, pensativa. “Tuve la idea de que ahora lo que yo quisiera es saturar cada átomo. ¡Quisiera eliminar todo lo que es desperdicio, muerte y superfluidad, dar el momento entero, con todo lo que puede incluir! Digamos que el momento es una mezcla de pensamiento y sensación: la voz del mar”. La apariencia, lo vivo, la vida, no bastan ni garantizan nada. “Es un error creer que la literatura puede ser tomada en vivo. Hay que salir de la vida... Hay que salir de sí y concentrarse al máximo en un solo punto...” “Reconozco que esto es exacto, que no tengo el don de “realidad”. Desencarno deliberadamente hasta cierto punto, porque desconfío de la realidad... Pero para ir más lejos.” Y ¿qué encuentra más lejos? En 1928, hablando de su más grave experiencia, recurre a palabras desusadamente fuertes —terror, horror, agonía— y añade esto: “Esta experiencia me hizo consciente de lo que llamo la realidad, es decir, algo que veo delante de mí, algo abstracto pero que, sin embargo, está incorporado a las landas, al cielo; al lado de esto nada cuenta; en esto hallaré mi descanso y seguiré existiendo. Es esto lo que llamo la “realidad”. Y a veces me digo que es la cosa que más necesito y que busco sin cesar”.

He aquí, pues, cuando arde el fuego caprichoso, lo único que se le da, aquello que exige su fidelidad y su renuncia a todo lo otro —algo abstracto incorporado a las landas, al cielo. Una vida valiente, años de labor, días de desesperanza, de espera, de búsqueda estéril, y el miedo solitario del final, sin más justificación que la promesa de esa frasecita cuyo posible engaño denuncia en seguida: “Pero ¿qué sabe uno, cuando ha tomado la pluma y ha empezado a

---

1. Monique Nathan: *Virginia Woolf por sí misma*.



escribir? *Cuán difícil es no transformar en "realidad" esto o aquello, cuando ella es una sola cosa*". Así Proust medía con peso de una vida al pedacito de muro tan bien pintado de amarillo.

### *Pérfida vocación*

Cuando se contempla el rostro patético que esta vida le da con el correr de los años, un rostro que poco a poco se borra, se tiene la impresión, más allá de la sola melancolía que aún lo mantiene visible, de que la abandonan toda la fuerza exterior y esa energía personal en la que a veces debemos replegarnos para perseverar. ¿De dónde sacaría entonces, hasta el final, esas casi descomunales posibilidades de trabajo, volviendo a escribir no sé cuantas veces sus libros, sosteniéndolos, manteniéndolos por encima de su descorazonamiento, al cual nunca los entrega? Es allí donde se presiente la fuerza indomable que es característica de la debilidad, como si, cuando ya no podemos más, surgiera a veces el recurso de un poder completamente distinto. Pero ¡qué inseguridad la suya! Vincularse a la dispersión, a la intermitencia, al fragmentado resplandor de las imágenes, a la centelleante fascinación del instante, es un terrible movimiento, una suerte terrible, sobre todo cuando, finalmente, debe dar lugar a un libro. ¿Existirá una solución para juntar lo que se dispersa, hacer continuo lo discontinuo y mantener lo errante en un todo sin embargo unificado? A veces Virginia Woolf la encuentra en esa palabra movediza que es algo así como el sueño y la imaginación del agua, pero en la intriga novelesca, de la que no puede liberarse del todo, a veces no la encuentra. Su último libro, en sus últimas páginas, repite solamente estas dos palabras: *"Unidad, dispersión... Uni... Dis..."* *"Sólo podemos ver pedazos, despojos, fragmentos de nosotros mismos."* *"Hémos aquí, desparramados, nosotros que estuvimos juntos."* *"Estamos dispersos..."* *"Unidad, dispersión"*. Hay que separarse.

El suicidio de Virginia Woolf es algo tan íntimo que uno quisiera no tocarlo y, antes que nada, olvidarlo, ignorarlo, aunque lo sepa necesario, pero —quizás— todavía evitable. ¿Cómo atreverse a vincularlo con su vida creadora? ¿Cómo ver en ello la conclusión de su destino? ¿Qué conveniencia hay en ese final tan poco decente y conveniente? Y, suponiendo que, como nos lo sugieren, la fidelidad a su vocación lo hubiese exigido, ¿qué significa aquí la palabra vocación? Ortega y Gasset afirmó que cada quien tiene un proyecto esencial —quizá único— y que dedica su existencia a rechazarlo o a ejecutarlo, pero luchando siempre en su contra, mediante una

lucha oscura, desesperada y viva. Así —dice— fue como Goethe pasó su ilustre vida traicionando su vocación auténtica. Y cualquier existencia es una ruina, todo éxito brillante un montón de escombros entre los cuales le toca al biógrafo escudriñar para descubrir lo que habría sido el ser realmente vivo. Para el uno, su verdad fue la de ser ladrón, y falseó su vida logrando no serlo por virtud. Para el otro, ser un Don Juan y no un Santo. Para Goethe, no caer en la triste historia de Weimar, “el mayor malentendido de la historia literaria” y no transformarse en estatua. La tesis, sostenida con autoridad<sup>1</sup>, es insostenible e incómoda. ¿Cuál es ese proyecto secreto, inasible e inexistente cuya presión constante se ejerce, en efecto, sobre los hombres y, en especial, sobre los seres problemáticos, los creadores, los intelectuales, que están a cada instante como disponibles y peligrosamente nuevos? La idea de vocación (de una fidelidad) es la más perversa que puede afectar a un artista libre. Incluso, y sobre todo, fuera de cualquier convicción idealista (en la que esta idea se domestica más fácilmente), la sentimos cerca de cada escritor como si fuese su propia sombra que lo precede: huye de ella, la persigue, desertor de sí mismo, imitándose a sí mismo o, peor aún, imitando la idea inimitable del Artista o del Hombre que él quiere dar espectacularmente.

El lado pérfido de la vocación proviene de que no va necesariamente, ni mucho menos, en el sentido de las aptitudes, ya que puede, al contrario, exigir una renuncia a los talentos naturales, como lo demuestran tantos artistas, en un primer tiempo fáciles y luego convertidos en lo que son, cesando entonces de ser ellos mismos, ingratos entonces hacia sus dones espontáneos mientras que en Goethe es la multiplicidad de dones la que habría alterado su vocación, y vemos a un Pascal, científico, escritor, genio religioso, no encontrarse sino mediante un duro conflicto, hasta que la vocación se resuelva en conversión. La vocación es perversa por cuanto supone una exigencia exclusiva, un movimiento hacia una figura cada vez más determinada, la elección, entre muchas posibilidades, de una sola que, aun permaneciendo enigmática, se afirma como esencial y de tal manera que no puede uno apartarse de ella sin la certidumbre —imperiosa, indecifrable— de una equivocación. Así, pues, irrevocablemente, hay que decidirse, limitarse, liberarse de sí mismo

---

1. En el ensayo / *Carta a un alemán*.

y todo lo demás en vista de esa única “realidad” (en el sentido que la entiende Virginia Woolf). Pero lo propio del escritor, en cada obra, consiste en reservar lo indeciso en la decisión, preservar lo ilimitado junto al límite y no decir nada que no deje intacto todo el espacio de la palabra o la posibilidad de decirlo todo. Y, a la vez, hay que decir una sola cosa y nada más que ella.

Cuando T. S. Eliot hace esta observación: “Por experiencia propia sé que al promediar su vida un hombre se halla ante tres alternativas: no escribir más, repetirse con tal vez un grado cada vez mayor de virtuosidad, o, por un esfuerzo del pensamiento, adaptarse a esa “edad mediana” y encontrar otro modo de trabajar<sup>1</sup>”, sabe muy bien que no solamente al promediar su vida, sino a cada vuelta de sí mismo, y en cada obra nueva, en cada página de la obra, debería imponerse una de estas tres alternativas —para limitarse a ellas—, si no fuese que, por suerte, una especie de ligereza permitiera adelantárseles. Virginia Woolf, tan ansiosa, tan insegura, tuvo esa ligereza. Nada pesa en ella, y rara vez una angustia tan pesada llegó a adoptar más liviana apariencia. Mientras escribe —e incluso cuando “*escribir es la desesperación misma*”— la subleva un prodigioso movimiento, un acuerdo exaltante con su “vocación”, que bien parece ser entonces la fascinación de ese “*algo abstracto, incorporado a las landas, al cielo*”, donde ella encerró, para sí misma, con una precisa imprecisión, su secreto. Solamente después de cada libro la invade la desgracia. En vano trata de aliviarla pidiéndoles a unos un juicio favorable, esperando de otros la herida de una crítica que le permita localizar su tormento. “*Y nadie sabe cuánto sufro a lo largo de esta calle, luchando contra mi angustia como lo hacía después de la muerte de mi hermano, sola, luchando enteramente sola contra algo. Pero en aquel entonces luchaba contra mi demonio, y ahora contra nada*”. Sugiere así que, tras casi todos sus libros, pensó en el suicidio, y en especial después de *Al Faro*, que fue, sin embargo, la novela de la que menos dudó. Esto se explicará fácilmente diciendo que paga con un gran cansancio la excesiva tensión que exigió su trabajo. Este es un aspecto de las cosas. Pero ella misma se expresa de otra manera: “*En cuanto dejo de trabajar, me parece que me hundo, que me hundo. Y como siempre, estoy convencida de que, si me lanzo más al fondo, alcanzaré la verdad. Es la única compensación: una especie de nobleza, de solemnidad*”.

---

1. Citado por Georges Cattaui en su estudio: *T. S. Eliot*.

## “Estoy fracasando”

Cuando ella muere, su última novela (*Entre actos*) queda inconclusa. Este es el instante más peligroso: la abandona el libro, las fuerzas que éste le proporcionaba se retiran, dejándola sin recursos ni fe frente a la tarea: “Hay un freno en el flujo de mi ser. Una corriente profunda se amontona contra el obstáculo, da golpes intermitentes, hala, resiste un nudo en el mismo centro. ¡Oh! esto es un dolor, esto es la angustia. Voy cediendo, estoy fracasando<sup>1</sup>. Ella fracasa. Lo que impresiona en este fracaso, afirmado por la muerte voluntaria, es el acto escandaloso que ésta introduce en el curso de una existencia hasta entonces perfectamente respetable (como la calificaba ella misma con un crónico pesar). Así, es muy cierto que, aun cuando esté ligado a costumbres de civilización que le exigen no hacer nada chocante, para un escritor fiel a la “vocación” siempre existe un momento en que se rompen las conveniencias, la decencia. Así, ahora comprendemos mejor las palabras del joven Goethe: “Para mí, no cabría un buen final”, convicción que lo acompaña durante toda su juventud hasta que descubre el poder demoníaco cuya alianza debe protegerlo —piensa— contra el temor de perderse. Este poder lo protegió, en efecto, pero entonces empezó la infidelidad a sí mismo, y la gloriosa perdición de la que Virginia Woolf prefirió escapar zozobrando.

---

1. Así habla Rhoda en *Las Olas*.

III

DE UN ARTE SIN PORVENIR

¿TOCA EL ARTE a su fin? ¿Desfallece la poesía por haberse mirado a sí misma de frente, así como muere el que vio a Dios? El crítico que considera nuestro tiempo, comparándolo con el pasado, sólo puede expresar una duda y, con respecto a los artistas que siguen produciendo, una desesperada admiración. Pero cuando se demuestra, como lo hace Wladimir Weidlé en un libro denso en cultura, razón y añoranzas, que el arte moderno es imposible —y cuando esta demostración se revela convincente, muy halagadora quizá—, ¿no se valoriza acaso la exigencia secreta del arte que es siempre, en todo artista, la sorpresa ante lo que *es*, sin ser posible, ante lo que debe empezar en último estado, obra de fin de mundo, arte que encuentra su comienzo allí mismo donde cesa el arte y faltan sus condiciones? Nunca se llevaría la duda demasiado lejos. Este es el medio, uno de los medios, para ir más lejos en la maravilla de lo indudable.

Weidlé escribe: “El error de Mallarmé”<sup>1</sup>, y Gabriel Marcel: “El error mallarmeano. . .” Error evidente. Pero ¿acaso no es evidente también que tal error nos dio a Mallarmé? Todo artista está ligado a un error con el que mantiene una particular relación de intimidad. Hay un error de Homero, de Shakespeare, y ese error tal vez sea, tanto para el uno como para el otro, el hecho de no existir. Cualquier arte se origina en una carencia excepcional, toda obra es “la puesta en obra” de esa falta de origen que permite la aproximación amenazada de la plenitud así como una luz nueva. ¿Es ésta una concepción peculiar de nuestro tiempo, este tiempo en que el

1. “El error de Mallarmé consiste en haber querido aislar así la esencia poética y presentarla en un estado puro, yuxtaponiendo, sin soldadura profunda, combinaciones verbales de una belleza insuperable”, *Las Abejas de Aristeo*.

arte dejó de ser una afirmación común, una tranquila maravilla colectiva y se ha vuelto tanto más importante cuanto más improbable? Quizás. ¿Pero qué ocurría antaño? ¿Y cuál es ese vago otrora en que todo parece tan fácil, tan seguro? Por lo menos, el hoy nos contempla y, para hoy, resueltamente se puede afirmar: un artista no podría equivocarse en exceso, ni tampoco ligarse demasiado a su error; contacto grave, solitario, peligroso, insustituible, en medio del cual choca, con terror, con delicia, en ese exceso que, en sí mismo, lo conduce fuera de sí y tal vez fuera de todo.

(Los discípulos, los imitadores son los que, como los críticos, convierten en razón una equivocación, la estabilizan, la tranquilizan, pero también la valorizan, de modo que ella aparece, y entonces es fácil para los críticos mostrar el error y decir en cuál *impasse* desemboca, así como con qué fracaso se paga el éxito e incluso el fracaso que fue el éxito).

Ese vínculo con el error, esa relación difícil de alcanzar, más difícil aún de mantener, que tropieza, en aquel que vive fascinado por el error, con una duda, una denegación; esa pasión, esa tentativa paradójica, concierne también a la novela, el más afortunado de los géneros, del que sin embargo siempre oímos decir que ha llegado a su término. Y esto no se afirmó porque dejara de producir grandes obras sino, al contrario, cada vez que grandes escritores escribieron grandes obras unánimemente reconocidas como libros considerables desde el punto de vista literario. Y esto ocurrió porque, en cada oportunidad, esos escritores parecían haber quebrado algo: no agotaban el género como lo hiciera Homero con la epopeya, sino que lo alteraban con tanta autoridad y con una fuerza tan perturbadora, a veces tan perturbada, que ya parecía imposible volver a la forma tradicional, o ir más lejos en el uso de la forma aberrante, o repetirla siquiera. Esto se dijo en Inglaterra respecto de Virginia Woolf o de Joyce; en Alemania respecto de Broch, de Musil e incluso de *La Montaña Mágica*. En Francia, la situación es algo diferente. La sacudida provocada por Proust fue inmediatamente detenida por una ola de admiración universal de tal magnitud que este fenómeno único, por lo demás uno de los primeros, sólo pareció demostrar el genio de Proust dejando intacto el horizonte tradicional de la novela. Asimismo, *Los Falsarios* incita a dudar del genio novelesco de Gide más que de la novela misma y, más tarde, *La Náusea* demuestra los dones de Sartre, sin poner en tela de juicio las certezas de la novela, porque su libro se asimila (equivocadamente) a las formas del relato, ya sea ideológico o naturalista. Ade-

más, en la época de Sartre el daño ya está hecho. De ahora en adelante, la novela, que absorbe y concentra casi todas las fuerzas de todos los escritores, también parece un arte sin porvenir.

### *La excepción y la regla*

En esta visión sumamente apresurada de las cosas, debe haber alguna verdad. Sin duda, Balzac también deforma poderosamente el género que, sin embargo, introduce en la literatura al crear su obra monstruosa. Pero Balzac tiene una posteridad. Existe una novela balzaciana. En cambio, todos los autores que hemos citado no engendran nada. Digan lo que digan, ni Proust, ni Joyce han suscitado libros que se les parezcan; aparentemente sólo tienen poder para inhibir a los imitadores y desalentar las tentativas semejantes. Cierran una puerta.

Pero este resultado no es solamente negativo. Es cierto que Joyce rompe la forma novelesca haciéndola aberrante, pero también hace sentir que tal vez esta forma no vive más que de sus alteraciones. No se desarrollaría produciendo monstruos, obras informes sin ley ni rigor, sino provocando únicamente excepciones que constituyen una ley y la suprimen a la vez.

Situación tanto más difícil de aclarar cuanto que la novela, así comprendida, se afirma como solitaria y silenciosamente aislada de esta enorme masa de libros escritos con talento, ingenio y generosidad, en los cuales el lector debe reconocer la vitalidad de un género inagotable. ¿Cómo creer entonces que tantos libros buenos, de donde emergen a veces obras brillantes, no representan la regla de la que se eximirían los otros mediante una originalidad sin filiación? En esta perspectiva, la ley sería Jules Romains, y la excepción Joyce. Pero parece que no es así. Debe pensarse más bien que, cada vez, en estas obras excepcionales donde se toca un límite, la excepción nos revela esa "ley" cuya insólita y necesaria desviación la constituye ella también. Todo ocurriría entonces como si, dentro de la literatura novelesca y acaso en toda la literatura, no pudiéramos nunca reconocer la regla sino mediante la excepción que la abroga: la regla o, más exactamente, ese centro cuya obra cierta es la afirmación incierta, la manifestación ya destructiva, la presencia momentánea y pronto negativa.

No se trata de novedad a toda costa: novedad técnica, de forma o de visión. Tampoco se trata siempre de obras imponentes y logradas, reveladoras de grandes individualidades como el admirado Balzac y el amado Stendhal, cuyos nombres suscitan, en vano, la



añoranza. Naturalmente, los dones son muy útiles; el poder creador, a veces incómodo, no deja de ser una ayuda de la que no se puede prescindir, aun cuando sea para superarlo.

Pero lo que está en juego es otra cosa; se trata de una exigencia excesiva, de una afirmación rigurosa y exclusiva que se dirige a un sentido único, con la pasión que hace necesaria la imposible tentativa. Nathalie Sarraute, como Virginia Woolf, habla de "realidad", dice que el novelista "procura esclarecer esa parcela de realidad que le pertenece"<sup>1</sup>. Digamos, pues, realidad. Pero como esa realidad no se da de antemano, ni en los libros (aun cuando sean las llamadas obras maestras), ni en el mundo que abre nuestra mirada cotidiana, y como se nos escapa constantemente, inasible y algo así como eludida por lo que la manifiesta, ella es una realidad tan simple y excepcional como el libro que la haga brillar un instante ante nuestros ojos.

Cuando pensamos que una tentativa novelesca desemboca en un *impasse*, tal vez ello no baste para convalidarla, pero cada vez que en tal libro nuevo volvemos a captar la afirmación solitaria y silenciosa de la novela oída como la excepción aún mal venida de una ley continuamente comprometida, momento que ya desaparece de un mayor movimiento en devenir, experimentamos el sentimiento de una promesa y la impresión exaltante de que un nuevo escritor, al tocar un límite, logró desplazarlo y tal vez asentarlos más lejos. He aquí lo que cuenta antes que nada. Cada escritor se siente solidario de esta nueva afirmación, aunque ella no lo libere de la que él debe soportar (sería demasiado fácil) aun cuando la contraríe. Aquí no existe un progreso del que pueda beneficiarse, ni tampoco una comprensión más segura y más pura de la forma novelesca. Al contrario, todo se hace más difícil y menos cierto. Y esas obras son escasas, fugitivas. No siempre están escritas por Proust, se ven atormentadas, "torpes", inhibidas por convenciones a las que no se atreven a renunciar, a veces exageradamente concienzudas. Algunas son modestas. Pero todas, incluso las que se eclipsan, tienen esa fuerza que proviene de un nuevo contacto con la "realidad".

---

1. Nathalie Sarraute: *La era del recelo*.

## 1 — LOS SONÁMBULOS: EL VERTIGO LOGICO

SU OBRA comprende pocas obras. No es un escritor como Thomas Mann, cuya generosidad creadora se extiende a múltiples planos y que renueva sin cesar para consigo mismo la fiesta que significa la narración. Pocos libros, pero vastos y, por su masa, imponentes. En esto incluso parecido a Joyce, que fue su modelo. Antes de la guerra, la trilogía de *Los Sonámbulos* (1928-1931). En 1946, *La Muerte de Virgilio*. Luego, una serie de relatos, *Los Inocentes*, de los cuales se dirá que marcan el límite extremo de su búsqueda y tal vez la decadencia de sus medios. Sin embargo, la publicación de sus obras completas integra ocho volúmenes. Además de una novela póstuma, *El Tentador*, y de un volumen de poemas, tres libros de ensayos críticos y filosóficos muestran hasta dónde llegaron los propósitos de Hermann Broch. Empero, no sería justo hablar de la variedad de sus dones y de la extensión de sus preocupaciones. No fue un novelista por un lado, un poeta por el otro, y, en distintas oportunidades, un escritor de pensamiento. Fue todo esto conjuntamente y muchas veces en el mismo libro. Sufrió, pues, como muchos escritores de nuestro tiempo, esa impetuosa presión de la literatura que no admite ya la distinción de los géneros y quiere romper los límites.

*El hombre disperso, fragmentado*

El llega tardíamente a la literatura; poco a poco y tal vez en contra de sí mismo, cede a la desmesura de una obra que él hubiera deseado gobernar plenamente. Hasta los cuarenta años, se ocupa de una empresa industrial de textiles, heredada de su familia, actividad a la que renuncia repentinamente para dedicarse al estudio de la filosofía y, sobre todo, de las matemáticas. Algunos comentaristas alemanes lo comparan con Valéry. Como Valéry, lo anima una

especie de pasión por las matemáticas, en las que está empeñado en buscar la parte más secreta —más peligrosa— del hombre. Sin embargo, no es como Valéry un escritor consagrado ante todo al espíritu. Se siente interpelado por su tiempo, sobre el que pesa la amenaza de la catástrofe que se avecina. El hundimiento de un sistema único de valores, tal como existiera en la Edad Media bajo la norma cristiana, lejos de liberar al individuo, lo expone a una desintegración inevitable. En el sistema cristiano, la fe y, en el centro de la fe, Dios, un Dios vivo, era “el punto de plausibilidad” que detenía la fuerza irrepreensible de las preguntas. Esa fuerza es la que parece interesar especialmente a Broch; lo atrae tanto como lo asusta: la intolerancia lógica, esta crueldad que está en la noción de ser. ¿Por qué tiende el ser a “disolverse en pura funcionabilidad”? ¿Por qué la imagen física del mundo ha de desaparecer? ¿Por qué la realidad cedería necesariamente ante el símbolo, y el símbolo ante el símbolo del símbolo? ¿Qué ocurre cuando se debe optar por la abstracción? Vivimos en medio de una prodigiosa discordancia. El hombre se encuentra disperso y discontinuo, y no momentáneamente, como sucediera en otros períodos de la historia, sino que ahora la esencia misma del mundo es discontinua. Como si fuese necesario, precisamente, edificar un mundo —el universo, la afirmación más total y más unificada— sobre el carácter dislocado, discordante y fragmentado del ser o sobre las fallas del hombre.

Broch no ve menos peligros en lo puro racional que en lo impuro irracional. Ambos no tienen estilo. La naturaleza por un lado, las matemáticas por el otro, nos exponen a la exigencia vacía de la infinitud. Ciertamente, todo sistema de valores procura apartar al elemento irracional y a llevar la existencia terretre desde su “maldad” hasta un sentido razonable más alto, hasta ese conjunto de sentido donde “se hace posible asignar instintivamente tanto a las cosas como a las acciones el lugar que les conviene”. Transformar lo irracional, sin valor, en un absoluto racional, tal es la tarea, pero necesariamente fracasa. Por dos motivos: lo que se llama irracional permanece inaccesible; sólo se le puede aproximar; se pueden trazar a su alrededor círculos cada vez más estrechos, se le puede integrar dentro de cálculos, pero al final siempre se evade, tanto así que no sabemos nunca nada del sinsentido que impregna nuestra manera de actuar. “El hombre no sabe nada de “la intrusión de abajo” a la que está expuesto, por cuanto a cada paso y a cada instante se encuentra dentro de un sistema que sólo tiene un fin: cubrir y dominar toda esa irracionalidad sobre la cual reposa nuestra vida ligada a la tie-

rra". Así, pues, es la luz que nos impide ver, es el poder de dar sentido el que nos entrega a la acción desapercibida de lo que se disimula detrás del sentido y actúa merced a tal disimulación.

Pero hay algo más grave: la razón, deductiva o dialéctica, movida por la fuerza irrepreensible de las preguntas, tiende a lo absoluto. Lo racional quiere convertirse en superracional. El movimiento lógico no sufre detenimiento ni punto de equilibrio, ya no tolera forma, disuelve cualquier contenido, organiza el frío reinado, semejante a un sueño, de la abstracción. Momento del mal absoluto, porque la razón pura, hecha autónoma, es aún más "mala" que lo irracional; introduce su propia "disolución", todo se disipa en una niebla "abstracta", donde ya no existe centro de valores, y el individuo humano, entregado al juego vacío de las convenciones intolerantes, se extravía entre fantasmas de razones que sigue considerando como certezas superiores. El es, entonces, el hombre de la nada, metafísicamente excluido y físicamente desposeído; es un sonámbulo que yerra en medio de su sueño y, expulsado del sueño, es arrojado de nuevo a la angustia de la noche, de la que no puede despertar y en donde tampoco puede dormir.

Estos pensamientos (es fácil reconocer su origen) tienen la peculiaridad de desarrollarse, bajo su forma abstracta, paralelamente al novelesco curso de intrigas que, en los tres libros de los *Sonámbulos*, nos llevan desde la Alemania imperial, brillante y convencional, hasta el hundimiento de 1918. El tema de esta vasta novela no es oculto. Broch tiene la habilidad de poner en evidencia los pensamientos teóricos que de otro modo buscaríamos en el interior de sus historias. Los títulos ya lo dicen todo: *Pasenow o el romanticismo, 1888*; *Esch o la anarquía, 1903*; *Huguenau o el realismo, 1918*; y, por encima de estos tres nombres, la palabra nocturna que aquí ni siquiera es una imagen sino un diagnóstico: *Sonámbulos*. Novela de la decadencia, no porque la enseñe como lo haría una novela didáctica, ni tampoco porque la describa, sino porque mima esa decadencia abriéndose, hasta en la forma, a las fuerzas despreciativas. Cuando Broch nos cuenta la historia del hidalgo pomeranio, el Teniente Pasenow, no existe en absoluto entre el escritor y su personaje esa simpatía de imaginación e incluso de origen que uniera a Thomas Mann con los *Buddenbrooks*, igualmente relato de un destino que se agota, aunque tampoco exista una intención denigrante. Si pensamos con malestar en ese pobre joven, en su apego vacío a un ideal vacío, en esa impotencia suya que no le deja abrir los ojos sobre sí mismo y que él se disimula ingenuamente, incluso cuando ésta lo expone a

los apuros de una noche de bodas fallida, ello se debe a la forma misma del relato. Es una forma clásica, casi convencional. Broch se complace en narrar como hubiese podido hacerlo un novelista de la época que está evocando, y se halla muy a sus anchas en esa forma narrativa, semi objetiva, semi-psicológica, aunque desde ya aparece una fisura entre las conductas y los pensamientos. Ambos tienen algo maquinal que sólo se percibe cuando se produce un ligero descalabro entre los dos. ¿Con quién nos las vemos? ¿Qué se oculta detrás de esa película de acontecimientos y palabras? Al final, el autor interviene brutalmente para acabar con la ficción; uno lo siente como impaciente por salvarse a sí mismo de la nulidad que está representando así como por salvar al lector. Pero los libros son sonámbulos a los que no se debe despertar.

### *Varios escritores en uno solo*

Broch está más cerca de Esch, el personaje de la segunda novela. Alemán de la clase media, él es, para empezar, un pequeño contabilista que se deja arrastrar por una mezcla de ideas abstractas sobre la justicia, de afán de orden y de mala conciencia, en un enredo de negocios mediocres, de amoríos turbios y de intrigas mezquinas, que se desarrollan sobre un fondo constituido por los movimientos revolucionarios, hasta alcanzar una posición de contador jefe en una empresa de Luxemburgo. Es un relato muy convincente. Su movimiento es veloz. Las frases son breves, definidas. Las acciones, los intentos, los pensamientos se suceden o, mejor dicho, se yuxtaponen con un frío nerviosismo, una especie de fiebre mecánica, de precipitación estéril que representa muy bien la verdad de esta novela. Cabe admirar aquí la extrema variedad de los lenguajes, de los estilos e incluso de las sintaxis que Broch es capaz de utilizar. Es asombroso. Si alguien descubriera en el fondo de una ánfora el manuscrito de su obra central, *La Muerte de Virgilio*, donde también ocurren cambios de ritmo muy marcados, predominando sin embargo una inmensa frase, con repeticiones infinitas y la solemne amplitud de un espacio desmesurado de palabras; y si, después, la misma persona hallase la novela de Esch, con sus frases descosidas y su ritmo endemoniado, sólo podría pensar en dos escritores desconocidos o enemigos el uno del otro —y tal vez tendría razón. Ciertamente, igual que en la sociedad moderna existen sistemas de valores particulares —el económico, el religioso, el militar— que conviven uno al lado del otro, separados por divisiones impermeables, aunque aspirando también a dominarse entre sí, igualmente el escritor aparece

fragmentado en modos de expresiones distintas, en lenguajes sin medidas comunes, sin contacto y casi intraducibles, entre los cuales tiene que buscar un equilibrio que le permita evitar la disolución u orientarla.

Diversidad de estilos y lenguas, inquietante para nuestras antiguas convicciones románticas que nos inducen a buscar, en el tono del escritor, un no sé qué único, la expresión de su verdad secreta o de su alma inmutable; de allí la mirada sospechosa con que vemos a los grandes artistas demiúrgicos, que, como Joyce o Picaso, saltan de un lenguaje a otro, sin afán de dejarse reconocer. Broch, por la discontinuidad de su forma, no sólo procura hacer tangible un mundo de pedazos y escombros. Tampoco le interesa la técnica en sí (aunque, como muchos novelistas de esa época, se sienta obligado a poner en tela de juicio el género novelesco y a inventarlo de nuevo), sino que, procurando desesperadamente saber a dónde va el mundo y adelantarse a su destino, se entrega a todos los modos expresivos —narrativos, líricos y discursivos— a fin de que su libro alcance un punto más central, que él mismo no concibe dentro de su pequeña conciencia individual. El tercer volumen de los *Sonámbulos* describe lo que ocurre en 1918. Sin embargo, lo esencial ya no reside en el entrecruzamiento de los episodios: la historia del hombre positivo, Huguenau, y cómo termina por arruinar y, luego, por matar a Esch, hundiéndole su bayoneta en el cuerpo; o la historia poética de la pobre muchacha del Ejército de Salvación. El corazón del libro es la lógica misma y las *Logische Exkurse*, las “Digresiones lógicas”, que interrumpen los relatos en diez oportunidades, intentan recobrar el poder dominante de esta lógica.

### *El destino es la lógica*

Tolstoi, en *La Guerra y la Paz*, también intentó coronar una obra novelesca con una interpretación de la historia. Pero este comentario final no lograba deshacer la novela ni rebajar la prodigiosa realidad de las figuras cuya insignificancia pretendía demostrarnos. En *Los Sonámbulos*, asistimos a la aparición de una nueva forma de destino: ese destino es la lógica. Ya no pelean hombres, ni chocan acontecimientos, sino los valores que protagonizan inconscientemente los personajes. No hay ningún rostro sino máscaras; ningún hecho sino poderes abstractos a cuyo lado actúan los seres como figuras de sueños. El crimen de Huguenau es un crimen lógico, no porque sus motivos sean ideológicos o frías razones muy meditadas y sostenidas hasta el final. Mata por casualidad y aprovechando la

oportunidad que le brinda el desorden de los motines. Pero no existe la casualidad en ese desierto abstracto donde se agitan los hombres y, necesariamente, los valores más estrechos triunfan sobre los valores más vastos y complejos. Huguenu, centro de su mundo peculiar, el del éxito, sólo puede destruir lo que lo estorba. No le pesará su acto y ni siquiera lo recordará. En ningún momento percibe el carácter irregular del mismo. No es un héroe de Dostoiewski y, además, ha terminado ya el tiempo de los Demonios. Con Huguenu tenemos al primero de esos hombres ordinarios que, al amparo de un sistema y bajo su justificación, van a convertirse, sin saberlo siquiera, en burócratas del crimen y contables de la violencia.

Bien parece que Broch, en ese último volumen de los *Sonámbulos*, intentó crear algo así como un nuevo género novelesco, una especie de novela del pensamiento. El pensamiento —la lógica— se representa allí tal como actúa, no en la conciencia particular de los hombres sino en el círculo encantado hacia donde atrae insensiblemente al mundo para someterlo a la necesidad de sus preguntas infinitas. Sin embargo, fracasa en su proyecto e incluso renuncia sin atreverse a tomar conciencia del mismo, porque temió que su propio pensamiento cayera en ese elemento sonambúlico que puede, según él, convertirse en la intimidad de la razón. Así, pues, permanece a distancia de lo que piensa y sus digresiones ya no son sino comentarios, a veces patéticos, a veces pedantes, a los cuales les falta el vértigo de la infinitud.

No ocurre lo mismo con *La Muerte de Virgilio*. Allí, el pensamiento va a unirse estrechamente a su destino, sin reserva ni precaución. Va a entregarse a lo imaginario y a estirarse hasta sus propios confines, hasta ese punto de libertad, esperanza y desamparo en que la esfera que constituye, o sea lo supremamente racional, se invierte de repente para convertirse en lo supremamente irracional. ¿Cómo Broch logra esto? ¿Cómo lo que era pensamiento mesurado, análisis riguroso, narración fría y amaestrada, lo empuja al fin hacia un libro inmenso en el que desaparecen todas las prudencias y costumbres novelescas? Broch empieza su obra central en la cárcel donde acaba de ser arrojado y cuando está condenado a un fin cercano: es un relato que sólo puede pensar en llevar a “cabo” dentro de ese ámbito de la muerte que se abre ante él, pero contando también con años de supervivencia y trabajo tranquilo. Aquel que despierta para morir escribe, pues, la primera página de una obra cuya realización le exigirá diez años. Reto maravilloso, confianza casi pavorosa.

La muerte de Virgilio tiene un doble nacimiento. En una carta publicada en Norteamérica, Broch contó cómo, durante la primavera de 1935, tuvo la idea de esta obra. Había propuesto a la Radioemisora de Viena una exposición sobre el tema: "La literatura al final de una época", y mientras la escribía, el nombre, la presencia y el destino de Virgilio se impusieron en su mente. El poeta latino fue también el poeta de una civilización llegando a su término. Si el Estado de Augusto lleva a su más alta expresión la soberbia de Roma y los valores que representa esa soberanía, en el poeta romano, aunque sostenga con su poema el gran imperio y lo funde en antigüedad y belleza, hay no se sabe qué armoniosa debilidad, qué nostalgia de otra edad, la cual, sin enturbiar su limpidez, lo abre a dudas proféticas. Por un lado, el imperio universal que empieza, y la paz, la gran paz de Augusto. Por el otro, el poeta mayor de Roma y, como Roma, siempre ligado a la tierra y ligado a Roma, a su principio y a su jefe, por la celebración de su canto. En todo esto no figura nada que no signifique la solidez de las cosas humanas y la seguridad de un arte prometido a lo eterno. A pesar de ello, y no solamente en la célebre Egloga, sino en la luz que invade a muchos de sus versos, se presiente el misterioso acercamiento del final. Pareciera que el tiempo se revertisiera en Virgilio, en este poeta de cultura, de destreza y de perfección, aparentemente muy alejado de toda adivinación inspirada.

...en Virgilio a veces  
El verso lleva en su cumbre una luz extraña

Broch, como Victor Hugo, sintió esa extrañeza. El segundo milenario acaba de celebrarse, pero no está pensando en el poeta imperial en quien se afirman la gloria de la permanencia y la quieta certidumbre de las civilizaciones. Recuerda la leyenda según la cual, en el momento de morir, el poeta quiso destruir la *Eneida*, ese poema inconcluso. He aquí un pensamiento moderno. ¿Consideraría imperfecta a su obra? ¿O se alejaba de ella por ese mismo sentimiento, que se vislumbra en su poesía, de estar en una curva; por esa misteriosa fuerza del tiempo que parece revertirse en él y alejarlo de sí mismo? ¿Cuál fue el final de Virgilio? Broch empieza, pues, un breve relato intitulado "El regreso de Virgilio", que él lee en la radio, en 1935, el día de Pentecostés. Convertir al poeta latino, sus incertidumbres y su obra, en una representación simbólica de Occi-



dente, tal es el pensamiento que lo retiene entonces. Broch es siempre el escritor que reflexiona ansiosamente sobre su tiempo y que busca una vía de paso entre razón y sinrazón.

Pero ¿hoy en día Virgilio estará suficientemente vivo como para soportar la gravedad de nuestro destino? En la Edad Media, él fue un mito que Dante supo despertar pero ¿no pertenece a una tradición literaria tan lejana y tan agotada que ya no puede ni siquiera expresarnos nuestro agotamiento? Broch tropezó probablemente con esa duda y, aun presintiendo que el tema no estaba agotado en él, lo abandonó para ocuparse de una obra teatral que debía presentarse en Zurich, así como de otros proyectos.

Tenía que haber salido de Austria. Era judío y estaba amenazado, pero no se resignaba a marcharse. Cuando lo echaron a la cárcel, “la preparación interior de la muerte” reanimó de repente en él al hombre antiguo, y “la muerte de Virgilio se convirtió en la imagen de mi propia muerte”. Las figuras que le sirvieron, especialmente en la cuarta parte de su libro, para convertir la desaparición del poeta en expresión del devenir universal —Virgilio vuelve a pasar por todas las etapas de la creación—, fueron tomadas en su propia experiencia: “Sólo tuve que acogerlas” —dice. Igualmente sus dudas en torno a sí mismo, la angustia ante su obra insignificante y su vida injustificada, la certidumbre de haber fallado a un deber esencial que no logra captar, la acusación que lleva en su contra el sufrimiento de los esclavos, su alma al desnudo, en fin, el esfuerzo para franquear las puertas nocturnas del terror y buscar, en lo más próximo a la nada, la salvación fuera del desparramamiento y la dispersión, no son motivos literarios, sino el retumbar de “una experiencia mística inicial” que constituye algo así como el centro alrededor del cual se desarrolla la obra.

#### *La palabra interior del último día*

Sin embargo, Virgilio no es un simple pretexto. El mito protege a Broch y le permite explorar lo que no hubiese podido alcanzar con su solo nombre. Pero Broch, cuando escribe su libro, no sólo pretende hacer tangible lo que experimentó. No le importa su experiencia inmediata; más bien quiere prolongarla, profundizarla y encontrarle una salida que será su obra misma, si esa obra logra llevar a la unidad los movimientos violentos y opuestos entre los cuales se divide el hombre cuando se aproxima a su fin. Tal es la majestuosa ambición del escritor. Cuando empieza su libro, va a morir,

igual que Virgilio: dieciocho horas lo separan del último instante. Este libro será el "monólogo interior" del último día, pero un monólogo muy distinto a la forma que le presta la tradición. Está redactado en tercera persona, y ese tránsito del Yo al El, lejos de ser una comodidad de escritura, está ligado a la aproximación del acontecimiento, a su poder impersonal, a la lejanía que reside en su proximidad. ¿Qué contiene el monólogo? Los hechos están reducidos a casi nada. La galera que lleva a Virgilio, el poeta moribundo, entra en la bahía de Brindisi y, mientras se adivinan los rumores de la multitud que aclama a César, la litera, guiada por un joven campesino, imagen de Virgilio cuando niño, tiene que abrirse paso en medio de los barrios más miserables de la ciudad. Esta es la primera parte, la llegada y el lento vaivén del agua.

La segunda parte es más pobre aún en acontecimientos. Ha caído la noche. El que muere está solo, aunque se hospede en el Palacio imperial. En cierto momento, en medio de la inquietud febril, y bajo la quemadura del *fuego*, se incorpora y va a la ventana, desde donde presencia una riña de borrachos, trío titubeante y burlón cuya risa parece algo así como una surgencia del abismo, la jovial ruptura del juramento humano, perjurio en el que se siente implicado, atacado, despojado ante sí mismo. Así se inicia el *descenso* hacia esas regiones en donde le falta todo cuanto lo justificó hasta entonces: su nombre, su obra, la belleza, la esperanza de un conocimiento verdadero, la espera de un tiempo sin destino. Explicación que ocurre dentro y fuera de él, que es un verdadero examen de conciencia en medio del cual da vueltas y revueltas, expuesto a lo informe, entregado a lo anónimo, con la ilusión de avanzar en la profundidad. cuando, en verdad, su caída es tan sólo una vana caída en el enredo superficial de un sueño terrestre. Por lo menos, la aproximación de la muerte, esta audición de sí mismo muriendo, este reconocimiento de su condición de artista, ajeno a la verdad, encerrado en un mundo irreal de símbolos, satisfecho con un juego y exaltándose en una embriaguez solitaria que lo desvió de su verdadero deber, esa prueba junto al terror, al silencio y al vacío, lo incitan a tomar la decisión: es menester quemar la *Eneida*.

La tercera parte es un regreso a la luz del día. Es la *espera*, la confrontación de las verdades de la noche con las certezas de la *tierra*, la confrontación de Virgilio, que quiere destruir su obra, con los amigos de Virgilio, que quieren rescatarla; de Virgilio, que se abre ante otro mundo, ante otro tiempo, con Augusto, que mantiene, contra

la quimera del espíritu profético y de una redención imprecisa, los valores del Estado y la importancia de la *Eneida* que pertenece al Estado. Este capítulo, el más largo de la obra, donde aparece la virtuosidad técnica de Broch, es el único en que la realidad histórica reviste más importancia. Sin embargo, no se abandona el principio del monólogo interior en tercera persona. En el espacio de este inmenso e impersonal pensamiento retumban, pues, los diálogos, aunque precisos y firmemente expresados; algo más amplio que ellos se recuerda de ellos. Por eso se atenúa todo cuanto pueda tener de artificial la evocación realista de personajes y de una época que apenas nos preocupa; por eso, también, el largo debate entre Augusto y Virgilio, entre la parte terrestre y la supraterrrestre, entre la Roma temporal y la espiritual, donde se está jugando, bajo el nombre de Eneida, el destino de Occidente, ese debate puede representar el debate más actual que interesaba a Broch. ¿Podrá salvarse la cultura? ¿Qué suerte correrá esta creación que tan sólo es símbolo, esta obra de arte, fruto precioso de una civilización decadente, poesía que ignora la simplicidad del esclavo, e incluso a los dioses de quienes sólo recibe las imágenes, esta obra que es, a fin de cuentas, “una imitación poco lograda de la epopeya homérica”, “una nada cansada”? Lo que escribió el poeta debe quemarse en el fuego de la realidad a menos que el poeta quiera entregarse a la horrible inmortalidad de los ancianos soberanos, Homero, Esquilo. Pero no, la Eneida debe ser quemada. Sin embargo, al final, Broch y Virgilio rescatan su obra y, al parecer, salvan a Occidente. ¿Por qué? Eso no está claro<sup>1</sup>. Es algo así como una apuesta a favor del porvenir. También es el presentimiento de la salvación que, en el transcurso de la cuarta parte, mientras Virgilio emprende la última migración, permitirá al monólogo alcanzar su centro, el pozo de la simultaneidad, el medio surgente donde coinciden la muerte y la creación, donde el fin es el comienzo y donde se pronuncia, dentro de la nada que sella la unidad, la palabra en la que todo está disuelto, todo está contenido, esto es, el secreto del poder de la palabra en que confía Broch para salvar su obra y salvar lo que está en juego —cree— en su obra: el retorno a las fuentes, la felicidad de la unidad recobrada.

### *La tentación de la unidad*

Efectivamente, en medio de la desesperación, de las incertidumbres y de las experiencias negativas, su libro no cesa de aspirar a la

1. Virgilio concede a Octavio lo que negó a Augusto. Cuando Augusto le dice: me odias, no puede soportar esta sospecha. Por eso, al final, entrega su obra a la amistad.

unidad. La búsqueda de la unidad ha sido la gran pasión de Broch, su tormento, su nostalgia: la unidad, la esperanza de alcanzar el punto de cierre del círculo, cuando a aquel que fue bastante lejos se le otorga el derecho de regresar y de sorprender, como un todo unido, a las fuerzas infinitamente opuestas que lo dividen. *Los Sonámbulos* describieron esa división: la dispersión de los valores en sistemas irreductibles, el vértigo de la infinitud que empuja a cada uno de estos valores a ocupar todo el espacio y al mismo tiempo a deshacerse en medio de la abstracción donde ella reina, la lógica que introduce su propia disolución, la irracionalidad que triunfa bajo la máscara de la razón. Sin embargo, *Los Sonámbulos* concluían con una indecisa promesa de salvación: a mayor angustia del hombre consciente de su soledad, mayor aspiración a tener un guía, portador de la redención, que le tome de la mano y le permita captar, por sus actos, el incomprensible acontecimiento de este tiempo. "Tal es la nostalgia" —dice Broch—, nostalgia del Führer cuyo peligro sospechaba desde 1928 y con razón.

Sin embargo, él también participa de esta nostalgia, y no renuncia a dar una respuesta al llamado absoluto que inicialmente reconoció en la pasión fría de la abstracción matemática. ¿Dónde está la unidad? ¿Cómo las irreconciliables potencias que dividen al mundo humano pueden afirmarse en un todo donde se revelaría la ley secreta de su incesante contrariedad? *La Muerte de Virgilio* es la respuesta. No porque esta obra nos diga dónde está la verdad, sino porque ella misma la figura: poema, ella es esta esfera cerrada en la que se juntan las fuerzas de la emoción y las certidumbres razonables, la forma y el contenido, el sentido y la expresión. Entonces puede decirse que lo que está en juego para Broch en su obra es mucho más que su obra: si puede escribirla, eso quiere decir que la unidad es posible; el símbolo se convertirá en realidad, y el poema será verdad y conocimiento. De ahí la importancia que adquiere, en la segunda parte, el debate entre el poeta y su arte: ¿la obra de arte será siempre un símbolo y nada más? ¿Y en la frontera más distante, ésta seguirá encontrando la belleza y nada más?

Para responder a esta duda, y para saber si la obra literaria puede llegar a ser la aproximación a ese punto en que el todo se afirma, y no sólo el poder de magnificencia que momentáneamente detiene al juego alternado de preguntas y respuestas, Broch, rompiendo con las tradiciones novelísticas, pide a la forma lírica una nueva posibilidad de unidad y transforma al monólogo interior en

fuerza de progresión. Aunque reconociera todo lo que le debía a Joyce, recalcó las escasas conexiones existentes entre la forma de *Ulyses* y la que él utilizó. En Joyce, los pensamientos, las imágenes, las sensaciones están dispuestos en forma sucesiva, sin que nada los una, fuera de la gran corriente verbal que los arrastra. En Broch existe un juego de intercambios entre las diversas profundidades de la realidad humana, y un paso, a cada instante, del sentimiento al pensamiento, del estupor a la meditación, de la experiencia bruta a una experiencia más amplia, canalizada por la reflexión —y luego, ésta, de nuevo, se sumerge en una ignorancia más profunda, la cual se transforma, a su vez, en un saber más interior.

El ideal de Broch sería el de poder expresar, conjuntamente y como si fuera en una sola frase, todos los movimientos opuestos, manteniéndoles en su oposición, abriéndolos asimismo a la unidad, y aún más: abarcando a cada instante y con motivo de cada acontecimiento, e incluso de cada palabra, en una simultaneidad que no pide nada al desarrollo temporal, la inmensidad del todo, que es su propósito. Si tantas de sus frases alcanzan tamaños desmesurados (los especialistas afirman que son las más largas del idioma alemán), es porque cada una de ellas quisiera agotar el mundo, quisiera pasar por todos los niveles de la experiencia, quisiera unir siempre todo lo que choca entre sí, crueldad y bondad, vida y muerte, instantes y eternidad, pero no logra terminar porque la perpetua inversión del pro y del contra, el esfuerzo por no traicionar las pulsaciones incesantes, la sorda labor de las palabras contra las formas prematuramente acabadas, lo inducen a infinitas repeticiones y ampliificaciones que aparecen aún más compactas por el uso predilecto de los substantivos.

En torno a esta forma de monólogo interior, dijo Broch: “Aquí se ha intentado algo absolutamente nuevo que podría llamarse comentario lírico de sí mismo”. En efecto, constantemente, él quiere unir las dos posibilidades: por un lado, mediante el ejercicio de un pensamiento vigilante, que se interioriza cada vez más sin renunciar a su poder de reflexión, quiere mantener hasta el fin una exigencia de claridad y verdad; por el otro, mediante el recurso al canto, a las fuerzas líricas del ritmo y, sobre todo, a formas musicales de composición, quiere superar, sin destruirlo, el contenido intelectual de la experiencia y asegurar a las exigencias discordantes de lo racional y lo irracional, esa medida común que las reconciliará en un todo. Su libro siempre presenta una doble cara. Tiene una realidad lógica que, hasta en los movimientos más lejanos, nunca afecta

a la comprensión —en ello más próximo a Proust que a Joyce; pero no menos expresivo por el poder subyugante que le proporciona su estructura rítmica y un modo de desarrollo intencionalmente imitado de la música<sup>1</sup>.

*La Muerte de Virgilio* —dice Broch— es “un cuarteto o, más exactamente, una sinfonía”, compuesta como podría serlo una obra musical y de acuerdo con el modelo de composición conocido bajo el nombre de tema y variaciones. La obra, como una sinfonía clásica, tiene cuatro movimientos, los cuales toman en cuatro elementos —agua, fuego, tierra y éter— y en cuatro actitudes espirituales —llegada, descenso, espera, retorno—, la doble indicación que nos permite situar en los diversos mundos, mediante un juego de coordenadas, la posición exacta de Virgilio en el transcurso de su viaje. En cada parte, el escritor impone un ritmo único al que corresponde un tipo particular de frase, destinado a hacernos sentir el pensamiento único del moribundo, en cada uno de los estados de su migración. Como lo señala la señora Untermeyer, mientras más acelerado es el *tempo*, más agitada el alma, más corta la frase; mientras más languidece el *tempo*, más se une el pensamiento, entregado a los movimientos de una búsqueda sin rumbo, a la perpetuidad de la noche, y más se complica, se alarga, se repite, se fija la frase, en un movimiento estático, pareciendo dispuesta a diluirse en lo informe. A veces, y sin cambio de tono, por una concentración mayor de los elementos rítmicos, la prosa se convierte en poesía, como si en esos

1. El trabajo de metamorfosis de la traducción valoriza esta doble realidad. *La Muerte de Virgilio*, obra difícil, tuvo la suerte de ser bien traducida, —en inglés, primero, por Mrs. Jean Starr Untermeyer, escritora de talento, quien, además, trabajó varios años con Broch—, y, recientemente, en francés, por Albert Kohn. Ambas versiones son notables. Pero por el carácter intrínseco de las dos lenguas, se valorizó ya sea el aspecto intelectual de la obra, o su magia expresiva. La versión francesa es de una fidelidad que se mantiene hasta en los más mínimos matices y conserva la claridad y la exactitud de un pensamiento que nunca renunció a su rigor. La versión inglesa canta más: hace más sensible el gran flujo del monólogo interior, esa unidad líquida o bien esa irización, esa luz de arco iris que a veces brilla, a veces brilla aún pero desvaneciéndose, pareciendo acompañar al pensamiento moribundo y prolongándolo más allá de sí mismo. La versión inglesa casi canta más que la versión original, y la versión francesa casi está más clara, más formada. Una vez más, en esta oportunidad, se observa cuán difícilmente se aclimata a la lengua francesa lo que se llama monólogo interior. Fue necesario el doble origen intelectual de Samuel Beckett para abrir el idioma francés a la verdad de esta forma.

instantes privilegiados, la virtud de la obra se cristalizara para ser más visible. Estas son las partes más auténticas del libro, allí donde presentimos mejor, por encima de la propia angustia de Virgilio, anunciador de un tiempo que no conoce, la esperanza y la desesperanza del hombre que “aún no es y, sin embargo, ya es”: espera sin rumbo, partida perpetua, regreso, ilusión del regreso, “*¡oh retornar, retornar a las cosas, retornar al sueño, oh retornar una vez más, oh huida!*”

### *Los rasgos de la obra*

Si se debiera, resumiendo este libro, determinar sus principales aspectos, tal vez podría decirse: como todas las grandes obras de este tiempo, las de Proust, de Joyce, de Thomas Mann, sin hablar de los poetas, *La Muerte de Virgilio* es una obra que tiene como centro su misma posibilidad. ¿Qué amenaza al arte, expresión y afirmación de la cultura de Occidente? El sufrimiento. Desde las primeras páginas, cuando debe caminar a lo largo de la callejuela de la miseria, Virgilio se siente despojado de sí mismo: vergüenza de estar atado a sus propios recuerdos y de celebrar los fastos del origen, cuando se halla frente a ese tiempo sin pasado, sin porvenir, que es el de la manada-esclava, mutismo formado de voces ¿Qué es la palabra poética si permanece ajena a lo que no tiene memoria ni nombre? Una condena que no sólo es condena moral, sino que afecta a la obra en sus raíces. No habrá comunicación verdadera, ni canto, si el canto no puede bajar, más acá de cualquier forma, hacia lo informe y hacia esa profundidad en que habla la voz exterior a todo lenguaje. Este descenso —descenso hacia lo indeterminado— trata de efectuarlo por su muerte. El espacio del canto y el espacio de la muerte nos son descritos como ligados y recobrados el uno por el otro.

Otro rasgo esencial: como casi todos los grandes escritores modernos, Broch quiere convertir en experiencia la expresión literaria. El cree que el monólogo interior, convertido “en comentario lírico”, le permitirá alcanzar el punto de presencia único en donde se le abrirán, con una simultaneidad absoluta, el infinito del pasado y el infinito del porvenir. El piensa que por la fuerza del desarrollo musical se unificarán plenamente los elementos patéticos y los elementos filosóficos de su obra, imágenes de lo heteróclito del alma humana. Ambición grandiosa, pero cabe preguntarse si él la sostiene hasta el final y, más aún, si mantendrá la exigencia de ese movimiento

libre de descubrimiento que debería ser la justificación de su obra. ¿No daría más bien la impresión de imponernos sus propias creencias previas, especialmente en la cuarta parte, cuando Virgilio entra, al morir, en la intimidad de la creación, convirtiéndose en una especie de Adam Kadmon, el Hombre cósmico, el Universo metamorfoseado en hombre y el hombre que regresa armoniosamente a los orígenes, pasando de la animalidad primitiva a la espesura vegetal original y al limo primordial, hasta que, unido a la nada del centro, de repente vea de nuevo la nada llenando el vacío e invirtiéndose en el todo, según la esperanza cíclica que exige que el final sea el comienzo<sup>1</sup>. Sin duda, son páginas acertadas y armoniosas. Pero ¿bastaría acaso la satisfacción musical? ¿Garantizaría la verdad? ¿Lograría convencernos de la relidad de esa procesión fúnebre y de la redención que nos promete? ¿No estaríamos aquí en presencia de ese lenguaje de belleza y de ese falso saber metafísico del que Broch deseaba liberar al arte y del que la muerte habrá de franquearnos también?

A esto, probablemente, Broch hubiese contestado que concedió a la agonía del poeta, antaño llamado Virgilio, el sentido que las concepciones orientales hicieron accesibles a su misma experiencia<sup>2</sup>. El acontecimiento tuvo lugar en el espacio de esas imaginaciones y por intermedio de ellas podemos nosotros, hombres del tardío Occidente, corresponderle mejor a ese pasado que es también el nuestro. En efecto, *La Muerte de Virgilio* no es sólo el desarrollo de una experiencia personal sino un mito, un esfuerzo por representar simbólicamente el saber y el destino de toda la civilización occidental. Otro rasgo esencial. Así como la historia de Léopold Bloom ha de leerse en el contexto de la Odisea, así como la suerte de Adrián Leverkühn es una reanimación de Fausto y *Las Historias de José* una prueba para devolver la narración a la juventud de sus fuentes míticas, asimismo Broch pidió a un nombre antiguo y a una leyenda los recursos de un relato capaz de hablarnos de nosotros mismos a partir de un mundo que nos fue a la vez próximo y ajeno. Su tarea

1. Aquí no cabe investigar por qué tantos artistas están dispuestos a aceptar el pensamiento de Nietzsche / sobre el eterno retorno. *Und das End war der Anfang*, dice Broch. *In my beginning is my end, in my end is my beginning*, dice T. S. Eliot, en *East Coker*. Y, para toda la obra de Joyce, sobre todo, parece, para *Finnegans Wake*, es válida la expresión de Joyce: *The Vico road goes round to meet where terms begin*.
2. Efectivamente, es el misterioso pensamiento de la IV<sup>a</sup> Egloga: *Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*.



no era fácil. ¿Qué significa Virgilio para nosotros? ¿Y Roma? Sin embargo, hasta donde podía tener éxito, lo tuvo. Su libro evita en parte los artificios del relato histórico, y poco a poco se nos impone con una real fuerza de verdad la gran presencia melancólica del poeta, la gravedad de su destino, su mundo, el presentimiento de esa reversión del tiempo que nosotros también presentimos.

Sería fácil atribuir a los orígenes de Broch, nacido en Viena, cerca de Hofmannsthal, esa sensibilidad latina que, en el momento en que vacila justamente la herencia de Roma, lo invita a despertar sus sombras, a reconocerse en ellas —porque Virgilio es Broch— y a garantizar su salvación: por la muerte, es verdad. Aquellos que gustan de estas explicaciones dirán que Broch debe a su doble patrimonio, el de su pasado vienés y el de su pasado judío, la complejidad de sus dones y la osadía de sus tentativas que templa, hasta en sus excesos, con cierta armonía clásica. Heinz Politzer, que fue a visitarlo en Princeton después de la guerra, reconoce en él a un consejero de la antigua corte de Austria: tiene los mismos modales, la cortesía, la elegancia, la seducción espiritual, pero su rostro, fuertemente esculpido, expresa el doloroso rigor de un pensamiento muy antiguo. Estos rasgos contradictorios, más que un don nato, son el signo de una vocación. Como todo artista moderno, como Joyce, tuvo una gran preocupación por el arte y una gran desconfianza ante los medios del arte, una gran cultura y un gran hartazgo de la cultura, una pasión intelectual que quiere sobrepasar, superar a la inteligencia y que se exalta en visiones místicas. Se nos dice que estuvo siempre en tratos con la muerte, pero sin patetismo y con un sentimiento alegre, casi mozartiano, que le permitió, hasta en las cárceles de Hitler, jugar con ella y burlarse de ella inclusive. Esta confianza y esta ternura son las que finalmente se expresan en *La Muerte de Virgilio*: canto fúnebre, Requiem, pero que nos invita, casi tiernamente, como el Requiem al estilo de Fauré, a forzar las puertas del terror, para descender, tras nuestra amante memoria, hasta ese punto en que se cumplen la suerte o el saber del círculo. Suerte extraña, saber oscuro del que también nos habló Hofmannsthal: “*Quién conoce la fuerza del círculo, cesa de temerle a la muerte*”, y Rilke, que es de la misma familia: “*Me gusta cuando se vuelve a cerrar el círculo, cuando una cosa se junta con la otra*”. “*No hay nada más sabio que el círculo.*” “*El anillo es rico por su vuelta*”.

### III—LA VUELTA DE TUERCA

CUANDO se leen los “Apuntes” de Henry James, parece extraño verlo preparando sus novelas con planos muy detallados que ciertamente modifica cuando escribe el libro, pero que a veces sigue fielmente.

Si se comparan estos “Apuntes” con aquellos en que Kafka esbozaba sus relatos, la diferencia es evidente: en los Cuadernos de Kafka, no hay ningún plano, ningún análisis previo; muchos esbozos, sí, pero esos esbozos son la obra misma; a veces una página o una sola frase, pero esa frase está imbricada en la profundidad del relato, y si es una búsqueda, es la búsqueda del relato por sí mismo, un camino que sólo puede abrir el movimiento imprevisible de la escritura novelística. Estos fragmentos no son materiales utilizados luego. Proust emplea las tijeras y la goma; “pega con un alfiler una hoja adicional aquí o allá, estas “*paperoles*” con las cuales edifica su libro, “no se atreve a decir minuciosamente como una catedral, sino de manera muy sencilla como un vestido”. Para otros escritores, el relato no puede construirse desde afuera: pierde toda fuerza y realidad si no contiene en sí el movimiento de progresión por el cual descubre el espacio de su cumplimiento. Y ello no significa necesariamente, para el libro, una coherencia oscura e irracional: los libros de Kafka son, por su estructura, más claros que los de James, menos difíciles y menos complejos que los de Proust.

#### *“El tema es todo”*

El ejemplo de James, sin embargo, es, evidentemente, menos simple de lo que parece. En sus “Apuntes”, él acumula las anécdotas, a veces interesantes, a veces muy mediocres, que recoge en los salones. Necesita temas. “El tema es todo —el tema es todo”—, escribe él con inquieta seguridad. “Mientras más adelante, más in-

tensamente me doy cuenta de que sólo tendré que apoyarme, de ahora en adelante, sobre la solidez del tema, sobre la importancia y la capacidad de emoción del tema. Todo lo otro se derrumba, se hunde, se vuelve corto, se vuelve pobre, se vuelve malo —lo traiciona a uno miserablemente”. Esto también nos extraña. ¿Qué es el “tema”? Un escritor tan refinado como J. L. Borges afirma que la literatura novelesca moderna es superior, no por el estudio de los caracteres y la profundización de la variedad psicológica, sino cuando inventa fábulas o temas. Esto es una respuesta a R.L. Stevenson que tristemente observaba, en contra de sí mismo —hacia 1882—, que los lectores ingleses desdeñaban las peripecias novelescas y preferían la habilidad de los escritores capaces de escribir una novela sin tema “o con un tema ínfimo, atrofiado”. Ortega y Gasset declara cincuenta años más tarde, que es “muy difícil, hoy en día, inventar una aventura que pueda interesar nuestra sensibilidad superior”. Y, según Borges, nuestra sensibilidad superior está más satisfecha que nunca. “Me creo exento de toda superstición modernista, de ninguna ilusión de que ayer difiere profundamente de hoy o diferirá de mañana, pero considero que ninguna otra época ofrece novelas de tema tan admirable como la *La Vuelta de Tuerca*, *El Proceso* o *El Viaje sobre la Tierra*; o como esta novela que ha logrado, en Buenos Aires, A. B. Casares” (*La invención de Morel*). El amor a la verdad habría podido incitar a Borges a nombrar, en el secreto de su memoria, *Las Ruinas circulares* o *La Biblioteca de Babel*.

Pero ¿qué es un tema? Decir que la novela vale por el rigor de su intriga, por el poder fascinante de sus motivos, tal afirmación no es tan tranquilizadora para la tradición como quisiera pretenderlo; en efecto, es como decir que la novela no vale ni por la verdad de sus personajes, ni por su realismo psicológico o exterior, que no debe contar con la imitación ni del mundo, ni de la sociedad, ni de la naturaleza para mantener el interés. Por lo tanto, un relato con tema es una obra misteriosa y desprendida de toda materia: un relato sin personajes, una historia en que lo cotidiano sin historia y la intimidad sin acontecimientos —este fondo tan cómodamente disponible— dejan de ser un recurso, y, además, una historia en donde lo que ocurre no se limita a ocurrir por el juego de una sucesión superficial o caprichosa, episodios que sucederían a los episodios como en las novelas picarescas, sino que forma un conjunto unido, rigurosamente ordenado de acuerdo con una ley tanto más importante cuanto que permanece oculta, como el centro secreto de todo.

“El tema es todo —el tema es todo”, ese grito de James es patético, y la ayuda que generosamente la depara Borges no es de uso fácil. Cuando éste cita a *El Proceso* entre las obras modernas más admirables que ninguna otra, por su tema, ello invita a reflexionar. ¿Es el tema de esa novela tan asombrosamente novedoso? Ya Vigny lo formuló en algunas líneas graves, y Pascal, y tal vez cada uno de nosotros. La historia de un hombre en pugna contra sí mismo, como en contra de una oscura justicia ante la cual no puede justificarse porque no la encuentra, es ciertamente digna de interés, pero es apenas una historia, menos aún, una ficción y, para Kafka, la referencia de su vida: esa culpabilidad tanto más pesada por ser la sombra proyectada de su misma inocencia.

Pero ¿es ése el tema del *Proceso*? ¿Ese tema abstracto y vacío, esa frase seca mediante la cual lo resumimos? No, sin duda. Entonces, ¿qué es un tema? Borges cita *La Vuelta de Tuerca*, relato que, en efecto, nos parece irradiar a partir de una historia impresionante y bella que sería su tema. Ocurre que, en los “Cuadernos”, tres años antes de escribir la obra, James consigna la anécdota que le sugiere la idea de esta obra. La relata el arzobispo de Canterbury: “esbozo muy vago, confuso, sin detalles”, que el obispo recibió por su lado de parte de una dama que no tenía don de expresión ni claridad. “La historia de niños pequeños (número y edad indeterminados), confiados a los criados, en un viejo castillo en medio del campo, probablemente tras la muerte de sus padres. Los criados, malos y depravados, corrompen y depravan a los niños; los niños son malos, llenos de perversidad en un grado siniestro. Los criados mueren (la historia sigue siendo imprecisa en cuanto a la forma en que mueren) y sus fantasmas, sus figuras, vuelven a habitar la casa y los niños, a quienes parecen llamar, invitándoles y solicitándoles, desde el fondo de peligrosos rincones —desde la fosa profunda de una cerca hundida, etc. . . , para incitarles a destruirse, a perderse obedeciéndoles, poniéndose bajo su dominio. Mientras se les mantiene apartados, los niños no se pierden; pero esas presencias maléficas tratan incansablemente de apoderarse de ellos, atrayéndoles allí donde se encuentran”. James añade: “Todo esto es oscuro e imperfecto —el cuadro, la historia— pero en ello existe la sugestión de un efecto, un extraño temblor de espanto. La historia debe relatarla —con suficiente verosimilitud— un espectador, un observador desde afuera”.

¿Sería ése el tema de *La Vuelta de Tuerca*? Allí está todo y, para empezar, lo esencial: niños atados por una relación dominadora

a figuras que los obsesionan y atraen, mediante el recuerdo de un mal, hacia ese espacio donde deben perderse. Allí está todo, e incluso lo peor: los niños están pervertidos pero también son inocentes (“mientras se les mantiene apartados de los espectros, los niños no se pierden”). James extraerá de este motivo uno de sus efectos más crueles: la ambigüedad de esa inocencia, inocencia que es la pureza del mal en ellos, el secreto de la perfección de la mentira que disimula ese mal ante la gente honesta que los rodea, inocencia que todavía puede ser la pureza en la que se convierte el mal al tocarles, la incorruptible ingenuidad que ellos oponen al verdadero mal, el de los adultos, o también el enigma mismo de las apariciones que se les presta, esto es, la incertidumbre que pesa sobre la historia e induce a preguntarse si no está enteramente proyectada en ellos por el espíritu alucinado de su aya —que los atormenta con sus propias obsesiones hasta la muerte.

Cuando Gide descubrió que *La Vuelta de Tuerca* no era una historia de fantasmas sino, probablemente, un relato freudiano en el que la narradora —el aya con sus pasiones y sus visiones—, ciega respecto de sí misma y terrible de inconsciencia, termina por hacer vivir a los niños inconscientes en unión de imágenes espantosas que sin ella no sospecharían, se sintió maravillado y encantado. (Pero, naturalmente, le quedaba una duda que le hubiese gustado disipar).

¿Estaría allí, pues, el tema del relato, sobre el cual el arzobispo de Canterbury no tendría ya derechos de autor? Pero ¿es éste, verdaderamente, el tema? ¿El tema que James, conscientemente, se propusiera? Los editores de los “Cuadernos” se refieren a la anécdota para afirmar que la interpretación moderna no es segura, que James quiso realmente escribir una historia de fantasmas, teniendo como postulado la corrupción de los niños y la realidad de las apariciones. Sin duda, lo fantasmal sólo está evocado indirectamente y el aspecto aterrador de la historia, el malestar escalofriante que suscita, provienen menos de la presencia de los espectros que del secreto desorden que provoca, pero tal es la regla que formulara James mismo en el prefacio de sus relatos fantásticos, cuando subraya “la importancia de presentar lo maravilloso y lo extraño limitándose casi exclusivamente a mostrar sus repercusiones en una sensibilidad y reconociendo que su principal elemento de interés radica en alguna impresión fuerte que producen y que se percibe con intensidad”.

## *El corazón maligno de todo relato*

Por lo tanto, es muy probable que James no hubiese podido contestar a Gide ni confirmarlo en el placer de su hallazgo. Es casi seguro que su respuesta hubiese sido ingeniosa, evasiva y decepcionante. En verdad, la interpretación freudiana, si se impusiera con la evidencia de una solución, no daría al relato más que un interés psicológico momentáneo, y éste correría el riesgo de perder todo lo que hace de él un relato, fascinante, indudable, inasible, en donde la verdad reviste la certidumbre escurridiza de una imagen, próxima como ella y como ella inaccesible. Los lectores modernos, tan astutos, comprendieron todos que la ambigüedad de la historia no solamente se explicaba por la sensibilidad anormal del aya, sino porque esta aya es también la *narradora*. Ella no se limita a ver a los fantasmas que tal vez habiten los niños, sino que es ella quien habla de ellos, atrayéndoles en el espacio indeciso de la narración, en ese más allá irreal donde todo se convierte en fantasma, todo se hace escurridizo, fugitivo, presente y ausente, símbolo del Mal bajo la sombra del cual Graham Greene ve a James escribiendo y que tal vez sólo sea el corazón maligno del relato.

Después de consignar la anécdota, James añadía: “La historia deberá contarla —con suficiente verosimilitud— un espectador, un espectador desde afuera.” Por lo tanto, se puede decir que en ese momento le faltaba lo esencial, el tema: esta narradora que es la intimidad misma del relato, intimidad en verdad extraña, presencia que intenta penetrar en el centro de la historia donde, sin embargo, sigue siendo una intrusa, un testigo excluido, que se impone por la violencia, que falsea el secreto, lo inventa quizás, lo descubre quizás, pero de todos modos lo fuerza, lo destruye y nos revela de él sólo la ambigüedad que lo disimula.

Lo cual viene a decir que el tema de *La Vuelta de Tuerca* es, simplemente, el arte de James, ese modo de merodear siempre alrededor de un secreto que, en tantos de sus libros, pone a actuar la anécdota, y que no sólo es un verdadero secreto —algún hecho, algún pensamiento o verdad que podría ser revelado—, que ni siquiera es un recoveco del alma, sino que escapa a toda revelación,

porque pertenece a una región que no es la de la luz<sup>1</sup>. De este arte, James tiene la conciencia más viva, aunque en los “Cuadernos” se mantenga extrañamente silencioso acerca de esta conciencia que tiene, salvo algunas excepciones, ésta por ejemplo: “Mis saltos y mis vuelos, mis puentes móviles y mis grandes curvas comprensivas (en una o dos frases admirables) habrán de tener un atrevimiento impecable, magistral...”

Entonces cabe preguntarse por qué este arte, en el cual todo es movimiento, esfuerzo de descubrimiento e investigación, pliegues, repliegues, sinuosidad, reserva, arte que no descifra, sino que es la clave de lo indescifrable, en vez de empezar a partir de sí mismo, empieza por un esquema a menudo muy burdo, de líneas cerradas, con secciones numeradas; por qué también tiene que partir de una historia que narrar, que para él existe incluso antes de que la narre.

Ante semejante particularidad, sin duda, caben muchas respuestas. Y primero ésta: el escritor americano pertenece a una época en que la novela no es escrita por Mallarmé sino por Flaubert y Maupassant; por lo tanto, le preocupa dar a su obra un contenido importante y los conflictos morales cuentan mucho para él. Esto es cierto. Pero hay otra cosa: James, evidentemente, le tiene miedo a su arte, lucha contra el “desparramamiento” al que éste le expone, rechazando la necesidad de decirlo todo, de “decir y describir demasiado”, que puede llevarlo a alargarse prodigiosamente, cuando al contrario admira ante todo una forma concisa. (James siempre ha soñado con un éxito popular. También anheló tener ese éxito en el teatro, un teatro inspirado en el peor de los teatros franceses. Es cierto que, a semejanza de Proust, le gustan las escenas, la estructura dramática de las obras; esta contradicción mantiene en él el equilibrio). Existe en la forma que lo caracteriza un exceso, tal vez una parte de locura, contra la cual procura precaverse, porque todo artista se asus-

- 
1. Es tentador pensar que de esta manera alude constantemente al accidente que sufrió hacia los dieciocho años y del que raras veces habló, o siempre en forma velada: como si algo le hubiese sucedido que lo situara lo más cerca posible de una imposibilidad misteriosa y exaltante. Naturalmente, se sugirió que esa lesión dorsal lo incapacitó para llevar una vida normal (a ese soltero no se le conoció ninguna relación firme, aunque se complaciera en la sociedad femenina). También se pensó que había provocado, más o menos voluntariamente, ese accidente (que se produjo cuando ayudaba a apagar un incendio en Newport), con el fin de evadir las luchas de la guerra civil. Si se habla de “autolesión psíquica”, entonces uno puede estar seguro de haberlo dicho todo, sin beneficio para nadie.

ta de sí mismo. “¡Ah, poder al fin dejarse simplemente llevar!”. “El resultado de todas mis reflexiones es que lo único que me queda por hacer es soltarme. Esto es lo que me dije durante toda mi vida... Sin embargo, nunca lo hice totalmente<sup>1</sup>”.

A James lo inhibe comenzar: ese comienzo en que la obra es toda ignorancia de sí misma, debilidad de lo que no tiene peso, ni realidad, ni verdad, y sin embargo comienzo necesario, de una necesidad vacía e ineludible. De este comienzo, él tiene miedo. Antes de entregarse a la fuerza del relato, él requiere un esquema, el trabajo que clarifica y desmenuza el tema. “¡Dios me guarde —además no soy propenso a ello, el cielo es testigo— de descuidarme en mi observancia profunda de ese método fuerte y saludable que consiste en tener una armazón fuertemente construída, fuertemente sostenida y articulada!”. Por este temor de comenzar, ocurre que se pierda en los preliminares que desarrolla cada vez más, con minucia y vueltas en que ya se insinúa su arte: “Empieza, empieza, no te demores hablando de ello y dándole vueltas”. “Sólo debo aferrarme y alinear palabra tras palabra. Aferrarme y alinear palabras, eterna receta”.

### *La divina presión*

Sin embargo, no todo se explica con eso. A medida que pasan los años y que, de manera más deliberada, James se acerca a sí mismo, descubre la verdadera significación de ese trabajo preliminar que no es precisamente un trabajo. Habla siempre de esas horas de investigación como de “horas benditas”, de instantes “maravillosos, inefables, secretos, patéticos, trágicos”, o, también, como de un tiempo “sagrado” en el que su pluma ejerce “una presión encantada”, convirtiéndose en la pluma “descifradora”, la aguja mágica en movimiento cuyas vueltas y revueltas le hacen sentir las innumerables vías aún sin trazar. Llama “divino” al principio del guión, “divina luz encendiendo las antiguas y santas y pequeñas virtualidades”, “divina y antigua alegría del guión que hace latir mis arterias con sus pequeñas y sagradas emociones, irreprendibles”. ¿Por qué esa alegría, esa pasión, ese sentimiento de una vida maravillosa, que no puede evocar sin lágrimas, hasta el punto de que su cuaderno de apuntes, “el paciente, el apasionado cuadernillo se convierte... en lo esencial de la vida”? Porque en esas horas de confiden-

1. En otra parte James habla de ese nervioso temor de abandonarse, que siempre lo paralizó.



cia consigo mismo, está en contacto con la plenitud del relato que no ha empezado aún, cuando la obra, todavía indeterminada, pura de toda acción y de todo límite, sólo es posible, sólo es la embriaguez "bendita" de la pura posibilidad; y se sabe hasta qué extremo lo posible —esa vida fantasmal e irreal de lo que no hemos sido, figuras con quienes siempre tenemos cita— ejerció en James una atracción peligrosa, a veces casi loca, que tal vez sólo pudo explorar y conjurar por medio del arte. "Mientras más adelante, más veo que el único bálsamo, el único refugio, la verdadera solución del poderoso problema de la vida consiste en esta lucha frecuente, fecunda, intensa con la idea particular, el tema, lo posible, el lugar".

Entonces puede decirse que ese momento del trabajo preliminar es tan necesario para James, tan maravilloso para su recuerdo, porque representa el momento en que la obra, aproximada pero no tocada, permanece como el centro secreto alrededor del cual él se dedica, con un placer casi perverso, a investigaciones que puede tanto más alargar cuanto que "desprenden" al relato pero no lo comprenden todavía. A menudo todas las precisiones anecdóticas que desarrolla en sus planos, no solamente desaparecerán de la obra misma sino que se volverán a encontrar en ella como valores negativos, incidentes, a los que se alude como a lo que precisamente no ha ocurrido. Por allí, James experimenta no el relato que debe escribir sino su reverso, el otro lado de la obra, el que necesariamente oculta el movimiento de escribir y que lo preocupa, como si tuviera la angustia y la curiosidad —ingenua, emocionante— de lo que está detrás de su obra mientras la escribe.

Así, pues, lo que en James se puede llamar la paradoja apasionada del plano, reside en que el plano representa, para él, la seguridad de una composición determinada de antemano, así como lo contrario: la felicidad de la creación, la que coincide con la pura indeterminación de la obra, que la pone a prueba pero sin reducirla, sin privarla de todos los posibles que contiene (y tal es quizás la esencia del arte de James: hacer que a cada instante esté presente toda la obra, e incluso detrás de la obra montada y limitada que está adquiriendo forma, deja presentir otras formas, el espacio infinito y ligero del relato tal como hubiese podido ser, tal como es ante cualquier comienzo). Ahora bien, esa presión a la que somete la obra, no para limitarla sino, al contrario, para hacerla hablar completamente, sin reserva en su secreto sin embargo reservado, esa presión firme y suave, esa sollicitación apremiante, ¿con qué nombre la designa? Con el nombre mismo que ha escogido como título para su

historia de fantasmas: *La Vuelta de Tuerca*. “¿Qué puede resultar del caso de K. B. (una novela que no terminaría), una vez sometido a la presión y a la *vuelta de tuerca*?”. Alusión reveladora. Ella nos confirma que James, ciertamente, no ignora cuál es el “tema” de su relato: esa presión que el aya hace sufrir a los niños para arrancarles su secreto y que ellos sufren quizás también de parte de lo invisible, pero que es esencialmente la presión de la narración misma, el movimiento maravilloso y terrible que el hecho de escribir ejerce sobre la verdad, tormento, tortura, violencia que conducen finalmente a la muerte, en donde todo parece revelarse. en donde, sin embargo, todo vuelve a caer en la duda y el vacío de las tinieblas. “*Trabajamos en las tinieblas —hacemos lo que podemos— damos lo que tenemos. Nuestra duda es nuestra pasión y nuestra pasión, nuestra tarea. Lo demás es la locura del arte*”<sup>1</sup>.

---

1. Así habla, confesión orgullosa y patética, el viejo escritor de la *Edad madura*, cuando descubre que va a morir sin haber hecho nada, aunque haya cumplido maravillosamente todo aquello de lo que era capaz.

## 1 — LA PASION DE LA INDIFERENCIA

T EMO que la obra de Robert Musil, puesta al alcance de los lectores franceses gracias a los esfuerzos de un valiente traductor, se alabe porque sí. También temo lo contrario: que se comente más que se lea, pues ella brinda a los críticos, por su designio excepcional, sus cualidades contradictorias, las dificultades de su ejecución, la profundidad de su fracaso, todo lo que les atrae, tan próxima al comentario que muchas veces parece haber sido comentada más que escrita y poder criticarse en vez de ser leída. Con cuantos maravillosos, insolubles, inagotables problemas nos colma esa gran tentativa. Y cuánto nos gustará, tanto por sus defectos de primer orden como por el refinamiento de sus virtudes, por lo que tiene de excesivo y, dentro de sus excesos, de retenido, y, finalmente, por su imponente fracaso. Otra obra inmensa, inacabada e inacabable. Otra vez la sorpresa de un monumento admirablemente en ruinas.

Tal vez sea agradable ver bruscamente salir de la oscuridad, pero al tiempo saber que estaba allí como en reserva, a un autor desconocido y a una "obra maestra" desconocida. Nuestra época, que lo sabe todo inmediatamente, gusta de esas injusticias que luego repara y de esos descubrimientos que a veces hace con brillo, después de tratar a una obra con indiferencia, pese a las opiniones de algunos hombres ilustrados: como si, en su conocimiento universal, fuese feliz de no conocerlo todo y de poder conservar en sí misma, invisibles, obras capitales que sólo descubriría por una feliz casualidad. Fe en las obras maestras desconocidas que se acompaña de una insólita confianza en la posteridad. Seguimos creyendo, con la fuerza de un prejuicio invencible, que el porvenir acogerá necesariamente lo que rechaza el presente, por poco que así lo desee el arte.

Y no existe artista, incluso sin gusto por el cielo, que no muera siempre seguro y siempre feliz de ese otro cielo con que el futuro deberá retribuir a su pobre sombra.

Si consideramos como anormal al escritor que muere olvidado y contento de serlo —aunque esa desaparición tenga probablemente el sentido más importante—, Robert Musil nos aparecerá entonces como muy clásico. No le gustó ni buscó su triste destino. Muchas veces juzgó con una severidad casi agresiva a los grandes escritores de su tiempo con quienes se equiparaba, pero que no igualaba en cuanto a fama se refiere. Además, de ningún modo fué ignorado. El mismo afirmó que su renombre era el de un gran poeta que sólo tuvo pequeñas ediciones: no le faltaban sino el nombre, el peso social: también dijo que el conocimiento que de él se tenía estaba al nivel de la ignorancia, “tan conocido como desconocido, lo cual no quiere decir semi-conocido, sino que produce una mezcla extraña”. En primer lugar, autor de una novela brillante que le valió dos premios y reputación, él se hunde luego, metódicamente, en una obra desmesurada en la que trabaja durante cuarenta años, casi toda su vida creadora, lo que para él es el equivalente de su vida. En 1930, cuando aún vive, publica una primera parte que no le trae la gloria de Proust, aunque da la impresión de ser una obra de primera importancia; poco tiempo después, en 1932, publica apresuradamente el primer volumen de la segunda parte, como para prevenir los trastornos cuya amenaza presiente. Pero el éxito no vino sino la ruptura con el porvenir, la pobreza, el estremecimiento del mundo y, por último, el exilio. Ciertamente, no es el único escritor de lengua alemana que conozca las dificultades de la emigración. Otros fueron físicamente más amenazados, padecieron adversidades más atroces. Musil vive pobremente en Ginebra, sin duda muy aislado (aunque teniendo a su lado a Martha Musil, su mujer), aislamiento del que se queja tras haberlo buscado: en su Diario, alrededor de 1939, anota: “Oposición interior a mis amigos y enemigos; deseo de no estar en ninguna parte y, sin embargo, pesar y queja, cuando en todas partes se me rechaza”. No cabe duda de que, en el transcurso de los diez últimos años —cifra aproximada—, ha cambiado no sólo a causa de los acontecimientos sino frente a su obra, que, en sí, cambia, mientras sigue trabajándola con tozudez y lentitud, manteniendo más mal que bien las grandes líneas del proyecto primitivo (aunque muchas veces modificado). No se puede pasar por alto, creo, el profundo trastorno que le produce este libro: ya no lo domina completamente, el libro le resiste a él y él resiste al libro, buscan-

do imponerle un plano que tal vez dejó de convenirle. Su muerte repentina, que no había previsto, concediéndose siempre veinte años más, lo sorprende, pues, en el momento más sombrío de la guerra y de su tarea creadora. Ocho personas lo acompañan al último exilio. Diez años más tarde, cuando un amigo devoto, continuando el trabajo de Martha Musil, publica la edición definitiva, se le saluda como al igual de Proust o de Joyce. Cinco años más, y lo traducen al francés. Más que la oscuridad, me asombra casi la prontitud y el resplandor de esta celebridad ante la cual, con esa ironía póstuma que sin duda podemos seguir atribuyéndole, no deja de maravillarse en silencio.

Aunque sólo se conozca, junto con la novela, su Diario, recientemente publicado, en seguida sobrecoge, seduce y a veces sorprende esta figura compleja. Un hombre difícil, capaz de criticar lo que aprecia y de sentirse atraído por lo que rechaza; en muchos aspectos, un hombre moderno que admite la era nueva tal como es y que prevé lúcidamente en qué se convertirá: hombre de sabiduría, de ciencia, espíritu exacto y de ningún modo dispuesto a maldecir las temibles transformaciones de la técnica; pero, a la vez, por sus orígenes, por su educación y la certidumbre de la tradiciones, hombre de antaño, de refinada cultura, casi un aristócrata, y si bien presenta del viejo Imperio Austro-Húngaro, al que llama Cacanía, un cuadro fuertemente satírico, no es como para creer que se sienta ajeno a ese mundo de la decadencia, mundo de una civilización pretérita y, sin embargo, capaz de una vida creadora intensa: en efecto, recordemos que cacanos fueron no sólo Musil, sino Hofmannsthal, Rilke, Freud, Husserl, Trakl, Broch, Schoenberg, Reinhardt, Kafka, Kassner, nombres que bastarían para demostrarnos que las culturas moribundas son muy capaces de producir obras revolucionarias y talentos de porvenir.

Musil es hombre de Cacanía, un detalle que no podemos olvidar, lo mismo que, en su libro, no debemos limitarnos a buscar el espíritu del autor a través de los descubrimientos del héroe central, sino también a través de los movimientos contrapuntísticos que realizan las otras figuras, a veces caricaturescas, pero de ningún modo ajenas a su irónica simpatía. Toda la fabulosa y ridícula historia de la Acción paralela —la cual sirve de columna a la primera parte del libro— no solamente muestra los esfuerzos de algunos fantoches de la alta sociedad para celebrar el apogeo de un Imperio que ya está al borde del abismo, sino que también tiene un sentido grave, secretamente dramático: el de saber si la cultura puede darse un va-

lor último o si sólo puede desplegarse gloriosamente en ese vacío del que nos protege disimulándolo.

Hombre de antaño, hombre enteramente moderno, escritor casi clásico, aunque su lengua sea intencionalmente despojada y de una rigidez liviana y refinada, de vez en cuando con imágenes iluminadoras, escritor que, sin embargo, está dispuesto a darlo todo a la literatura (hasta el extremo de formular esta patética alternativa: “suicidarse o escribir”), pero también dispuesto a ponerla al servicio de la conquista espiritual del mundo, a prestarle fines éticos, a proclamar que la expresión teórica del ensayo tiene en nuestros días más valor que la expresión estética. Como Valéry y como Broch, él extrajo de su trato con las ciencias, y en especial con las matemáticas, un ideal de precisión cuya ausencia le hace las obras literarias vanas y poco soportables. La impersonalidad del saber, la impersonalidad del científico, le revelan una exigencia con la que se siente peligrosamente de acuerdo y en la que buscará cuáles son las transformaciones que produciría en la realidad, si la realidad del tiempo no tuviera un siglo de atraso en relación con el saber del tiempo.

### *El tema central*

El tema central, al suponer que realmente exista uno en este libro esencialmente bipolar, está representado exactamente por su título, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Ese título pasa difícilmente a nuestra lengua<sup>1</sup>. Phillippe Jaccottet, traductor tan exacto como excelente escritor y poeta, midió ciertamente el pro y el contra. Gide, graciosamente, proponía un título gideano: *El hombre disponible*. La revista *Mesures* propuso, de manera sutil, *El hombre sin caracteres*. Creo que hubiese retenido la traducción más simple, más próxima al alemán y más natural en francés: *El hombre sin particularidades*. La expresión “*El hombre sin cualidades*”, aunque de uso elegante, ofrece el inconveniente de no tener sentido inmediato<sup>2</sup> y de hacer perder la idea de que el hombre en referencia no posee propiedad alguna: ni cualidades ni tampoco sustancia. Su particula-

1. Observaciones válidas antes que nada para el idioma francés, pero también en cierto grado para todo idioma latino. (N. del T.). Una editorial española ha publicado la primera parte de esta obra, en traducción de José M. Sáenz, bajo el título de *El hombre sin atributos* (N. del E.).
2. No tiene sentido inmediato porque la voz francesa *qualité* es, a la vez, calidad y cualidad. En esto el castellano es más preciso. (N. del T.)

ridad esencial, dice Musil en sus notas, consiste en que no tiene nada particular. Es el hombre cualquiera y, más profundamente, el hombre sin esencia, el hombre que no acepta cristalizarse en un carácter ni fijarse en una personalidad estable: el hombre sin duda privado de sí mismo, pero porque rechaza, como perteneciéndole en particular, ese conjunto de particularidades que le vienen de afuera y que casi todos los hombres identifican ingenuamente con su pura alma secreta, lejos de ver en ello una herencia extraña, accidental y aplastante.

Pero aquí, en seguida, hay que entrar en el espíritu de la obra que es precisamente el espíritu en forma de ironía. La ironía de Musil es la luz fría que, invisiblemente, cambia de vez en cuando la iluminación del libro (sobre todo en la primera parte) y, aunque muchas veces indistinta, no nos deja reposar en la distinción de un sentido preciso u otorgado por adelantado. Ciertamente, dentro de una tradición como la de la literatura alemana, en donde la ironía ha sido elevada a la seriedad de una categoría metafísica, la búsqueda irónica del hombre sin particularidades no es una creación absoluta, y también viene después de Nietzsche, cuya influencia recibió Musil aun rechazándola. Pero aquí la ironía es uno de los centros de la obra, es la relación del escritor y del hombre consigo mismo, relación que no se produce sino en la ausencia de cualquier relación y con el rechazo de ser alguien para los demás y algo para sí mismo<sup>1</sup>. Es un don profético y un principio metódico. Si se buscara esa ironía en las palabras, difícilmente se encontraría o bien estaría a punto de corromperse en dardos satíricos. Allí donde mejor se ve es en la composición del libro; está en determinadas situaciones, en su reversión, en el hecho de que los pensamientos más serios y los movimientos más auténticos del héroe, Ulrico, siempre se repiten en otros personajes bajo una forma lamentable o risible. Así, el esfuerzo por asociar el ideal de exactitud con ese vacío que es el alma —una de las primeras preocupaciones de Ulrico— tiene como réplica el idilio de Diótima, el alma sublime, con Arnheim, poderoso industrial, capitalista intrigante y filósofo idealista, para el cual Rathenau le sirvió a Musil de modelo. Así, la pasión mística de Ulrico y de su hermana se prolonga y se repite tristemente en las relaciones de Ulrico con Clarisa, experiencias inspiradas por Nietzsche y que terminan en una histeria estéril. De todo esto resulta que los acontecimientos, alterándose de un eco al otro, no sólo pierden su mera

---

1. La ironía es un intercambio entre frialdad y sentimiento.

significación sino también su realidad y, en vez de desarrollarse en historia, designan el ámbito movedido en donde los hechos ceden ante la incertidumbre de las relaciones posibles.

Hémos aquí ante otro aspecto de la obra. El hombre sin particularidades, que no quiere reconocerse en la persona que es, para quien todos los rasgos que lo particularizan no hacen de él nada particular, nunca próximo a lo más próximo, nunca ajeno a lo exterior, se define así mediante un ideal de libertad, y también porque vive en un mundo —el mundo moderno, el nuestro— en que los hechos particulares están siempre a punto de perderse en el conjunto impersonal de las relaciones cuya momentánea intersección es lo único que representan. En el mundo, el de las grandes ciudades y de las grandes masas colectivas, poco importa saber si esto o lo otro tuvo lugar de verdad y de qué fenómeno histórico nos creemos autores o testigos. Lo que tiene lugar permanece inasible y, además, accesorio e incluso nulo: sólo importa la posibilidad de lo que sucedió en una forma determinada, pero que hubiese podido acaecer en otra: sólo valen la significación general y el derecho del espíritu a buscar esta significación, no en lo que es y no es nada en particular, sino en la extensión de los posibles. Lo que llamamos realidad es una utopía. La historia, tal como nos la representamos y creemos vivirla, con su tranquilamente lineal sucesión de incidentes, tan sólo expresa nuestro deseo de limitarnos a cosas firmes, a acontecimientos incontestables, desarrollándose en un orden simple, visión atrayente que valoriza y aprovecha el arte narrativo, eterna literatura de nodrizas. Esa felicidad narrativa, sobre cuyo modelo se constituyeron siglos de realidades históricas, ya no puede Ulrico compartirla. El ya no vive en un mundo de acontecimientos sino de posibilidades, donde no ocurre nada que pueda *relatarse*. Extraña situación para un héroe de novela, pero más extraña aún para el novelista. ¿E incluso como ficción, será real el héroe mismo? Pero ¿este héroe acaso no es más que eso, vale decir, la atrevida y arriesgada experiencia cuyo solo cumplimiento, asegurándole que es posible, lo hará por fin real, aun cuando sea nada más que a título de posibilidad?

### *El hombre posible*

Lentamente vamos vislumbrando la amplitud del designio que Musil ha sostenido durante tantos años. El mismo lo aclaró muy lentamente. Pensó en su libro desde comienzos de siglo y hallamos en su Diario escenas y situaciones extraídas de las aventuras de su ju-



significación sino también su realidad y, en vez de desarrollarse en historia, designan el ámbito movedido en donde los hechos ceden ante la incertidumbre de las relaciones posibles.

Hémos aquí ante otro aspecto de la obra. El hombre sin particularidades, que no quiere reconocerse en la persona que es, para quien todos los rasgos que lo particularizan no hacen de él nada particular, nunca próximo a lo más próximo, nunca ajeno a lo exterior, se define así mediante un ideal de libertad, y también porque vive en un mundo —el mundo moderno, el nuestro— en que los hechos particulares están siempre a punto de perderse en el conjunto impersonal de las relaciones cuya momentánea intersección es lo único que representan. En el mundo, el de las grandes ciudades y de las grandes masas colectivas, poco importa saber si esto o lo otro tuvo lugar de verdad y de qué fenómeno histórico nos creemos autores o testigos. Lo que tiene lugar permanece inasible y, además, accesorio e incluso nulo: sólo importa la posibilidad de lo que sucedió en una forma determinada, pero que hubiese podido acaecer en otra: sólo valen la significación general y el derecho del espíritu a buscar esta significación, no en lo que es y no es nada en particular, sino en la extensión de los posibles. Lo que llamamos realidad es una utopía. La historia, tal como nos la representamos y creemos vivirla, con su tranquilamente lineal sucesión de incidentes, tan sólo expresa nuestro deseo de limitarnos a cosas firmes, a acontecimientos incontestables, desarrollándose en un orden simple, visión atrayente que valoriza y aprovecha el arte narrativo, eterna literatura de nodrizas. Esa felicidad narrativa, sobre cuyo modelo se constituyeron siglos de realidades históricas, ya no puede Ulrico compartirla. El ya no vive en un mundo de acontecimientos sino de posibilidades, donde no ocurre nada que pueda *relatarse*. Extraña situación para un héroe de novela, pero más extraña aún para el novelista. ¿E incluso como ficción, será real el héroe mismo? Pero ¿este héroe acaso no es más que eso, vale decir, la atrevida y arriesgada experiencia cuyo solo cumplimiento, asegurándole que es posible, lo hará por fin real, aun cuando sea nada más que a título de posibilidad?

### *El hombre posible*

Lentamente vamos vislumbrando la amplitud del designio que Musil ha sostenido durante tantos años. El mismo lo aclaró muy lentamente. Pensó en su libro desde comienzos de siglo y hallamos en su Diario escenas y situaciones extraídas de las aventuras de su ju-

ventud, que sólo debían figurar en la parte final de la obra (tal como la restituye, por lo menos, la publicidad póstuma)<sup>1</sup>. No debemos olvidar esa lenta maduración, esa vida que su vida proporciona a la obra y esa experiencia extraña que hace depender a su existencia de un libro sin fin, y luego la transforma haciéndola fundamentalmente improbable. El libro es la vez superficial y profundamente autobiográfico, Ulrico nos refiere a Musil, pero Musil está ansiosamente ligado a Ulrico, sólo en él encuentra su verdad: prefiere estar sin verdad antes que recibirla de afuera. Existe, pues, un primer plano donde “el hombre sin caracteres” reproduce curiosamente los elementos de su “carácter” en los que volveríamos a encontrar el carácter del autor: la indiferencia apasionada, la distancia que pone entre sus sentimientos y él, la negativa a comprometerse y a vivir fuera de sí mismo, la frialdad que es violencia, el rigor del espíritu y el dominio viril, unidos, sin embargo, a cierta pasividad que advertimos a veces en las peripecias sensuales del libro. El hombre sin particularidades es más bien lo contrario: una presencia viva que se convierte en pensamiento, una realidad que se convierte en utopía, un ser particular descubriendo progresivamente esa particularidad suya que consiste en carecer de particularidad, y tratando de asumir esta ausencia, elevándola a una búsqueda que lo convierte en un ser nuevo, tal vez en el hombre del porvenir, el hombre teórico, cesando al fin de ser para ser auténticamente lo que es: un ser solamente posible pero abierto a todas las posibilidades.

La ironía de Musil es muy sutil para su propósito. No olvidemos que Ulrico recibe su apodo (el hombre sin particularidades) a título de crítica, de parte de su amigo de juventud, Walter (amigo de juventud de Musil), quien, en el momento en que empieza el libro, ya casi no es su amigo. ¿Un hombre sin particularidades? “¿Qué es esto?”, preguntó Clarisa, riéndose tontamente. La respuesta es significativa de la ambigüedad musiliana: “*Nichts. Eben nichts ist das!*” — “Nada, precisamente nada en absoluto”. Y Walter añade: “Hoy son millones. He aquí la especie que ha producido nues-

1. En un interesante estudio, Martín Fluker cita esta carta que le dirigió Musil en 1934: “Por desgracia no puedo hablar sino brevemente de los problemas de mi trabajo. ¿Siguen planteándose problemas hoy en día? A veces se cree lo contrario. La única razón que podría persuadirme de que no me extravió completamente es la larga duración de mi búsqueda; desde los principios que se remontan a antes de 1914, mis problemas han sido planteados de nuevo tan a menudo que han adquirido la densidad de cierta permanencia (*Almanach*, 1958).

tra época." Este juicio, Musil no se lo atribuye personalmente, pero no lo rechaza. El hombre sin particularidades no es sólo el héroe libre que rechaza toda limitación y, rechazando la esencia, presente que también hay que rechazar la existencia, reemplazada por la posibilidad. En primer lugar, es el hombre cualquiera de las grandes urbes, el hombre intercambiable, que no es nada y no aparenta nada, el "uno" cotidiano, el individuo que dejó de ser un particular y se confunde con la verdad helada de la existencia impersonal. Aquí, el Musil de antaño no renuncia a atacar al Musil de hoy, el cual, amparándose bajo la impersonalidad de la ciencia y de esa extrañeza que se siente ser, pretende valientemente descubrir en la nada que es —*Nada, precisamente nada en absoluto*— el principio de una nueva moral y el comienzo de un hombre nuevo.

El no ignora los peligros de esta búsqueda, lo mismo que está lejos de desvincular su suerte —ya lo he subrayado— de la antigua Cacia, y la ruina que implica su movimiento será la de ambos. No obstante, no cede en su esfuerzo grandioso de seguir, incluso como novelista, el camino de la experimentación más temeraria, por odio a la ilusión y por afán de exactitud. Incluso antes de 1914, vio que la verdad condenaba a su mundo y prefirió la verdad antes que nada. Lo curioso es que ese amor a la verdad, que concibió durante una breve y apasionada carrera de ingeniero, de logístico, de matemático y casi de profesor de psicología, finalmente haga de él un literato que se lo juega todo en el gesto audaz de una novela —una novela que, por una de sus partes esenciales, bien puede llamarse mística.

## 2 — LA EXPERIENCIA DEL "OTRO ESTADO"

Cuando apareció, en 1930, la primera parte de *El hombre sin particularidades*, dudo que aun el lector más ingenioso haya podido adivinar cuál iba a ser la continuación. Leía, con timidez y sorpresa, una novela de lengua clásica y forma desconcertante, que a veces se parecía a una novela, otras a un ensayo, que a veces evocaba a *Wilhelm Meister*, y otras a Proust, a *Tristan Shandy*, o a *Monsieur Teste*: si el lector era sensible se complacía en una obra que veía muy bien cómo se le escapaba, aunque no dejase de ser, por una falsa apariencia, su propio comentario. Pero tenía dos certezas, una, que Musil describía, con ironía, frialdad y sentimiento la caída de la Casa Usher, la que abrigara las ilusiones de los hombres en vísperas de la primera guerra mundial; otra, que el protagonista del libro, Ulrico, era un héroe del espíritu, siguiendo una aventura enteramente

intelectual al procurar vivir según los peligros de la exactitud y la fuerza impersonal de la razón moderna.

El lector de 1932 —cuando se publica el primer volumen de la segunda parte— ¿se habrá sentido desconcertado? Pero el destino de Musil ya se ha realizado, porque casi no hubo lectores. Además, ese volumen, que casi iniciaba el segundo episodio, terminaba en una forma tan hábil y desafortunada que la publicación parecía casi completa y el nuevo tema haber llegado a su conclusión, cuando, todo lo contrario, en los cientos de páginas por las que se continuaría con un desesperado impulso, la misma historia había de abarcar peripecias muy distintas, de donde resultaría una alteración de sentido que nos perturba aun hoy en día, como creo que perturbó a Musil. Porque, además, a partir de allí lo sentimos empeñado en una desmesurada tarea creadora y tal vez en una experiencia que sobrepasa sus previsiones. Todo se hace más difícil, menos seguro, aunque no fuese más oscuro (porque lo que nos llega es a menudo una luz sensible y simple), pero sí más extraño al cumplimiento voluntario que patéticamente se obstina en obtener de sí mismo. Algo le escapa, y se asombra, se asusta, se rebela ante estos excesos, exceso de sensibilidad, exceso de abstracción, que él trata de introducir dentro de un plano premeditado, como escritor riguroso que es, siempre más inclinado a no escribir que a escribir para favorecer ilusiones.

### *La doble versión del hombre moderno*

Lo exaltante es que la imprevisible continuación del libro no sólo está ligada a la profundización de su tema, sino que se hace necesaria debido a la mitología peculiar del escritor y a la coherencia de algún sueño oscuro. Tropezamos con una aventura tan motivada como injustificada. Cuando Ulrico, el indiferente que rechaza el mundo estable de las realidades particulares (la seguridad de las diferencias particularizadas), se encuentra con su hermana Agata junto al ataúd de su padre, un hombre que ambos no quisieron, un anciano pedante y ennoblecido, este encuentro es el principio de la más bella pasión incestuosa de la literatura moderna. Pasión de una forma singular, mucho tiempo y casi no consumada hasta el final, aunque, siendo la más libre y la más violenta, a la vez metódica y mágica, principio de una búsqueda abstracta y de una efusión mística, unión de lo uno y de lo otro, en el vislumbramiento de un estado supremo, el *otro* estado, el Reinado milenarío cuya verdad, al principio accesible a la pasión privilegiada de la pareja prohibida, al final se extenderá quizás a la ardiente comunidad universal.

Desde luego, en esto no hay nada arbitrario y sería engañoso presentarlo como una supervivencia romántica<sup>1</sup>. Que Ulrico, el hombre sin particularidades en quien despierta el movimiento impersonal del saber, la neutralidad de las grandes existencias colectivas, la fuerza pura de la conciencia valeriana (de Valéry), la cual no empieza sino rechazando ser sea lo que fuere, hombre de pensamiento, teoría de sí mismo e intento de vivir en una forma de pura abstracción, que Ulrico, pues, se abra al vértigo de las experiencias místicas, es sorprendente, pero necesario, pertenece al sentido del movimiento que le pertenece, esa impersonalidad que él acoge deliberadamente y experimenta, ya sea como la soberana indeterminación de la razón o como el vacío indeterminado, invirtiéndose en plenitud, de la existencia mística. Así, el rechazo de estar con los demás y consigo mismo en relaciones muy determinadas, muy particulares —fuente de la atraente indiferencia que es la magia de Ulrico (y de Musil)—, da lugar a esta doble versión del hombre moderno: capaz de la mayor exactitud y de la más extrema disolución, dispuesto a satisfacer su rechazo de las formas estáticas tanto por el intercambio indefinido de las formulaciones matemáticas como por la búsqueda de lo informulado, procurando, finalmente, suprimir la realidad de la existencia para estirla entre lo posible que es sentido y el no-sentido de lo imposible.

Ulrico se encuentra con Agata. Desde su infancia, casi se ha olvidado de su hermana. En la casa funeraria, la manera como surgen el uno frente al otro, extrañados al descubrir sus facciones e incluso sus ropas similares, la sorpresa de sus relaciones aun desapercibidas, la vuelta de un pasado irreal, la complicidad de ciertos gestos (cuando sustituyen en el uniforme del muerto las verdaderas condecoraciones por otras falsas; y más tarde Agata falsificará el testamento para perjudicar a su marido), la libertad infantil con la cual, buscando un último obsequio que hacerle, la joven se quita la ancha cinta de su liga, para meterla en el bolsillo del anciano, así como muchos detalles más, expresados en un estilo de absorbente sobriedad, preparan, en una atmósfera semi-nocturna, semi-diurna, la escena que todos estamos dispuestos a aceptar, pero que, en verdad, no se produce, sino que se producirá mucho más tarde, cuando nuestros anhelos y los suyos tal vez ya no se satisfagan con ello. ¿Sería

---

1. Agata dice, sin embargo, pero en un fragmento tardío: "Hemos sido los últimos románticos del amor". "Ensayo de anarquía en el amor", dice Musil en otro fragmento tardío, para caracterizar la tentativa de la pareja.

por respeto a las prohibiciones? En cierta medida solamente y sin prejuicio moral alguno; pero ninguno de los dos pretende agotar demasiado pronto la suerte que les brinda la aventura peligrosa de sus nuevas relaciones, suerte que consiste en ser imposible.

### *El cumplimiento incumplido*

“Lo que casi ocurrió aunque no ocurriera”, “Lo que realmente sucedió sin que nada sucediera”, “lo que tuvo lugar, pero ¿acaso tuvo lugar?”, ese acontecimiento presente, real e irrealizable, ni deseado ni rechazado sino próximo, de una candente proximidad a la que no basta la realidad y que abre el ámbito de lo imaginario, da a lo imposible una forma casi corporal en la que se unen en extraños movimientos el hermano y la hermana, movimientos tan puros como libres, cuya descripción constituye la experiencia más novedosa de la obra. Es de añadir que esta pasión maravillosa, durante mucho tiempo muy desprovista de cuerpo, tiene a la palabra como mediadora. Esto lo busca Musil deliberadamente: “En el amor, las conversaciones desempeñan casi un papel mayor que todo lo otro: el amor es la más conversadora de todas las pasiones y consiste especialmente en la felicidad de hablar... El hablar y el amar están esencialmente ligados.” No diré que esta idea, muy musiliana, pueda convencernos fuera de la obra de Musil; tampoco diré que sólo es una estratagema para justificar las conversaciones teóricas que componen su libro. Para apreciar la transformación que afecta al lenguaje abstracto cuando se avecina “el estado maravilloso, ilimitado, increíble e inolvidable en el que todo quisiera unirse en un Sí único”, hay que buscar, en la embriaguez de los sentimientos y el dominio de la palabra, una relación común que los transforma mutuamente, convirtiendo la aridez abstracta en un nuevo estado de pasión y el arrebato sentimental en una sangre fría más alta. Palabras que no van sin una gran necesidad de silencio. En la pareja Ulrico-Agata, la parte silenciosa está felizmente representada por la joven, y ésta, no sin un pensamiento oculto e incisivo, emergiendo de su estado de disolución espiritual y desamparo corporal, tristemente opina, ante la pasividad conservadora de su hermano: “El hubiera debido hacer otra cosa en vez de hablar.”

Un día, Agata irá hasta la preparación del suicidio, y esta crisis dará al idilio un nuevo cariz. “No nos mataremos antes de probarlo todo.” Entonces empieza “el viaje al paraíso”, representado, según la tradición goethiana, por el viaje hacia el Sur. Pero esta decisión, muy deliberada, viene muy tarde. Ya ochocientas páginas de

un texto muy apretado han reunido a quienes permanecen íntimamente separados, llevándoles, más allá de todo sentimiento y en el cansancio mismo del sentir, a movimientos de lenta y profunda metamorfosis, en todo semejantes —nos dicen— a los de los místicos. Parece, pues, que haya sido alcanzado el absoluto por adelantado y que la tentativa de Ulrico, en el cumplimiento incumplido, haya encontrado ya su término.

Porque la extraña relación del hermano con su hermana —muy alejada en este sentido, pero solamente en éste, de la perversión y el reto byronianos— significa precisamente lo que el hombre sin particularidades busca en vano y no puede encontrar sino por falta: uniéndose a esa hermana que es algo así como su Yo más bello y más sensible (el cuerpo de la encarnación que le falta), encuentra en ella esa relación consigo mismo de la que carece, una tierna relación que es el amor propio, *Eigenliebe*, el amor particular de sí mismo que un hombre sin particularidades, ciertamente, no puede conocer, a menos que halle en el mundo su identidad errante bajo la forma de su doble, la hermanita-esposa, la eterna Isis que devuelve vida y plenitud al ser disperso cuya dispersión es espera infinita de recogimiento, recaída sin fin hacia el vacío.

Claro está, si Agata es Ulrico, ella está tan privada de sí misma —lo cual se manifiesta por cierta inconsciencia moral— como él de sí mismo, y esa doble falta no por eso deja de soldarles entre sí, melancólica atracción, como la de Paolo y Francesca en el infierno, exponiéndoles a buscarse en un agotador y fascinante juego narcisista. La vanidad de su unión forma parte, pues, del movimiento que la decide. Lo inesperado que sorprendió y desorientó —creo— a Musil, radica en que las experiencias extraordinarias que él saca de todo ello, el arrebato que lleva a los dos amantes a un jardín de luz fuera del mundo, a orillas del ser, la generosidad que no le deja nunca terminar con este episodio, obligándole a proseguirlo en centenares de páginas como una secreta protesta contra la decepción final, todos esos desarrollos desmesurados que desequilibran al libro pero le dan un nuevo poder, lejos de representar un fracaso, hacen brillar en el amor imposible, aun cuando sólo fuesen espejismos, una felicidad y una verdad cuya ilusión, en contra de su esperanza y de su proyecto, Musil no puede destruir<sup>1</sup>.

1. Según los investigadores que consultaron los manuscritos, Musil trabajaba aún en este episodio cuando murió, y precisamente en las páginas de carácter místico intituladas *Ráfagas de una brisa de verano*.

Extraña solicitud. Se pensará que Musil tiene relaciones personales con esta fábula. ¿Tuvo una hermana? Sí, que murió antes que él naciera (de ahí el profundo olvido que le atribuye a Ulrico y, tal vez, el ambiente de fúnebre alegría del primer encuentro). El mismo no dejó de interrogarse sobre esa amiga que hubiese podido tener. Siempre preciso, él dice que ella fue para él un objeto de culto; luego corrige "... Esta hermana me interesaba. ¿Acaso no pensaba a veces: y si viviese aún? ¿Estaría más cerca de ella? ¿Me identificaría con ella? No hay motivo para ello. Sin embargo, recuerdo que a la edad de los pequeños vestidos me hubiese gustado también ser una niña. Vería fácilmente en este rasgo una reduplicación de lo erótico"<sup>1</sup>. Debemos tener el cuidado de no dar a este único recuerdo un valor determinante. Sólo recordaré que Ulrico y Musil están ligados por relaciones de incertidumbre y experiencia cuyo desarrollo es la misma apuesta del libro. Allí Musil está presente, pero en la forma impersonal e irreal que Ulrico se esfuerza en asumir, de acuerdo con la profunda impersonalidad que la vida moderna nos presenta como un enigma, una amenaza, una fuente e incluso la fuente de toda fuente. La intimidad sin intimidad de la pasión gemela es un mito que el escritor nutre consigo mismo y que a veces nos repugna por su esterilidad, que a veces nos atrae como lo que, al romper las prohibiciones, nos promete por *un instante* el acceso a lo absoluto.

*Un instante*: allí está el inevitable fracaso. En una entrevista de 1926, en la que Musil, imprudentemente, revelaba el plan de su libro, dice en torno al episodio de los dos hermanos (entonces mellizos): "fracasa el intento de mantener y fijar la experiencia: el absoluto no puede conservarse." Y la comunicación efervescente entre dos seres puede menos aún afirmarse en una moral capaz de abrir la comunidad del mundo a un movimiento libre, siempre desacostumbrado, renovado y puro. Fracaso que, sin embargo, no termina el libro porque Musil, tras expresar el aspecto maravilloso del complejo "amor-éxtasis", pretendía hacerlo pasar al lado de la locura y no disimular la fascinación que ejercen sobre el hombre sin particularidades las formas menos agradables de la anomalía y la

- 
1. Una niñita de larga y sedosa cabellera a quien amó siendo él un muchacho, y cuya imagen quedó en su libro; tenía el mismo nombre de esta hermana desconocida. Relación que él consigna en su intento de autobiografía y que no le parece fortuita. En 1923, Musil publicó un poema intitulado *Isis y Osiris* que contiene —dice— *in nucleo* su novela.



aberración. La locura es uno de los temas del libro. La locura de la guerra, término de este viaje al final de lo posible, hubiese constituido la irrupción decisiva del poder impersonal mediante el cual el hombre sin particularidades inhumanas realiza su última y lamentable metamorfosis. En los numerosos fragmentos que nos permiten representarnos una de las conclusiones posibles de la novela, vemos a Musil tratando de cumplir los destinos implicados en lo que subsiste de relato en su ausencia de relato y, especialmente, llevar hasta la disolución final la Acción paralela, fundada por intrigantes, idealistas y gente de la sociedad —la aristocracia capitalista— para jugar, en vísperas de la guerra, con la ilusión de paz universal. Incluso había previsto, en el plan de 1926, una intriga compleja, llena de espionaje<sup>1</sup>. Empero se produce un fenómeno curioso: después del esplendor de la novela de Ulrico y Agata, no logramos, ni tampoco —creo— Musil, volver a tomar contacto con la historia ni con los personajes del primer libro. Incluso la ironía que tuvo que callar el escritor durante este episodio místico —porque el estado místico es un estado sin risa, los místicos no se ríen—, no recupera ya sus facultades secretas de creación. Todo ocurre como si se hubiese alcanzado un punto extremo que destruyó los recursos normales de la obra. Ya no cabe ningún desenlace. Agata y Ulrico se prometieron a la muerte en caso de que fracasaran. Pero ahora sienten que en medio de la aventura, se perdió hasta el poder de morir, y con mayor razón el de vivir, y con mayor razón, para Musil, el de escribir. Tal vez ésta sea la conclusión que respete mejor la significación del libro, recordándonos siempre cuán lejos fuimos gracias a él.

- 
1. De esta visión de la sociedad moderna en devenir, cuyas fuerzas profundas Musil pretende revelarnos, están casi ausentes los poderes revolucionarios. Se les dedica sólo un episodio secundario (que tal vez hubiese podido desarrollarse como lo indican ciertos esbozos). Musil explicó por qué, aun cuando no fuese conservador, aborrecía, no la revolución, sino las formas que ella adopta para manifestarse. Sin embargo, el hombre sin particularidades es el típico proletario, si el proletariado, caracterizado por el no-haber, sólo puede aspirar a la supresión de cualquier modo de ser particular. Es extraño y significativo que Musil, dispuesto a plantearse todos los problemas relacionados con su tema, evite precisamente éste que está a su alcance. En cambio, su libro muestra ya en acción a algunas de las fuerzas que auspiciaron el advenimiento del nacional-socialismo.

## *Bajo la amenaza de lo impersonal*

“La Historia de esta novela se reduce al hecho de que la historia que en ella debía ser contada no ha sido contada”. Musil se hace esta reflexión en 1932, en pleno trabajo creador. Un poco más adelante hablará de su rechazo del relato que origina sus relatos. También anotará: “Extraer una técnica de mi impotencia para describir la duración”, lentamente por la práctica, tomó conciencia de las necesidades de su arte y de la forma de su libro, hasta descubrir que aquello que miraba en él como una falta, podía convertirse en la riqueza de un nuevo género y, más aún, darle la clave de los tiempos modernos. Por lo tanto, aún tendríamos que estudiar lo esencial: la relación que los temas sostienen con la forma y las consecuencias que de ella resultan para el arte novelesco.

No es concebible que el hombre sin particularidades pueda revelarse en una forma personal ni con el tono subjetivo de un Yo demasiado particular. El descubrimiento y, tal vez, la obsesión de Musil es el papel nuevo de la impersonalidad. La encuentra, con entusiasmo, en la ciencia, y luego, con más timidez, en la sociedad moderna, y luego, con una fría ansiedad, en sí mismo, ¿Cuál es ese poder neutral que de repente surge en el mundo? ¿Cómo puede ser que, en el espacio humano que nos corresponde, ya no estemos tratando con personas distintas, viviendo experiencias particulares, sino con “experiencias vividas sin que nadie las viva? ¿De dónde viene el hecho de que, en nosotros y fuera de nosotros, algo anónimo no cese de aparecer disimulándose? Mutación prodigiosa, peligrosa y esencial, nueva e infinitamente antigua. Hablamos, y las palabras, precisas, rigurosas, no se preocupan de nosotros y sólo son nuestras por esa extrañeza que hemos llegado a ser para con nosotros mismos. Y, a cada instante; “se nos dan réplicas”, de las cuales sólo sabemos que se dirigen a nosotros y “no nos conciernen”.

El libro de Musil traduce esta mutación y procura darle forma, tratando a la vez de descubrir cuál es la moral que podría venirle a un hombre en quien se celebra la alianza paradójica de la certidumbre y la indeterminación. Para el arte, semejante metamorfosis no se lleva a cabo sin consecuencias. Durante mucho tiempo, Musil vaciló en torno a la forma que debería seleccionar: pensó en una novela en primera persona (cuando su libro se llamaba “Ca-

tacumbas”<sup>1</sup>, pero donde el “Yo” no hubiera sido ni el del personaje novelesco ni el del novelista, sino la relación del uno con el otro, el yo sin yo a que debe llegar el escritor despersonalizándose mediante el arte —que es esencialmente impersonal—, y en ese personaje que asume el destino de la impersonalidad. Un “Yo” abstracto, un yo vacío interviniendo para revelar el vacío de una historia incompleta y para llenar la oquedad de un pensamiento a prueba todavía. Tal vez sea preciso añorar esa forma cuyos recursos fueron sutilmente expuestos por Musil. Pero, finalmente, él se siente más atraído por el “El” del relato, esa extraña neutralidad, exigencia tal vez insostenible que el arte siempre procura satisfacer y a la vez titubea en hacerlo. A esto aspira también la impersonalidad del arte clásico, pero Musil no puede aceptarla como forma petrificada ni como poder de narrar soberanamente una acción dominada por completo. Lo que pasa es que no tiene nada que narrar, puesto que, según el sentido mismo de su relato, ya no estamos ante acontecimientos que acaecen realmente, ni ante personas que los vivan personalmente, sino ante un conjunto preciso e indeterminado de versiones posibles. ¿Cómo decir: esto tuvo lugar, hubiera podido tener lugar en otra forma y, por consiguiente, no tuvo lugar *verdadamente*, de modo decisivo y definitivo, sino sólo de modo espectral y en el ámbito de lo imaginario? (Aquí anarece el sentido profundo del incesto que se cumple en la imposibilidad de su cumplimiento).

Así, pues, vemos a Musil confrontando estos dos problemas: buscar un lenguaje que se parezca al lenguaje clásico, pero más próximo a la impersonalidad original<sup>2</sup>: hacer un relato con una historia en la que falta el tiempo de la historia y nos haga atentos no a los acontecimientos mismos, sino, dentro de éstos, a la serie

1. Más exactamente, “Catacumbas” es el nombre de la sección en la que reúne las ideas que se le ocurren en torno a su novela, en una época en que ésta aún tenía un título incierto (1918-1920). Tenía entonces en mente varios proyectos que terminaron todos por fundirse en un solo libro.
2. En realidad a menudo, Musil se queda entre la impersonalidad de la verdad objetiva y la subjetividad de una persona. En un ensayo dice, por ejemplo: “Si la coherencia de las ideas entre sí no es lo suficientemente firme, y si se desdeña la coherencia que podría darle la persona del autor, quedará un encadenamiento que, sin ser subjetivo ni objetivo, podría ser los dos juntos: una imagen *posible* del mundo, una persona *posible*, he aquí lo que estoy buscando”.

infinita de los acontecimientos posibles, a ese poder de fuente que no depara ningún resultado firme.

### *La literatura y el pensamiento*

Otro problema mayor del arte musiliano: la relación del pensamiento con la literatura. Precisamente, él concibe que en una obra literaria puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que *todavía* no estén pensados. Este “todavía no” es la literatura misma, un “todavía no” que, como tal, es cumplimiento y perfección. El escritor tiene todos los derechos y puede atribuirse todas las maneras de ser y de decir, salvo la muy habitual palabra que ambiciona el sentido y la verdad: lo que se dice dentro de lo que él dice no tiene todavía sentido, no es todavía verdadero —todavía no y nunca más; todavía no y es el esplendor suficiente que otrora se llamara belleza. El ser que se revela en el arte es siempre anterior a la revelación: de ahí su inocencia (porque no ha de ser rescatado por la significación), pero de ahí su inquietud infinita si está excluido de la tierra prometida de la verdad.

Musil ha sido muy consciente de la experiencia singular que constituye a la literatura. El hombre sin particularidades es, precisamente, el hombre del “todavía no”, aquel que no considera nada en firme, paraliza todo sistema, impide toda fijación, el hombre que “no dice no a la vida sino *todavía no*”, que actúa, en fin, como si el mundo —el mundo de la verdad— no debiera nunca empezar sino al día siguiente. En el fondo, Musil es un escritor puro y no podría ser otra cosa. La utopía del “ensayo” es la que él persigue con una apasionada frialdad.

En todas las bellas partes de su obra, Musil logró preservarla como obra, expresando pensamientos, pero sabiendo distinguir entre el pensamiento que dice la verdad y el pensamiento que dice la forma. “Lo que se ve en una obra poética como psicología, es algo distinto a la psicología, lo mismo que la poesía es algo distinto a la ciencia”. O, también, esta observación: “Se describe a los hombres tal como se cree que se comportarán por dentro y por fuera en el transcurso de la acción, pero incluso lo que se llama el interior psicológico, en relación con el trabajo central de la personalidad que sólo se inicia —y muchas veces con retardo— bajo las superficies de dolor, confusión, pasión y debilidad, más bien se presenta como un afuera en segundo grado”. Sin embargo, a Musil lo obsesionaron

la psicología, las investigaciones éticas y ese círculo de preguntas que se resumen todas en: ¿Cómo vivir? — y, luego, el temor de haber alterado el arte con los pensamientos y alterado los pensamientos confiándolos al arte: “*La falta principal: demasiada teoría*” “¿*Acaso no deberían decirme sencillamente que me faltó valor para representar de manera científica y filosófica lo que me ocupaba filosóficamente, lo cual siguió presionando detrás de mis relatos y los hizo imposibles?*” Con lucidez, Musil denuncia allí otra causa de inconclusión. Es cierto: en su libro existe una ansiosa intemperancia de problemas, un exceso de debates indiscretos sobre un excesivo número de problemas, demasiadas conversaciones de índole filosófica sobre la moral, la vida justa, el amor. Se habla demasiado, y “mientras más se exigen palabras, peor síntoma es”. El novelista nos da entonces la impresión de emplear sus personajes para que expresen sus ideas: falta mayúscula que destruye al arte y reduce la idea a la pobreza de la idea.

A semejante crítica, sería bueno poder contestar que este defecto, tan evidente, está implícito en el tema de la obra: el hombre sin particularidades es el hombre que tiene como vocación y como tormento vivir la teoría de sí mismo, el hombre abstracto que no es y no se realiza de modo sensible. Aceptando la confusión a la cual él se presta entre la expresión teórica y la expresión estética, Musil no haría más, pues, que seguir su propia experiencia. No lo creo. Lo veo más bien infiel a sí mismo por haber consentido en dividir a su obra en pensamientos ya especializados y en escenas concretas, en discursos teóricos y en personajes diligentes, en vez de remontarse hacia el punto más original donde, en la decisión de una forma única, la palabra que aún no está particularizada dice la plenitud, dice el vacío del ser sin particularidad.

## V—EL DOLOR DEL DIALOGO

**D**EL DIFÍCIL empleo de la crítica. El crítico casi no lee. No siempre por falta de tiempo sino porque, pensando siempre en escribir, no puede leer, y simplifica, complicando a veces, alaba, censura, se deshace rápidamente de la simplicidad del libro sustituyéndola por la rectitud de un juicio o la benévola afirmación de su rica comprensión, porque al no poder leer un libro, tiene que no haber leído veinte, treinta y muchos más, y esa no-lectura innumerable, que lo absorbe por un lado, por el otro lo descuida, invitándolo a pasar cada vez más pronto de un libro a otro, de un libro que apenas lee a otro que cree haber leído, con el fin de llegar a ese momento en que, por no haber leído nada de todos los libros, tal vez se encuentre consigo mismo, en el ocio que le permita al fin comenzar a leer, si es que a su vez no se ha convertido desde hace mucho tiempo en autor.

Que la voluntad simplificadora de la crítica alcance difícilmente la simplicidad del libro, el cual parece siempre demasiado simple o muy poco simple, tal es lo que nos dice *El Square* de Marguerite Duras. Este libro, por cierto, no es ingenuo, y aunque nos alcance desde las primeras páginas por un contacto del que no nos evadimos —extraña esa especie de lealtad que la lectura hace renacer en nosotros—, no tiene, no puede tener la simplicidad que nos ofrece en apariencia, porque la dura simplicidad de las cosas sencillas con las que nos relaciona es muy dura para poder aparecer sencillamente.

Dos voces casi abstractas, en un lugar casi abstracto. Esto es lo que nos llega primero, esta especie de abstracción: como si estos dos seres que empiezan a charlar en un parquecito —ella tiene veinte años, es criada; él, más viejo, va de mercado en mercado a vender baratijas—, no tuviesen más realidad que su voz, y agotasen en esa conversación fortuita lo que puede quedarle de suerte y de verdad,

o, más simplemente, de palabra, a un hombre vivo. Tienen que hablar, y estas palabras precavidas, casi ceremoniosas, son terribles debido a la moderación que no sólo es cortesía de las existencias simples sino que está hecha de su extrema vulnerabilidad. El temor a herir y a ser herido está en las palabras mismas. Se tocan, se retraen al menor contacto un poco fuerte; ciertamente, aún están vivas. Lentas, pero ininterrumpidas y sin detenerse por temor a la falta de tiempo: hay que hablar ahora o nunca; no obstante, sin premura, pacientes y a la defensiva, quietas también, como lo es la palabra que, de no retenerse, se quebraría en un grito; y carentes, hasta un extremo doloroso, de esa facilidad de la habladuría que es la ligereza y la libertad de alguna felicidad. Allí, en el mundo sencillo de la pobreza y la necesidad, las palabras se limitan a lo esencial, atraídas únicamente por lo esencial y, por consiguiente, monótonas, pero también demasiado atentas a lo que hay que decir para no evitar las formulaciones brutales que acabarían con todo.

Es que se trata de un diálogo. Cuán excepcional es el diálogo, lo vemos por la sorpresa que suscita en nosotros, poniéndonos en presencia de un acontecimiento desacostumbrado, casi más doloroso que maravilloso. En las novelas, la parte considerada como dialogada es la expresión de la pereza y la rutina: los personajes hablan para dejar blancos en una página, y para imitar la vida, donde no hay relato sino conversaciones; en los libros, por lo tanto, hay que conceder de vez en cuando la palabra a la gente; el contacto directo es una economía y un descanso (para el autor más aún que para el lector). Y además, bajo la influencia de algunos escritores norteamericanos, el "diálogo" se ha convertido en una insignificancia expresiva: más gastado que en la realidad, un poco por debajo de la palabra nula que nos basta en la vida corriente; cuando alguien habla, su negativa a hablar se hace entonces sensible; su discurso es su silencio: hermético, violento, no dice nada aparte de sí mismo, con su masividad abrupta, su voluntad de emitir palabras antes que hablar. O simplemente, como ocurre en Hemingway, esa manera exquisita de expresarse un poco por debajo de cero, es un ardid para hacernos creer en un alto grado de vida, de emoción o de pensamiento, ardid honesto y clásico que logra a menudo sus objetivos y al que Hemingway, con su talento melancólico, aporta múltiples recursos. Pero creo que las tres grandes direcciones del "diálogo" novelesco moderno están representadas por los nombres de Malraux, Henry James y Kafka.

## Malraux

En sus dos grandes libros, *La Condición Humana* y *La Esperanza*, Malraux devolvió arte y vida a una actitud muy antigua, la cual, gracias a él, se convirtió en una forma artística: la actitud de la discusión. Antaño, su detentador era Sócrates. Sócrates es el hombre convencido de que basta con hablar para llegar al acuerdo: cree en la eficacia de la palabra por poco que no se contradiga y se sostenga el tiempo suficiente como para probar y establecer, mediante la prueba, la coherencia. Que la palabra tenga necesariamente que vencer la violencia, tal es la certeza que representa con serenidad, y su heroica muerte es serena porque la violencia que interrumpe su vida no puede interrumpir la palabra razonable que es su verdadera vida y al término de la cual están el acuerdo y la violencia desarmada. Sin duda, los personajes de Malraux nos llevan muy lejos de Sócrates: son apasionados, activos y, en medio de la acción, entregados a la soledad; pero, en los momentos de iluminación que nos reservan sus libros, se convierten de repente y como naturalmente en las voces de los grandes pensamientos de la historia: sin dejar de mantenerse fieles a sí mismos, hacen hablar a cada parte de estos grandes pensamientos, a lo que puede formularse, en término ideal, dentro de las fuerzas presentes en medio de tal grave conflicto de nuestro tiempo —y he aquí el impacto conmovedor de sus libros: descubrimos que la discusión es aún posible. Estos simples dioses humanos, por un instante en descanso sobre su humilde Parnaso, no se insultan, no dialogan tampoco, sino que discuten porque quieren tener razón, y esta razón está servida por la flameante vivacidad de las palabras, las cuales, sin embargo, siempre quedan en contacto con un pensamiento común a todos, comunidad preservada que todos respetan. Falta tiempo para llegar al acuerdo. Cesan las pausas durante las cuales habla el espíritu dividido del tiempo, y se afirma de nuevo la violencia, pero, sin embargo, una violencia cambiada, porque no pudo romper el discurso, ni ese respeto de la palabra común que perdura en cada uno de los hombres violentos.

Es preciso añadir que el éxito de Malraux tal vez sea único. Sus imitadores transformaron en comodidad de exposición y en procedimiento de argumentación lo que en él, mediante la reconciliación del arte con la política, es una manifestación auténticamente



creadora, un lirismo de la inteligencia<sup>1</sup>. Arte difícil, y ocurre a veces que Malraux se convierta en su propio imitador, como se ve en *Los Nogales de Altemburg*.

### H. James

En Henry James, la parte de la conversación es uno de los grandes medios de su arte. Esto es tanto más evidente cuanto que las conversaciones salen directamente de las nulidades mundanas “en torno al té en la taza de la vieja señora”, que embrujaba a Hawthorne, según él mismo afirmaba. Pero tanto sus grandes obras, de proporciones majestuosas, como a veces sus más breves relatos, tienen como polos algunas conversaciones capitales en donde la verdad secreta, apasionada y apasionante, difusa en todo el libro, procura aparecer con todo lo que tiene de necesariamente disimulado. Explicaciones extraordinarias en que los protagonistas se entienden a las maravillas mediante esa verdad oculta que ellos saben no tener derecho a oír, comunicando realmente en torno a lo incommunicable, merced a la reserva de que lo rodean y por el tono advertido que les permite hablar de ello sin hablar de ello, a la manera de una formulación siempre negativa, única manera de conocer lo desconocido que jamás nadie debe nombrar so pena de muerte. (En *La Vuelta de Tuerca*, el aya mata realmente al niño por la espantosa presión que ejerce sobre él para obligarle a reconocer y decir lo que no puede decirse). James logra así introducir *como tercera* en la conversación esa parte de oscuridad que es el centro y el precio de cada uno de sus libros, así como convertirla no solamente en la causa de los malentendidos, sino en la razón de una ansiosa y profunda inteligencia. Lo que no puede expresarse es aquello que nos acerca y que atrae entre sí a nuestras palabras, de otro modo separadas. Así, pues, se forma de nuevo su comunidad alrededor de lo que escapa a toda comunicación directa.

### Kafka

Oponer James a Kafka sería arbitrario aunque fácil. Porque en seguida se ve que lo mismo que en James acerca a las palabras, lo

1. La inteligencia, y no ya la razón: sea cual fuere la capacidad de simplificar que tenga la crítica, es preciso observar discretamente que esta expresión, puesta en el lugar de la otra, nos aleja mucho de Sócrates. La inteligencia se interesa por todo: los mundos, las artes, las civilizaciones, los vestigios de civilizaciones, los esbozos y las realizaciones, todo le importa y todo le pertenece. Ella es el interés universal que lo comprende todo apasionadamente, todo en relación con todo.

desconocido, lo inexpresado, tiende ahora a separarlas. Hay escisión, distancia infranqueable, entre las dos caras del discurso: es la puesta en juego del infinito al que no puede uno acercarse sino alejándose. De ahí el endurecimiento lógico, la necesidad más apremiante de tener razón y de hablar sin perder nada de las prerrogativas del discurso razonable. Los personajes de Kafka discuten y refutan. "Siempre lo ha refutado todo", se dice de uno de ellos. Esta lógica es, por un lado, la obstinación de la voluntad de vivir, garantía de que la vida no puede equivocarse. Pero, por el otro, esta lógica ya es en ellos la fuerza del enemigo que siempre tiene razón. El héroe cree que todavía está en el ámbito feliz de la discusión. Piensa que se trata de un proceso ordinario, y lo esencial del proceso es que, al término del debate representado por el procedimiento y los alegatos en que todos los argumentos se enuncian, la sentencia debe expresar el consenso de todos, palabra comprobada y reconocida que satisface incluso al vencido, porque triunfa al menos en esa prueba que tiene en común con su contrincante. Empero, para K., el proceso consiste en que la ley del discurso ha sido sustituida por una *Ley Distinta*, ajena a las reglas y en especial a la regla de la no-contradicción. Como uno ignora en qué momento se produce la sustitución, y como nunca puede distinguir entre las dos leyes ni tampoco saber si trata de la una o de la otra, la falsa dualidad trae esta consecuencia: aprehendido por la Ley que está por encima y por debajo de la lógica, el hombre es, sin embargo, acusado en nombre de la lógica, con el deber de atenerse estrictamente a ella y con la dolorosa sorpresa, cada vez que pretende defenderse de las contradicciones con medios contradictorios, de sentirse culpable y cada vez más culpable. Finalmente, sigue siendo la lógica la que lo condena a él, hombre cuya única fianza, en todo este asunto, ha sido su pequeña razón vacilante, y que lo condena como enemigo de la lógica, por una decisión sarcástica que une en su contra la justicia de la razón y la justicia absurda (Al final del *Proceso*, K. hace un último intento: ¿Habría aún algún recurso? ¿Habría objeciones que aún no se hubieran presentado? Seguramente. La lógica bien puede ser inquebrantable, no resiste a un hombre que quiere vivir". Metido en las redes de la desesperación final, el condenado quisiera, pues, presentar nuevas objeciones, argumentar y refutar, es decir, por última vez, recurrir a la lógica, pero al mismo tiempo ésta lo recusa y, ya bajo el cuchillo del verdugo, invoca contra ella la voluntad de vivir que es pura violencia: actuando así como enemigo de la razón, y por ella entonces razonablemente condenado).

Sería un error creer que el espacio oscilante y helado introducido por Kafka entre las palabras que conversan sólo destruye la comunicación. La meta sigue siendo la unidad. La distancia que separa a los interlocutores nunca es franqueable sino para quien se obstina en franquearla mediante el discurso en donde reina la dualidad y donde ésta engendra cada vez más la duplicidad y esos falsos intermediarios que son los dobles. Habría que investigar cómo, lejos de ser negativa, la imposibilidad de relaciones crea en Kafka una nueva forma de comunicación. Por lo menos, queda claro que estas conversaciones no son nunca diálogos y que los personajes sólo son interlocutores: las palabras no pueden intercambiarse y nunca tienen, aun cuando sean comunes por el sentido, el mismo alcance o la misma realidad: unas son palabras por encima de las palabras, palabras de juez, palabras de mando, de autoridad o de tentación; otras son palabras de astucia, de fuga, de mentira, lo que bastaría para impedir que alguna vez fuesen recíprocas.

### *El diálogo es escaso*

El diálogo es escaso, y no creemos que sea fácil ni afortunado. Oigamos las dos voces sencillas del *Square*: no buscan el acuerdo, a semejanza de las palabras que discuten, que avanzan, prueba tras prueba, para encontrarse por el simple juego de la coherencia. E incluso cabe preguntarse si buscan la comprensión definitiva que, por el reconocimiento mutuo, las apaciguaría. Meta muy lejana. Tal vez sólo procuran hablar, usando ese último poder que les brinda la casualidad, sin tener la seguridad de poseerlo siempre. Este último recurso, débil y amenazado desde las primeras palabras, confiere a la conversación su carácter grave. Sentimos muy bien que, para estas dos personas, para una sobre todo, lo que requiere de aire, de espacio y de posibilidad para hablar, está casi agotado. Y tal vez, si verdaderamente se trata de un diálogo, encontramos su primer síntoma en esta amenaza, límite más acá del cual el mutismo y la violencia cerrarán al ser. Hay que estar de espaldas contra la pared para comenzar a hablar *con* alguien. La comodidad, la facilidad, el dominio elevan la palabra a las formas de la comunicación impersonal, en donde se habla en torno a los problemas y en donde cada quien renuncia a sí mismo para dejar hablar momentáneamente al discurso en general. O bien, al contrario, si se ha traspasado el límite, encontramos a la palabra de la soledad y el exilio, palabra del extremo, carente de centro y, por lo tanto, sin confrontación, impersonal de nuevo, por pérdida de la persona, que la literatura

moderna logró captar y hacer oír: palabra de la profundidad sin profundidad.

Marguerite Duras, con la extrema delicadeza de su atención, ha buscado y tal vez captado el momento en que los hombres se vuelven capaces de diálogo: para eso se necesita la suerte de un encuentro fortuito, la misma simplicidad del encuentro — en un parque, ¿qué más sencillo?—, que contrasta con la tensión velada a la que deben hacer frente estos dos seres y esta otra simplicidad que proviene del hecho de que, si hay tensión, ésta no tiene ningún carácter dramático, no está ligada a un acontecimiento visible, o sea, alguna desgracia grande, algún crimen o alguna injusticia particular, sino que es común, sin relieve ni “interés” y, por lo tanto, profundamente simple y como borrada o casi (no se puede dialogar a partir de una gran desgracia, ni tampoco podrían conversar entre sí dos grandes desgracias). Y por último —tal vez esto sea lo esencial—, estas dos personas se comunican porque no tienen nada en común, exceptuando ese mismo hecho de estar, por motivos diferentes, separadas del mundo común en donde sin embargo viven.

Eso se expresa de la manera más sencilla y necesaria, necesidad presente sobre todo en cada una de las palabras de la joven. En todo lo que dice con una medida y una reserva extremas, hay esa imposibilidad que yace en el fondo de las vidas humanas y que ella, por su condición, siente a cada rato: ese oficio de criada que ni siquiera es un oficio, sino algo así como una enfermedad, una subesclavitud, en donde no tiene lazos reales con nadie, ni siquiera con el amo, como los tenía el esclavo, ni siquiera consigo misma. Y esa imposibilidad se convirtió en su propia voluntad, el rigor salvaje y obstinado con el cual rechaza todo cuanto, sin duda, podría aliviarle la vida, pero que también podría, por ese mismo alivio, hacerle olvidar lo que tiene de imposible y perder de vista la meta única: el encuentro con alguien, no importa quién sea, siempre y cuando, casándose con ella, la libre de su estado y la haga semejante a los demás. Su interlocutor, muy suavemente, le insinúa que ella será tal vez muy desgraciada con cualquiera: ¿No elegiré ella? ¿No debería, en ese baile de la *Croix-Nivert* al que va cada sábado, único momento de afirmación al que está suspendida su vida, buscar ella misma a la persona que más le convenga? Pero, ¿cómo elegir cuando se piensa que se existe tan poco que justamente, para hacerse existir, sólo se cuenta con la elección de alguien? “Porque si a mí me dejasen escoger, todos los hombres me convendrían con tal de que me quisieran un poco.” El sentido “común” responderá que no es tan di-

fácil ser escogida y que esta joven de veinte años, por criada que sea, y que tiene ojos bellos, no dejará de salir por el matrimonio de su infeliz condición para llegar a ser feliz e infeliz al igual que todo el mundo. Esto es cierto, pero es cierto sólo para aquel que ya pertenece al mundo común. Allí está la raíz profunda de la dificultad. De allí viene la tensión que forma el diálogo: cuando se ha tenido conciencia de lo imposible, la imposibilidad afecta e infecta el deseo mismo de salir de ella por las vías más normales: “¿Cuando un hombre la invita a bailar, señorita, piensa en seguida que podría casarse con usted? — Claro que sí, así es. Yo soy demasiado práctica, usted ve, todo el mal viene de allí. Pero ¿cómo hacer de otra manera? Me parece que no podría querer a nadie antes de tener un comienzo de libertad, y este comienzo, sólo un hombre puede ofrecérmelo.”

Que del encuentro fortuito en el parque salga esa otra forma de encuentro que es la vida compartida, esa idea viene naturalmente, al final, a consolar el ánimo del lector y quizás del autor. Hay que esperarlo, pero sin mucha esperanza. Porque el interlocutor, pequeño viajante de comercio, vendedor ambulante más bien, que va de ciudad en ciudad, llevado cada vez más lejos por su maleta, sin porvenir, ni ilusión ni deseo, es un hombre muy quebrantado. La fuerza de la joven reside en que no tiene nada, pero que desea una sola cosa que le permitirá desear todas las otras, o, más exactamente, adquirir entonces la voluntad común a partir de la cual empezará a tener, o a no tener, según las posibilidades generales. Ese deseo salvaje, heroico y absoluto, esa valentía es para ella la salida, pero también lo que tal vez le cierra la salida, porque la violencia del deseo hace imposible aquello que se desea. El hombre es más moderado, con esa moderación que acepta todo y no pide nada; esa aparente moderación está vinculada al peligro de la soledad, la cual, sin contentarlo, lo llena en cierto modo, hasta el extremo de no dejarle el tiempo de desear otra cosa. Parece que es, como se dice, un “*déclassé*”; se dejó caer en ese pequeño oficio, que tampoco es un oficio, pero que se le impuso por esa necesidad de errar en la que encuentra la única posibilidad que le queda y que encarna precisamente lo que es. Por allí, aunque se exprese con toda la prudencia necesaria a fin de no desanimar a la joven, representa para ella la tentación: el atractivo de ese porvenir sin porvenir al cual de pronto llora silenciosamente. Como ella, él es “*el último de los últimos*”, pero no sólo es un hombre privado de la felicidad común, sino que también tiene y ha tenido en el transcurso de sus viajes algunas breves y felices ilumina-

ciones, humildes centelleos que describe con buena voluntad y sobre los cuales lo interroga ella, primero con un interés lejano y reprobador, luego, lamentablemente, con una curiosidad cada vez más despierta y fascinada. La felicidad *privada*, la que pertenece a la soledad, iluminándola y suprimiéndola por un instante, está allí, felicidad que es entonces como la otra forma de lo imposible y que recibe de él un destello tal vez deslumbrante, tal vez engañoso y afectado.

Sin embargo, hablan: se hablan, pero sin estar de acuerdo. No se entienden del todo, no tienen entre sí el espacio común donde se realiza la comprensión, y todas sus relaciones sólo se basan en el sentimiento de estar *igualmente*, el uno como el otro, fuera del círculo común de las relaciones. Eso es mucho. Eso crea una proximidad instantánea y una especie de completa armonía sin armonía en que cada uno presta al otro tanta más atención y se expresa con tantos más escrúpulos y paciente verdad cuanto que las cosas por decir no pueden decirse más que una vez y no pueden tampoco sobreentenderse, porque no se beneficiarían de esa fácil comprensión de la que disfrutamos en el mundo común, ese mundo en el que muy rara vez se nos ofrecen la suerte y el dolor de un verdadero diálogo.

¿DE DÓNDE proviene la luz que reina en un relato como *El Mirón*? ¿Una luz? Más bien una claridad, pero una claridad sorprendente, que lo penetra todo, disipa todas las sombras, destruye toda espesura, reduce todas las cosas y todos los seres a la delgadez de una superficie radiante. Es una claridad total, pareja, podría decirse monótona; no tiene color, ni límite, continua, impregna todo el espacio y, como siempre está igual, parece que también transforma el tiempo, otorgándonos el poder de recorrerlo en nuevos sentidos.

Claridad que lo aclara todo, que lo revela todo, excepto a sí misma y que es, por lo tanto, lo más secreto. ¿De dónde viene? ¿De dónde nos alumbra? En el libro de Robbe-Grillet se impone la apariencia de la descripción más objetiva. Allí todo está minuciosamente descrito, con una precisión constante y como si lo fuese por alguien que se limitara a "ver". Parece que lo viéramos todo, pero que ese todo sólo nos fuera visible. El resultado es extraño. En otros tiempos, André Breton reprochó a los novelistas su tendencia a describir, su voluntad de interesarnos en el papel amarillo del dormitorio, en el embaldosado blanco y negro, en los armarios, en las cortinas, detalles fastidiosos. Es cierto, estas descripciones son aburridas: no hay lector que no las pase, contento, sin embargo, de que estén allí, precisamente para que las pase: tenemos prisa de entrar al cuarto, vamos derecho a lo que puede ocurrir. Pero ¿si no sucediera nada? ¿si el cuarto quedase vacío? ¿Si todo cuanto acontece, todos los acontecimientos que sorprendamos, todos los seres que vislumbremos, sólo contribuyesen a hacer visible el cuarto, cada vez más visible, más susceptible de ser descrito, más expuesto a esa claridad de una descripción completa, firmemente delimitada aunque infinita?

¿Qué más apasionante, más singular también, más cruel quizás? ¿en todo caso más próximo al surrealismo (Roussel)?

### *La mancha ciega*

En esta novela policíaca, no hay policía ni intriga policial. Tal vez haya un crimen, pero probablemente no sea el crimen aparente del que el relato, con demasiada premeditación, procura convencernos. Sin embargo, hay una equis. Entre las horas que pasó Matías, el viajante de comercio, en el pueblecito de su infancia para vender relojes-pulseras, se inmiscuyó un tiempo muerto que no puede ser recuperado. A ese vacío no podemos acercarnos directamente. Ni siquiera podemos situarlo en un momento determinado del tiempo común; pero así como en la tradición de la novela policíaca, el crimen nos conduce al criminal por un laberinto de huellas e indicios, también aquí sospechamos que la descripción, minuciosamente objetiva, donde todo está registrado, expresado y revelado, tiene como centro una laguna que es como el origen y la fuente de esa extrema claridad por la que lo vemos todo, excepto a ella. Este punto oscuro que nos permite ver, este sol situado eternamente por debajo del horizonte, esta mancha ciega que ignora la mirada, isla de ausencia en medio de la visión, he aquí el blanco de la búsqueda y el lugar, el precio de la intriga.

¿Cómo llegamos allí? No tanto por el hilo de una anécdota como por un refinado arte de imágenes. La escena a la que asistimos sólo es una imagen central que se construye poco a poco, mediante una sutil superposición de detalles, de figuras, de recuerdos, por la metamorfosis y la reflexión insensible de un dibujo o de un esquema alrededor del cual se organiza y se anima todo cuanto se ve. Por ejemplo, en el momento de abordar la isla, a la que regresa por primera vez desde su infancia con el fin de pasar allí un par de horas y vender sus relojes, Matías descubre, grabado en el muro del dique, un signo en forma de ocho. “Era un ocho inclinado: dos círculos iguales con un poco menos de diez centímetros de diámetro, tangentes en un costado. En el centro del ocho se veía una excrecencia rojiza que parecía ser el eje, roído por la herrumbre, de un viejo gancho de hierro.” Nada más objetivo ni más cercano a la pureza geométrica a la que debe aspirar una descripción sin sombras. No obstante el ocho va a habitar el relato como un motivo de obsesión: será la configuración del camino recorrido en la isla, especie de circuito doble: uno es conocido y el otro no puede serlo. Serán, en cada puer-



ta que debe abrir, los dos círculos oscuros que forman allí las fibras de madera o la pintura que imitan las irregularidades y los nudos. Será el cuádruple anillo de hierro donde están metidas las piernas y los brazos de la niña que tortura, en realidad o en imaginación, para hacer valer la esbeltez de su cuerpo. Será, sobre todo, el doble círculo perfecto de los ojos que están en el centro de esta novela de la visión, viendo las cosas con la impassibilidad y la crueldad de una mirada absoluta o también de aquella mirada inmóvil que se atribuye a ciertos pájaros y que evocan antiguas fotografías.

No es de extrañar que la hora irrecuperable, sustraída al empleo útil del día, se llene con la figura supuesta de un suplicio. ¿Es cierto que el viajante de comercio ha tomado un camino que no pertenece al recorrido normal, "allá debajo de la curva"? ¿Es cierto que haya buscado y encontrado a una niña, la cual le habría llamado la atención por su semejanza con un amigo de antaño? ¿La ató, la desnudó, la torturó haciéndole quemaduras leves, antes de arrojar su cuerpo desnudo al mar? ¿Sería un Sade este joven tranquilo? ¿Pero cuándo tuvo lugar la escena? Lentamente, con toques sucesivos, la vemos elaborándose mucho antes del instante exacto en que hubiese podido ocurrir: circula por todo el relato, está detrás de cada cosa atención por su semejanza con un amigo de antaño? ¿La ató, la despárrafos, es la transparencia misma de esa claridad fría que nos permite verlo todo, porque es ella, el vacío en donde todo se hace transparencia. La escena de violencia vislumbrada (o imaginada) por Matías en el momento de la salida, en un callejón; la niña que divisa en el barco, de pie y como atada para el suplicio; el cartel publicitario del cine, la habitación vacía con el cuadro de la niña arrodillada, el recorte de periódico, el juego de las cuerdecillas, y luego, después del suceso, el cadáver, en la carretera, "con los muslos abiertos, los brazos en cruz" de una ranita; éstos son los movimientos mediante los cuales la imagen central, que no vemos, accede un instante a dejarse mirar, entre las circunstancias reales, como un leve espectro de claridad. Pareciera que el tiempo, dispersado por una secreta catástrofe interior, deja que segmentos de porvenir se hagan vislumbrar en medio del presente o que entren en libre comunicación con el pasado. El tiempo soñado, el tiempo recordado, el tiempo que hubiese podido ser y, por último, el futuro se transforman incesantemente en la presencia radiante del espacio, lugar de expansión de la pura visibilidad.

### *Metamorfosis del tiempo en espacio*

En esto reside, creo, el interés esencial de este libro. Allí todo está claro; todo por lo menos tiende a esa claridad que es la esencia de la extensión, y el relato mismo, como los objetos, los acontecimientos y los seres, se ordenan en ella de acuerdo con una disposición homogénea, en líneas de serie, en figuras geométricas, con un arte voluntario que sería demasiado fácil comparar con el cubismo. Joyce, Faulkner, Huxley y muchos más atormentaron ya el tiempo y rompieron con las costumbres de la sucesión ordinaria; lo hicieron a veces por vanas razones técnicas; a veces por razones interiores profundas y con el fin de expresar las vicisitudes de la duración personal. En cuanto a Robbe-Grillet, no parece que su propósito sea el de pintarnos las obsesiones de un héroe o el itinerario psicológico del proyecto que lo anima: el pasado, el porvenir, lo que está delante, detrás, en su relato, todo eso tiende a depositarse en la superficie lisa del presente, mediante un juego sutil y calculado de perspectivas y aproximaciones, tan sólo para obedecer a la exigencia del espacio sin sombra ni espesura, en donde todo tiene que desplegarse —con el fin de que todo esté descrito—, como en la simultaneidad de un cuadro, por esa metamorfosis del tiempo en espacio que tal vez intenta todo relato con más o menos éxito.

Por eso, *El Mirón* nos informa sobre una de las direcciones de la literatura novelesca. Sartre demostró que la novela no debía responder a la premeditación del novelista sino a la libertad de los personajes. En el centro de todo relato existe una conciencia subjetiva, esa mirada libre e inesperada que hace surgir a los acontecimientos mediante la vista por donde los capta. Tal es el foco vivo que ha de preservarse. El relato, siempre en referencia con un determinado punto de vista, debería ser como escrito desde adentro, no por el novelista cuyo arte, abarcándolo todo, domina lo que crea, sino de acuerdo con el impulso de una libertad infinita, aunque limitada, situada y orientada en el mundo mismo que la afirma, la representa y la traiciona. Crítica viva, profunda, que a menudo coincide con las obras maestras de la novelística moderna. Siempre es necesario recordarle al novelista que no es él quien escribe su obra, sino que ésta se busca a través de él y que, tan lúcido como quiera serlo, está absorbido por una experiencia que lo sobrepasa. Difícil y oscuro movimiento. Pero ¿será sólo el movimiento de una conciencia sobre cuya libertad no conviene interferir? Y la voz que habla en el relato ¿será siempre la voz de una persona, una voz personal? ¿No será primero, con la coartada del "El" indiferente, una voz extraña y neu-

tra que, igual a la del espectro de *Hamlet*, erra por doquier, hablando no se sabe de dónde, como entre los intersticios del tiempo que, sin embargo, no debe destruir ni alterar?

En una tentativa como la de Robbe-Grillet, asistimos a un nuevo esfuerzo por hacer hablar, dentro del relato, al relato mismo. Aparentemente, la historia está narrada desde el punto de vista único de quien la ha vivido, ese *voyeur* de comercio cuyos pasos seguimos. Sólo sabemos lo que sabe, sólo vemos lo que él ha visto, y tal vez nos distingue de él el hecho de saber un poco menos, pero también a partir de este "menos", de este hueco en el relato, se origina la claridad propia del relato, esa luz extraña y pareja, errante, que algunas veces nos parece brotar de la infancia, y otras del pensamiento, porque tiene la precisión, la suavidad y la fuerza cruel del sueño.

### *El esclarecimiento*

Existe, pues, en este libro, aunque coincidiendo con la conciencia del héroe, o con el acontecimiento central de esa conciencia, una especie de intermitencia, zona de la que estamos apartados, de donde él parece estar apartado, para que, merced a esa lejanía en el interior de sí mismo, aparezca y se ejerza el puro poder de ver: el esclarecimiento. Sin duda, aquí procura afirmarse una tentativa de reducir o destruir el valor de lo que se llama interioridad: pero el relato tiene el interés y la naturalidad de los verdaderos enigmas, porque la fría claridad que ocupa el lugar de la vida interior sigue siendo la abertura misteriosa de esa misma intensidad, acontecimiento ambiguo, no acercable, que sólo puede evocarse bajo el aspecto de un asesinato o de un suplicio<sup>1</sup>.

El crimen del mirón es un crimen que él no ha realizado sino que por él lo realiza el tiempo. Dentro de ese día que ha debido dedicar por completo a actos útiles, regularmente coordinados (su oficio de vendedor de relojes es un símbolo fácil de ese tiempo sin

1. En *La Celosia*, la intriga y la narración tienen como centro una fuerte ausencia. Según el análisis de los editores, debería entenderse que quien nos habla en esta ausencia es el personaje mismo del celoso, el marido que espía a su mujer. Yo creo que se desconoce la auténtica realidad de este relato por la manera como se invita al lector a que se le acerque. El lector siente perfectamente que algo falta, presiente que eso que falta permite decirlo y verlo todo, pero ¿cómo identificar a dicha falta con alguien? ¿Cómo subsistiría allí un nombre y una identidad? Aquello no tiene nombre ni cara; aquello es la pura presencia anónima.

falla), se ha introducido un tiempo vacío y nulo. Pero este tiempo perdido, sustraído al encadenamiento pautado del día común, no es esa profundidad de la duración personal que expresara Bergson. Al contrario, se trata de un tiempo sin profundidad cuya acción consiste más bien en reducir todo cuanto significa profundidad —y para empezar, la profunda vida interior— a modificaciones de superficie, como en permitir la descripción de los movimientos de esta vida en términos de espacio. A veces, en este relato se describen los mismos objetos, en el intervalo de unas cuantas páginas, con cambios casi insensibles. A veces también, el personaje central —ese hombre que comercia con el mirar—, al entrar en diferentes casas, parece entrar en la misma casa, trasladada solamente a puntos un poco distintos; y puesto que todo cuanto es interior —la imagen de los recuerdos, la imagen de lo imaginario— está casi siempre a punto de afirmarse en una cuasi exterioridad, también el héroe está siempre a punto de pasar del espacio de su imaginación o de su memoria al de la realidad, porque está como si hubiese llegado al límite donde podrían juntarse, en un afuera no representable, las grandes dimensiones del ser. De ahí que sea casi indiferente saber si el acto del suplicio ha sido real o imaginario, o, también, si es la coincidencia azarosa de imágenes provenientes de regiones o puntos diferentes del tiempo. No podemos saberlo y no tenemos por qué saberlo. Si es verdaderamente la mano de Matías la que tocó a la niña, tal acción no es más susceptible de reconocimiento que lo que pudiera serlo la acción vacía del tiempo, acción insensible que nunca se ve en sí, sino que se deposita de manera visible en la superficie de las cosas, reducida precisamente a la desnudez de su superficie.

Cabe admirar el dominio de Alain Robbe-Grillet, la reflexión con la que lleva a cabo una nueva búsqueda y el aspecto experimental de sus libros. Pero creo que su atractivo proviene antes que nada de la claridad que los atraviesa, y esta claridad tiene también la extrañeza de la luz invisible que ilumina la evidencia de algunos de nuestros sueños. Es de sorprender la similitud que existe entre el espacio “objetivo” que procura alcanzar la mirada de Robbe-Grillet, no sin riesgos ni peripecias, y el espacio interior de nuestras noches. Porque lo que hace el tormento de los sueños, su poder de revelación y de encanto, es que nos transportan fuera de nosotros, allí donde lo que es interior a nosotros parece extenderse en una pura superficie bajo la falsa luz de un eterno afuera.

## I — LA BUSQUEDA DE SI MISMO

ESTAS DOS letras designan al viajero que perteneció una vez, hacia 1931, a la asociación secreta de los peregrinos de Oriente y que tomó parte en las vicisitudes de esta migración encantada. También designan las iniciales de otros dos personajes de novela, Hermann Heilner y Harry Haller, un joven que huyó del seminario protestante de Maulbronn y un quincuagenario atormentado, solitario, salvaje y vehemente, quien, hacia 1926, al borde de la locura, erra por las zonas oscuras de una gran urbe, bajo el nombre de lobo estepario. H. H. es, por último, Hermann Hesse, un noble autor de lengua alemana a quien retribuyó tardíamente la gloria del Premio Nobel, aunque sin darle esa juventud de la fama que nunca le faltó a Thomas Mann.

Sin duda, se trata de un escritor mundialmente reconocido, que sigue manteniendo dentro de la literatura universal la figura del hombre de gran cultura, del creador ansioso de sabiduría y capaz de pensamiento, tipo que tal vez desapareciera en Francia con Valéry y Gide. Además, tuvo el mérito de no tomar parte en los errores apasionados de su tiempo. Desde 1914 fue considerado como un hombre de ideas malsanas, porque se opuso dolorosamente a la guerra y desaprobó el rebajamiento de los intelectuales, satisfechos ante un conflicto cuya significación les escapaba. De esa ruptura, que él sintió cruelmente y que retumbó hasta en su espíritu, quedó un vestigio de animosidad que no desapareció de su país, ni siquiera cuando fue el célebre autor de *Demián* y del *Lobo estepario*. Es cierto que había renunciado a la nacionalidad alemana hacia 1923. También es cierto que vivía al margen, ya fuera en Suiza o en Italia, exilado en sí mismo, siempre inquieto y dividido, en esto hombre de su tiempo, y, sin embargo, muy ajeno a su tiempo. Destino curioso el suyo. Más que a cualquiera, él tiene derecho al nombre de cosmo-

polita. En primer lugar, por su familia: su padre es germano-ruso; su abuela lleva el nombre de Dubois, habla francés y pertenece a la Suiza romanda; su madre nació en la India; uno de sus hermanos fue inglés; él mismo, aunque nacido en Suabia, empieza por ser ciudadano suizo y, para seguir sus estudios en su país nativo, tiene que naturalizarse wurtembergués. Cosmopolita por sus orígenes, sus conocimientos e incluso algunos de sus gustos espirituales, no disfruta de esa simpatía intelectual que acompañó muy pronto a Rilke. No diré que le faltó ser conocido en Francia, o bien sería preciso comprender que si evita los contactos personales con la literatura francesa en un momento en que ésta se revela particularmente viva, los motivos de ese alejamiento forman parte de su arte y de su destino.

¿Este arte acaso estaría en sí un poco al margen, ajeno por lo menos a esas grandes fuerzas renovadoras cuya activa certidumbre está representada por nombres como Proust, Joyce, Breton, para citar algunos? En efecto, puede ser así. No obstante, tampoco eso es cierto. Las relaciones que traba entre sí mismo y la literatura, entre cada uno de sus libros y las graves crisis de su vida, la necesidad de escribir que en él proviene del afán de no zozobrar, víctima de su espíritu dividido, el esfuerzo que realiza para aceptar la anomalía y la neurosis y para comprenderla como si fuera un estado normal en un tiempo anormal, el tratamiento psicoanalítico al que se somete y que da origen a una de sus novelas más bellas, esa liberación que, sin embargo, no lo libera, aunque quisiera profundizarla sustituyendo al psicoanálisis por la meditación, a Jung por los ejercicios yoga, tratando luego de ubicarse en relación con los grandes intérpretes del taoísmo, y pese a ello, pese a esa sabiduría con la que se siente emparentado, la desesperanza que lo invade y lo induce a escribir en 1926, con una gran vehemencia literaria, una de las novelas claves de su tiempo, *El lobo estepario*, en el que el expresionismo podría reconocer a una de sus obras maestras: todo esto, la relación de la literatura con una búsqueda vital, el recurso al psicoanálisis, el llamado a la India y a China, e incluso la violencia mágica y —una vez— expresionista que supo alcanzar su arte, hubiera debido hacer de su obra una forma representativa de la literatura moderna.

Es verdad que esto ocurre en los años treinta. Alemania se aparta cada vez más de él y él mismo se encierra cada vez más en una soledad que la enfermedad no le permite abrir sobre el mundo agitado de la emigración. Sin embargo, escribe aún tres libros, los cuales, lejos de ser obras de un espíritu sobreviviente, expresan su dominio tardío y la feliz reconciliación que logra al fin de sus dotes

en conflicto. La última, de mayor amplitud, es *El juego de abalorios*. En preparación desde 1931, publicada en 1943, impresionó mucho al pequeño grupo que se interesaba todavía por la literatura inactual, en especial a los escritores alemanes emigrados y a Thomas Mann, que no había escrito el *Doctor Faustus* sino que se disponía a emprenderlo, y que se sintió casi asustado —nos dice él mismo— por la semejanza de aquella obra con la que él había proyectado. Semejanza sin duda curiosa, pero que ante todo demuestra la independencia de los talentos, la singularidad de las obras y la manera incomparable como procuran resolverse los problemas emparentados en la literatura. Obra, pues, importante que la guerra no logró ahogar, puesto que el Premio Nobel trató de valorizarla. Ciertamente, uno puede leerla e interesarse en ella sin preocuparse de H. H., porque es una obra que se afirma por sí misma alrededor de una imagen central, misteriosa y bella, que sólo necesita de nuestra experiencia para aclararse.

No obstante, este libro no deja de presentar una aparente frialdad. Impersonal, se desarrolla con una maestría vigilada a la que, aparentemente, le falta la pasión característica del escritor. ¿Sería acaso una tranquila alegoría espiritual, compuesta de manera muy docta, casi pedante, por un autor que se interesaría, sin comprometerse, en los problemas de su tiempo? Quien lo lea con cuidado no puede creer eso. Hesse está presente en su obra, incluso en el esfuerzo un poco obligado que hace para estar ausente, y, sobre todo, por la búsqueda que siempre unió para él los problemas de la obra y las exigencias de su propia vida. Todos sus libros no son autobiográficos, pero casi todos hablan íntimamente de él. Dijo de la poesía que hoy en día no tenía más valor que “*expresar en forma de confesión, y con la mayor sinceridad posible, su propio desamparo y el desamparo de nuestro tiempo*” (esto es verdad en 1925, en un época en que, particularmente, está en conflicto consigo mismo). En un rincón de sus relatos existe siempre algún H. H., o las iniciales de su nombre, a veces disimulado, a veces mutilado. Incluso cuando firma uno de sus libros con un seudónimo, como *Demián*, aparecido bajo el nombre prestado de Emile Sinclair, es para seguir encontrándose al tratar de identificarse mágicamente con una presencia escogida: en este caso, con el amigo de la locura de Hölderlin, el hombre que protegió al poeta en los primeros momentos de su enfermedad y que le permitió vivir todavía un poco en este mundo.

Esta búsqueda de sí mismo en su obra y por medio de su obra es atrayente. En ella reside su gran interés. Ella revela también sus

límites. Cómo logra —en parte— librarse y dominarse en su obra y, finalmente, por el mismo movimiento, liberar a la obra de sí mismo, he aquí lo que podría enseñar la curva de su existencia de escritor, he aquí también lo que da al *Juego de abalorios* su verdad más viva, la que parece haber buscado toda su vida, muchas veces incluso a expensas de la literatura, y la que sólo descubre al fin, en una imagen donde su vida desaparece a favor de la obra.

Sus biógrafos lo han mostrado dividido en tendencias opuestas: errabundo, estableciéndose, liberándose casi escandalosamente de los suyos y, sin embargo, fiel a la tradición espiritual de su familia, fundando a su vez una familia, y convirtiéndose muy pronto en un hombre quieto que posee su casa y lleva la vida tranquila de un burgués alemán, pero padeciendo esta seguridad, que también desea, y sufriendo por el hecho de no poder soportarla. Igualmente, si en 1914 él halla la fuerza de sustraerse al delirio de las pasiones, es realmente porque no sigue la vía común y porque lo anima un sentido propio y enérgico. Pero no se queda fácilmente satisfecho consigo mismo; él cree que si piensa de un modo distinto al de los demás, es porque hay en él una peligrosa discordancia y que algún día tendrá que pagar por ello. Y efectivamente, un día en que las circunstancias empeoran, en que su vida de familia se deshace, en que la mente de su mujer y la vida de su hijo más joven parecen amenazadas, algo se quiebra en él, y surge la crisis de 1916 que lo lleva al psicoanálisis y que transforma, dolorosa y poderosamente, su espíritu y su arte.

Esta crisis, especie de segundo nacimiento espiritual, es, sin embargo, la segunda. El acontecimiento más grave de su vida interior se produce cuando tiene catorce años, el día en que se fuga del seminario de Maulbronn<sup>1</sup>, procurando huir también del destino familiar, del rigor de las disciplinas pietistas, del porvenir pastoral en el que debería suceder a su padre y a su abuelo. Durante dos días, se esconde en el bosque, casi se muere de frío; un guardabosque lo encuentra y lo trae de vuelta. ¡Qué asombro en su piadosa familia! Lo confían a una especie de exorcista que lo cree poseído pero que fracasa en liberarlo de su demonio, el cual, según Hesse, no era más que el muy malvado espíritu poético.

---

1. Hölderlin también hizo sus estudios en Maulbronn, y sabemos por sus cartas que allí sufrió mucho. Hugo Ball cree que en los siglos XVIII y XIX había en Suabia como una neurosis del internado religioso, *eine Stifflerneurose*: lo cual sería cierto para Hölderlin, Waiblinger y Möricke.



Sería tentador evocar aquí a André Gide, dividido también entre oposiciones de ascendencia y tendencia. Empero, todo es muy diferente. La ruptura de Hesse es más dolorosa e involuntaria. Lo que le ocurre, esa obligación de liberarse, es como una incomprendible desgracia que necesitará años para dominar y entender. No es un rebelde triunfante. Está tan apegado a lo que rechaza como al ánimo de independencia. Bastaría poco para que, convirtiéndose en poeta, sea un dulce poeta bucólico, feliz de encontrar en una vaga efusión romántica el olvido de sus dificultades. Y, ciertamente, esto es lo que se produce en el primer período de su vida, en el que no se expresa sino la parte soñadora, olvidadiza y apacible de sí mismo, la que consagra su fama con *Peter Camenzind*. En la historia de los adolescentes en rebeldía, esto es algo peculiar en él. Al lograr liberarse violentamente para convertirse en poeta, lejos de expresar esta rebeldía o la violencia de sus conflictos, hace, al contrario, todo lo que puede para perderlos de vista y para alcanzar, por medio de su arte, una reconciliación ideal cuyos complacientes modelos le suministra el romanticismo, que, por otra parte, lo atrae demasiado<sup>1</sup>. Como bastante pronto goza de una reputación muy honorable, logrando, con todo lo poeta que es, instalarse en la vida y en la comodidad de la vida, este éxito cierra, pues, y al parecer definitivamente, la crisis de su adolescencia; pero las fuerzas de división que la provocaron y de la que se negó a tomar conciencia, por ello mismo actúan aún más peligrosamente y, aprovechando el desequilibrio universal, lo llevarán a la fuerte sacudida de 1916, de la que sabrá, con una lúcida valentía, sacar las más bellas oportunidades de re-creación.

### *Demián*

Demián, producto de esta crisis, es una obra mágica en donde el escritor se esfuerza por llegar en sí mismo hasta su maraña original. El joven Sinclair cuenta su vida: cómo descubre la partición del mundo en dos zonas, una clara, en donde, junto con los padres, la vida es recta e inocente, y otra, de la que casi no se habla, que se mantiene en las bajas regiones domésticas y en donde el que pasa se expone a grandes fuerzas maléficas. Basta una casualidad para caer en ella, y así ocurre con el joven Sinclair, arrastrado por el chan-

1. En un relato de esta época, *Bajo la rueda*, evoca probablemente sus tiempos de seminario, y la huida de Hermann Heilner es, sin duda, su propia huida. Pero, aun cuando se acerque a este acontecimiento, se mantiene, en la medida de lo posible, ansiosamente a distancia de él.

taje de un zagaletón de barriada a una serie de acciones reprobables bajo el peso de las cuales se altera y se desmorona su mundo infantil. Entonces aparece Demián. Demián no es más que un compañero de estudios, un poco mayor. No sólo va a liberar a Sinclair del chantaje, sino también a iniciarlo en el temible pensamiento del Mal que ya no se opone al bien, sino que representa la otra cara, sombría y bella, de lo divino. El mismo es un ser extraño, fascinante. A veces discute con el pastor haciendo la apología de Caín. O bien, otras veces, durante la clase, su rostro se petrifica, como el de un ser sin edad ni apariencia. Más tarde se nos dejará entender que vive con su madre en relaciones de intimidad ilegítima.

El propósito de Hesse es, evidentemente, la glorificación de un mundo demiúrgico, ese mundo en el que la moral, la ley, el Estado, la escuela, el estrecho rigor paterno han de callar, y en el que se manifiesta, como un poder que lo autoriza todo, la gran fascinación del encanto materno. Esfuerzo que le cuesta mucho, para el cual utiliza un poco al azar los recursos que encuentra en los gnósticos, el psicoanálisis de Jung, la mediocre teosofía de Steiner. No es lo que bastaría para encantar el relato. Pero la figura de Demián, la irradiación de esta figura, la luz oscura que la ilumina y que aceptamos, como aceptamos de noche el sentido figurativo de nuestros deseos, he aquí lo que sigue seduciéndonos a nosotros, lectores de otro tiempo. El relato es sencillo, casi ingenuo, como debe serlo el recuerdo del mundo infantil en el límite del cual se lleva a cabo esta grave experiencia. Y el autor no trata de excitar nuestra curiosidad en torno a sus secretos disimulándolos. El nombre de Demián, como el nombre de Eva, que es el de la madre de Demián, nos dicen en seguida más de lo que quisiéramos saber. Hesse será siempre así. No hace surgir poco a poco de la realidad cotidiana el secreto mágico al que está ligado, sino que parte del sentido mítico que halla inmediatamente en sí y que nos entrega ingenuamente como tal, logrando, mediante esta ingenua sencillez, animarlo en un mundo que se abre momentáneamente al nuestro. Se le reprochará no tener el don de las figuras vivas, de los detalles cotidianos, de la narración épica. Tal vez; pero ¿por qué exigirle que sea distinto a lo que es? ¿Por qué, como él mismo dice, cuando en un jardín uno se encuentra con un azafrán, por qué reprocharle que no sea una palmera? En todos sus relatos —dice también— no se trata de historia, de personajes, de episodios: en el fondo todos son monólogos en los que una sola persona intenta ubicarse de nuevo ante el mundo y ante sí. Así, en *Demián*, sentimos muy bien que todas las figuras no son sino imá-

genes de sueño, nacidas de la vida interior del niño Sinclair, pero es magnífico que podamos aceptar ese sueño y volvernos a encontrar a nosotros mismos en medio de su luz.

Hesse consiente en someterse al psicoanálisis, cuando en más o menos la misma época lo rechazan Rilke y Kafka, aunque tanto el uno como el otro, para superar sus dificultades, hayan también pensado en este medio. Rilke teme despertarse curado, y curado de la poesía: simplificado en exceso. Para Hesse, las cosas no se volverán más simples. Al contrario, sólo toma conciencia de su propia división, de la necesidad en que está de contradecirse y de no renunciar a sus contradicciones. Siempre quiere la unidad. En su primera madurez, es una unidad vaga, de apariencia y de inocencia, que ha buscado junto a la naturaleza y cerrando los ojos ante sí mismo. Ahora ve que esa dichosa unidad sólo estaba hecha de su ignorancia. Durante los años que siguieron y que fueron años de grandes tropiezos materiales y morales (rompió todos los lazos, vive solo en Montagnola en condiciones de penosa penuria, no teniendo a menudo por comida más que castañas recogidas en el monte), lo que él quisiera alcanzar, oír y hacer oír es la doble melodía, la fluctuación entre dos polos, el vaivén entre ambos *"pilares-principios"* del mundo. *"Si fuese músico podría sin dificultad escribir una melodía para dos voces, la cual consistiría en dos líneas, en dos series de sonidos y de notas, capaces de contestarse, de completarse, de combatirse y de mantenerse, a cada instante y en cada punto de la serie, en la relación de intercambio y oposición más íntima y más viva. Y aquel que supiera leer las notas, podría leer mi doble melodía, ver y oír en cada sonido el contra-sonido, el hermano, el enemigo, el antípoda. Pues bien, es esa voz doble, ese eterno movimiento de antítesis, lo que yo quisiera expresar con las palabras, pero en ello me esfuerzo en vano, no logro hacerlo..."*

Se entiende así por qué lo atraerán las soluciones de la espiritualidad hindú y, más aún, el lenguaje del pensamiento chino, como nunca dejó de atraerle el gran sueño de la poesía romántica que quisiera unir mágicamente en sí los tiempos, los espacios y los mundos, a partir de la indeterminación interior. También dirá: *"Las palabras más altas de la humanidad son para mí esas parejas de palabras en las que la duplicidad fundamental ha sido expresada en signos mágicos, esos pocos apotegmas y esos símbolos secretos en que las grandes oposiciones del mundo se reconocen como necesarias y, al mismo tiempo, como ilusorias."* Pero Hesse no es un espíritu dialéctico, ni tampoco un hombre de pensamiento, ni siquiera tal vez

de este pensamiento que la poesía y la literatura esconden en si mismas y que es pensamiento sólo a condición de permanecer disimulado. Por eso, lo que experimenta lo enriquece, pero sin darle puntos de apoyo seguros. Su aspiración a la unidad es religiosa, pero el arte, que no puede ser sino discordante en un tiempo discordante, también es su religión. Y ¿de qué serviría salvar su alma, devolverle coherencia y equilibrio, cuando la verdad del mundo sólo quedó como un desgarramiento apasionado?

### *El lobo estepario*

*El lobo estepario*, escrito diez años después de *Demián*, es la expresión de ese movimiento. A pesar de la desesperación que allí se manifiesta y del sentimiento de irrealidad que finalmente triunfa, es un libro fuerte y viril. El inicio, como ocurre a menudo en sus relatos, es la parte más verdadera: retrato de un hombre de cincuenta años (la edad de Hesse), que un día cualquiera alquila un cuarto en una casa confortable de una gran ciudad y, pese a sus buenos modales, crea allí un sentimiento de malestar. Hesse prodiga pocos detalles, pero ellos bastan para imponernos una imagen: la secreta agitación, los ademanes nerviosos del inquilino que contrastan con su cómoda y burguesa vestimenta; su paso vacilante, penoso, y, sin embargo, su aspecto altivo, su elocución rebuscada. Y también una escena como ésta: una vez el hijo de la propietaria encuentra a este hombre distinguido sentado en la escalera, respirando el olor de la cera y contemplando nostálgicamente la antesala del paraíso bien encerado de la burguesía alemana. Esto incita a sonreír, pero también es conmovedor, pues reconocemos allí la gran necesidad de un hogar que obsesiona a Hesse y que él no puede satisfacer: si posee esa morada duradera, el errante en él no se da tregua hasta que renuncie a ella, lo mismo que, solitario, no puede dejar de tener amigos, lo mismo que el poeta ingenuo y bucólico choca con el escritor atormentado por los problemas hasta la destrucción de sí mismo.

El tema del *Steppenwolf* es que el hombre no es lobo y hombre, instinto y espíritu, escisión rígida heredada del pensamiento luterano; hay que desenmascarar y desencantar esta duplicidad demasiado simple, hundiéndose más profundamente en la dispersión del mundo interior. El otro tema es la tentativa desesperada por recorrer el mundo a partir del caos. En el libro deberían hallarse los dolores de quien lo escribe y del tiempo en que lo escribe, como si,

escritor encerrado en sí mismo, sufriendo de su desequilibrio, no pudiese tomar conciencia de ello, por introvertido que sea, sino por el desequilibrio de su época. Abarcar el mundo, aunque fuese a costa de la coherencia de un yo ilusorio. ¿Lo logra? En un sentido, no, y ni siquiera en la representación que da su libro del mismo. La especie de transfiguración mágica a la que recurre para describir los bajos fondos de una gran ciudad, ocultando así los apuros en que se encuentra para describirlos realmente, aparece aquí como un pretexto. La iniciación a la vida sensual se ve siempre como el desarrollo de un sueño, pero aquí demasiado cerca de la realidad, sin valor si no alude a una experiencia real. Al final, el solitario sufre la prueba del "Teatro mágico" donde, en medio del juego de los espejos y los reflejos de la embriaguez, tiene que enfrentarse a su propio inconsciente: moderna noche de Walpurgis, en el transcurso de la cual H. H. da libre curso a su odio por las máquinas, mientras que, en las regiones superiores, Mozart, Goethe, divinidades sonrientes y desasidas, asistiendo al hundimiento del héroe, le recuerdan la existencia de un mundo más sereno, el de las creaciones estéticas en donde ni siquiera la técnica suscita condena<sup>1</sup>.

*El lobo estepario* es un libro chirriante en el cual lo imaginario, lo real y la verdad del personaje central no logran corresponderse. Da la impresión de una imagen dolorosamente artificial de un tiempo también sin naturalidad. Que un escritor, tan ajeno a las expresiones excesivas, haya tenido que salir hasta ese punto de sí mismo para darle a su experiencia la forma más justa, eso es lo que llama la atención. A sus amigos les extrañó esta violencia y esta desarmonía. El les contestó lo siguiente: *Para mí, no se trata de opiniones sino de necesidades. No se puede tener el ideal de la sinceridad y enseñar solamente sus caras bonitas, las partes imponentes de su ser.* Y otra vez: *"Mis amigos tenían razón cuando censuraban mis escritos por haber perdido armonía y belleza. Esas palabras me daban risa. ¿Qué es la belleza, qué es la armonía para el condenado a muerte que corre entre muros que se desploman, buscando su vida?"*

Se tiene entonces la impresión de que Hesse se ha perdido realmente. Pero tal es su destino: moverse entre contrastes. Basta con que haya agotado una experiencia para que este agotamiento lo re-

1. A esta embriaguez simbólica que no nos convence, opondría el destino de soledad, desamparo y condenación eterna que Malcolm Lowry supo representar al describir la embriaguez del "Cónsul", Geoffrey Firmin. *Bajo el Volcán* es una de las grandes obras negras de nuestro tiempo. Algunos lectores lo saben.

chace hacia el otro extremo. Tras los períodos de explosiones apasionadas vienen los tiempos de recogimiento; tras el delirio, la sobria voluntad y la certidumbre apaciguadora. Con *El lobo estepario* parece que por primera vez tuvo la fuerza de ir hasta el final de su tendencia más peligrosa. Ya no se pondrá en tela de juicio el dominio que adquiere con ello. *El juego de abalorios*, que es el cumplimiento de este dominio, indica un espacio en que al fin podrá desprenderse de sí mismo y en donde la obra podrá dejar de ser el precio de sus dificultades personales.

## 2 — EL JUEGO DE LOS JUEGOS

Escribe *El Juego de abalorios* entre 1931 y 1942, hasta 1943 inclusive, en una época, pues, en que el mundo conoce los mayores disturbios y Alemania sus horas fatales. Hesse, por retirado que esté, sufre con ello y, como él mismo dice, se avergüenza. Entonces, en parte como un sueño de compensación, va a edificar bajo el nombre de Castalia una ciudad del espíritu, en donde, tras los grandes desórdenes del siglo XX, en un mundo momentáneamente reconciliado, prosperan de nuevo las ciencias y las artes. Aquello ocurre en los años 2.400. La fecha importa poco. No se trata de una novela de anticipación ni tampoco de un relato utópico. Lo que persigue Hesse es más sutil y ambiguo. Lo que realiza, con matices muy delicados, es, en un momento determinado del tiempo, la existencia concentrada de todos los tiempos y, bajo la forma de Juego, en el espacio espiritual del Juego, la posibilidad de pertenecer a todos los mundos, a todos los saberes y a todas las culturas. Es el *Universitas literarum*, viejo sueño de la humanidad.

Pero es también un viejo sueño de Hesse. A partir de *Demian*, y en casi todos sus libros, hay siempre una Bund, una asociación secreta, una comunidad esotérica, todopoderosa y sin eficacia, omnipresente e inasible, con la que el personaje central procura en vano ligarse. Allí puede reconocerse una idea de Nietzsche y de Goethe, y, más aún, el recuerdo del romanticismo alemán. Pero no es solamente un tema prestado. Allí se expresa primero la aspiración atormentada de Hesse hacia la unidad, así como el deseo de poder entrar en una comunidad sin abandonar la soledad, y de restablecer, por el camino del arte y de la magia, vínculos con el pequeño círculo de quienes detentan esa verdad aunque no sea posible poseerla. La magia es la tentación en la que Hesse siempre está dispuesto a

caer. Ella le permite satisfacer cómodamente su aborrecimiento por los tiempos modernos y su necesidad de encontrar, sin embargo, un mundo en el que dejaría de estar solo. Un año antes de empezar *El Juego de abalorios*, escribe *El Viaje a Oriente*. Este breve relato es una representación ingenua, voluntariamente ingenua, de la gran comunidad de los espíritus, de los ilustrados y de los despiertos, de todos aquellos que buscan el Oriente, y el Oriente “no sólo es un país, algo geográfico, sino el lugar natal y la juventud de las almas, el todas partes y el ninguna parte, la unificación de todos los tiempos.”

Estamos aquí en el estado de encantamiento romántico. Durante esta migración, H. H. se codea tanto con los personajes de sus libros anteriores como con los personajes de Hoffmann o de Novalis, todos los seres del mundo de hadas de la infancia. La finalidad es, ciertamente, aquella que Novalis asignaba al *Märchen*, la revivificación del estado de leyenda, el renacimiento, por el recuerdo y el presentimiento, del reino originario desaparecido. Los viajeros de Oriente constituyen una orden y, como toda orden, ella tiene como centro un secreto, el escrito sellado que nadie debe divulgar. Evidentemente, Hesse desea unir la hechicería con la alegoría, la fe ingenua con la búsqueda problemática, la simplicidad del cuento con la iniciación al conocimiento: es decir, reconciliar siempre los dos lados de su espíritu y de su talento. Pero lo mismo que el viaje se hunde en las discusiones y las dudas, la ingenuidad se utiliza en el relato al contacto de la alegoría, y la alegoría se convierte en ingenuidad.

Sin embargo, este breve relato lo ayudó de seguro para escribir su gran novela, que vuelve a los mismos temas. Lo liberó de las facilidades de sus ensueños. Tras expresarlos bajo su forma inmediata, ganó la paciencia de madurarlos y la fuerza de recogerlos a un nivel más elevado.

### *Un arte nuevo*

Castalia es también una orden, pero de carácter monástico y ya no mágico, una provincia llamada, en memoria de Goethe, “la Provincia pedagógica”, en donde, separados del mundo, obedeciendo a una jerarquía estricta y ceremoniosa, algunos hombres, elegidos desde su más temprana edad y formados en escuelas especiales, se dedican a estudios desinteresados y a su aprendizaje. Gramática, filología, música, matemática, todas las disciplinas científicas, todas las artes se practican allí en medio de un espíritu de rigurosa pureza.

¿Se trataría, pues, de una orden de hombres cultos, de una especie de enciclopedia viva, un espacio cerrado en que se protege al espíritu a fin de no estar más expuesto a desaparecer en caso de conmociones universales? Es un poco eso. No obstante, si Castalia fuera sólo una reserva en que la cultura pudiera perpetuarse al margen del mundo siempre amenazante, viejo sueño también de la humanidad estudiosa, habría que desinteresarse de una empresa tan poco exaltante. Pero Castalia tiene en su centro una presencia más excepcional, en torno a la cual ella se reúne, se celebra y se juega bajo la forma de un arte nuevo. Este es el don de Castalia y también la dádiva de Hesse, que no es mediocre, porque no todos los días un creador, aunque fuese en el ámbito de un libro novelesco, logra aproximarnos a la ficción de un gran juego imposible.

Al escribir *Doctor Faustus*, Thomas Mann tuvo también la ambición de imaginar una forma artística nueva, y supo dar, por una ingeniosa evocación, precisa y fascinante, el sentimiento rico y convencido de las obras escritas por un gran compositor ignorado. Proust tuvo a Vinteuil, y Balzac la obra maestra desconocida. Pero Hesse nos promete más: no otro músico, ni tampoco una forma de música que parezca llevar la música un poco más allá de lo que oímos de ella, sino un nuevo lenguaje, expresándose según una disciplina nueva que él inventa realmente. No del todo, sin embargo, y en esto hace obra de tentador, despertando nuestro anhelo y casi nuestra fe. Ese arte ya está en nosotros, y al cronista que nos relata la historia con un tono sentencioso no le desagrade designar a todos aquellos que lo presintieron desde Heráclito y Pitágoras hasta Nicolás de Cusa, Leibniz, los grandes románticos alemanes, con una mención especial para los autores chinos, que fueron los más cercanos.

Esto parece una idea que hubiese recorrido todo el curso de la historia. A veces simple sueño de una lengua universal agrupada, de acuerdo con los tiempos, en torno a tal ciencia o tal arte, mediante el cual se trata de expresar en signos sensibles los valores y las formas. Otras veces —y esto ya es un grado más elevado— ese gran juego en el que se juega el espíritu quiere apoderarse de la totalidad de los conocimientos, de las culturas y de las obras, y, sometiéndolos a una medida común, traducirlos a un espacio armonioso en que nacerán nuevas relaciones, a la vez que se afirmará, como un canto, el ritmo velado, la ley última o, simplemente, la posibilidad de intercambios infinitos.

En este plano, el Juego sale directamente del sueño pitagórico, aunque no menos directamente de las especulaciones de Novalis,



quien, en la gran embriaguez de las postrimerías del siglo XVIII, definía a la poesía como ciencia y a la ciencia como poesía en su forma más elaborada. En este mismo plano, cuando vemos a los jugadores desmontando las obras, analizando los sistemas a través de estudios minuciosos, y extrayendo las medidas que permiten hacer resonar al unísono un diálogo de Platón, tal ley física y una coral de Bach, estamos a punto de reconocer en ese Juego un malabarismo de virtuoso, destinado a hacernos pensar en los excesos en que caen, en medio de sus búsquedas, los intelectuales demasiado puros.

Pero, por encima del Juego, hay un Juego más alto; o, para hablar más exactamente, esos trabajos de erudición, esos estudios de síntesis, esos grandes esfuerzos para juntar en un espacio común la infinita variedad de los conocimientos y las obras, sólo representan un aspecto del Juego. La meditación, concebida también como disciplina y técnica, representa el otro aspecto. El juego se convierte entonces en el Juego de los Juegos, la gran fiesta cultural, una ceremonia colectiva en la que, por la alianza concertada, inspirada y sabia de la música, de las matemáticas y de la meditación, podrá desarrollarse, en el espíritu y el corazón de los participantes, el arte de las relaciones universales, siempre capaz de suscitar el presentimiento del infinito o de producir la experiencia de la unidad. El juego deja de ser el inventario animado y armonioso de los valores y las formas. Pero ni siquiera queda, para los jugadores sumergidos en la resonancia sensible de las fórmulas, como una manera particularmente delicada de gozar del espíritu: es un culto severo, una fiesta religiosa en el transcurso de la cual cabe la posibilidad de acercarse a una visión esencial, idioma sagrado, alquimia sublime y, tal vez, también, elaboración de un hombre nuevo.

Desde luego, Hesse se dio perfectamente cuenta de que no podía representar de un modo claro y lógico la idea de semejante juego, y es de admirar el arte —un arte seguro, refinado e irónico, el arte que casi siempre le faltará— con el que logró, sin tratar de ilusionarnos mágicamente ni de fijar su imagen en exposiciones dogmáticas, mezclando con destreza lo preciso y lo impreciso, variando los puntos de vista, trazando, a partir de estas diferentes indicaciones, círculos alrededor del mismo pensamiento, hacernos creer realizable el arte que tiene como rasgo esencial el no poder realizarse.

### *A la salida de Castalia*

Porque su libro no tiene únicamente como centro a Castalia, la Provincia pedagógica, el pueblo de los jugadores, con sus institu-

tos, sus células, cuya evocación nos restituye, de un modo vivo y persuasivo, la imagen, sacada de los recuerdos de Maulbronn, de una comunidad intelectual cerrada. Aunque Hesse parece haber imaginado primero a su obra como una especie de ópera sin figuras en la que los temas, al desarrollarse, habrían representado el juego del eterno movimiento de las potencias y las formas, decidió narrar en ella la vida de uno de los Maestros del Juego, personalidad excepcional que llamó Josef Knecht —José Sirviente—, menos para oponerlo a Wilhelm Meister que para continuar al Gran Maestro de los Viajeros de Oriente, Leo el sirviente, y, sobre todo, para señalar su desacuerdo con todos los Führer, aunque fueran de esencia espiritual. Esta biografía hubiese podido presentar solamente un interés de exposición: ilustrar y animar el espacio de Castalia por medio de la historia de uno de sus representantes privilegiados. Al principio, Josef Knecht fue sólo tal vez ese orgulloso castaliano, hombre del espíritu replegado en su diferencia. En un poema escrito en esa época<sup>1</sup>, Hesse evoca al Juego como una actividad que ejerciera para consigo mismo, que lo consuela y lo tranquiliza y cuyo secreto le fue enseñado por Josef Knecht: *“Y ahora empieza en mi corazón un juego de pensamientos al que me dedico desde hace años, llamado Juego de abalorios. Una bonita inversión que tiene por soporte la música y por principio la meditación. Su maestro es Josef Knecht, a quien debo lo que sé de esta bella imaginación.”* . . .

Josef Knecht se convirtió también en un compañero muy próximo, en un hombre realmente posible que no sólo le sirvió para transferir al plano de la existencia la esencia de un arte imposible, sino para indagar el sentido y tal vez los peligros de la extraña experiencia que se propusiera. Intérprete ejemplar de un arte supremo y de una lengua sagrada, el mismo movimiento que hace identificarse a Knecht con Castalia, lo conduce, al final, a rechazar a Castalia y a no poder contentarse con lo que, sin embargo, aparece como una imagen de lo absoluto. Este movimiento, es verdad, se realiza de manera equívoca. Por un lado tenemos algo así como una crítica razonable de la orgullosa provincia del espíritu que se ha aislado del

---

1. Cuando Hesse prepara una novela, a veces pone a prueba sus temas dándoles una expresión poética. Es de notar que Hesse ilustró varios de sus libros con muchas acuarelas. En ciertos momentos de su vida, pintó numerosos cuadros. El arte plástico, arte de dominio, es para él una disciplina saludable, un medio de recuperación, al contrario de la música. Paul Klee es uno de los personajes del *Viaje a Oriente*.

mundo, ignora la historia, desdeña a su tiempo, cuando su papel principal debería ser pedagógico, el de educar la tierra, como Novalis ya lo decía de los poetas: "Tenemos a nuestro cargo una misión, estamos designados para formar la tierra." Por allí, Hesse reniega patéticamente de su propio aislamiento y, dando un paso decisivo hacia el mundo, ya no pretende convertir a la unidad en una relación secreta entre los dos polos del espíritu, Dios y yo, sino en una afirmación que pasa primero por la comunidad viva de los hombres. Esta es la última palabra de su experiencia solitaria; es justa y simpática también. Pero de ello resulta cierta incomodidad para su libro y para la ficción del libro. Porque, igual que admitimos fácilmente el tiempo intemporal que evoca la edad del Juego, igual nos extraña, cuando miramos al mundo a través de las ventanas de Castalia, verlo parecido a la Alemania del siglo XVIII más que a este tiempo futuro, históricamente fechado y situado, en el que se nos invita a entrar. ¿Acaso Hesse no contradice aquí un poco a la ligera el movimiento que constituye el precio de su libro? El quiere devolverle sus derechos a la realidad del mundo común, pero, en su relato, este mundo sólo queda como un decorado de fondo en el cual, evidentemente, nunca pasará nada. Sospechamos que su regreso al mundo es un voto piadoso que él mismo no ha cumplido y que entonces sólo tiene un sentido alegórico. Lo cual perturba nuestro interés.

Felizmente, tenemos otra sospecha. La muerte de Knecht es simple pero extraña. Maestro supremo del Juego, él renuncia a sus funciones, decide regresar a la vida común para ejercer el oficio de maestro de escuela, convirtiéndose en el preceptor de un joven escolar, dotado e indisciplinado, imagen conmovedora de Hesse cuando niño. Apenas deja a la Castalia ideal y se junta con su alumno, desaparece en el transcurso de un baño matutino, en medio de las aguas heladas de un lago de montaña. Esta desaparición no implica sino causas naturales. Pero el biógrafo nos recuerda con insistencia que dicho fin es legendario y que desde el momento en que Knecht salió de la Provincia, entró en una región donde ya no basta la verdad histórica. Estamos, pues, invitados a comprender los últimos pasos de Knecht, su renuncia, la alegre decisión que lo libera del pasado como la realización de una voluntad superior a la suya, y el frío fracaso del final como el misterio que lo corona todo. Esta última escena habla, en efecto, de sí misma. Thomas Mann la admiraba y, curiosamente, le encontraba un gran sentido erótico. Frente al sol que se levanta, el joven alumno de Knecht inicia una gesticulación desordenada, especie de danza efervescente a la que

se abandona, asombrado y finalmente avergonzado, como si estuviera entregando su secreto a ese maestro desconocido. Para serenarse, le propone echarse al agua del lago y nadar hasta la otra orilla que todavía no alcanzó la luz del sol. Knecht, cansado por la altura, se siente incómodo, pero no quiere decepcionar a su alumno revelándose poco deportivo. A su vez se echa al frío incisivo de las aguas que pronto lo vencen. El joven adolescente se sentirá confusamente responsable de esa muerte, y, más que todas las enseñanzas, ella contribuirá a despertar en él al ser nuevo en que debe convertirse para responder al llamado de los tiempos futuros.

En este final tenemos un buen ejemplo del arte de Hesse y de la sencillez con que se abre a la transparencia alegórica. Allí está cada detalle por sí mismo y por un sentido ideal que evoca claramente. El regreso de Knecht al mundo está simbolizado por la ascensión a la montaña, última superación en la que debe ir más allá de su existencia personal. El sol naciente es como la aparición de lo absoluto, de lo cual Castalia sólo representa la glorificación momentánea y que no puede durar bajo forma alguna, por muy pura que fuese. Knecht termina en la leyenda, transformado en un Demián anónimo, víctima ofrecida en sacrificio al absoluto que venera, y desapareciendo para que pueda ensancharse el horizonte humano. (Hesse procuró expresar de un modo poético, y tal vez afortunado, el carácter enigmático de su héroe, su personalidad-impersonalidad, añadiendo al relato tres biografías imaginarias supuestamente escritas por él. Son ejercicios escolares, nos dicen. Al final de sus estudios, cada castaliano elige una época y una cultura en la que imagina haber podido estar. Hesse aplica, pues, en segundo grado su propio método de experimentación. También es una manera de hacer de su libro una especie de Juego de abalorios, para mostrar la unidad de una persona a través del reflejo de las circunstancias cambiantes y la variedad de culturas disperejas. En fin, por un medio de análisis que ya no es psicológico, intenta penetrar la profundidad de una vida sugiriendo la plenitud de las posibilidades que no podría traducir el movimiento de un relato lineal).

Están allí muchos detalles más que hablan al espíritu. Incluso el lago sugiere la atracción de las fuerzas oscuras, el llamado de las profundidades maternas hacia las cuales cae aquel que vuelve al mundo por una pasión más alta. Ese tipo de muerte obsesionó a Hesse, y la representó muchas veces en sus relatos, los cuales contienen no menos de cuatro o cinco muertes por ahogamiento. Allí, el sentido alegórico cede ante la provocación mágica. En *El Juego de*

*abalorios*, aunque el héroe principal represente más a la obra que a su autor, Hesse no dejó de establecer una completa red de relaciones entre su ficción y su vida. Así, se describe irónicamente bajo el aspecto de un ermitaño casi maniático, que vive en los confines de Castalia, interrogando a los oráculos al estilo chino. La escuela de Knecht se llama Hellas, en memoria del instituto escolar de Maulbronn donde antaño fuera tan poco feliz el alumno Hesse. El primer inventor del Juego de abalorios se llama Bastián Perrot de Calw. Pero Perrot de Calw-Nagold, en sus talleres de mecánica, tuvo al joven Hesse como aprendiz, cuando éste, tras renunciar a los estudios clásicos, probó en vano diferentes oficios. El Padre Jacobus, que inicia a Knecht en historia, es Jacob Burckhardt. Tomás von der Trave, uno de los maestros del Juego, es Thomas Mann. ¿Estos nombres significarían que el Juego de Abalorios sería también otro juego, una novela clave, e incluso una novela de crítica contemporánea, en donde, por ejemplo, al hacer de Thomas Mann un retrato fiel, amistoso y deferente, Hesse estaría criticando su situación intelectual, la de un hombre de letras demasiado puro? Uno se equivocaría imaginándolo así. Estos nombres, estas alusiones, que sólo son secreto para el lector desprevenido, desempeñan el papel de un memorial mágico en que el pasado hace una señal al escritor y se insinúa amistosamente dentro del espacio algo frío de las cosas y tiempos que no existen. Además, en esta obra final, Hesse trata más seriamente, sin duda, de recobrar otra vez el acontecimiento oscuro del que depende toda su vida: Knecht abandona la comunidad cerrada de Castalia, así como el joven Hesse se fugó un día del seminario de Maulbronn. Tanto el hombre maduro, dueño de su vocación, como el adolescente, en el desamparo de su sensibilidad, se liberan y cumplen peligrosamente su destino. Finalmente, el escritor, en el punto extremo de su experiencia, se vuelve por última vez hacia su infancia, y el heredero que elige, el sucesor que se da, es este joven difícil, decepcionante, que él fuera antaño y a quien entrega resueltamente las claves del porvenir.

### *El espíritu envejecido*

Así, pues, el libro tiene varias proyecciones y podría leerse de distintas maneras. Pero la imagen del Juego sigue siendo el centro alrededor del cual gravita todo, ese sueño superior de tiempos desconocidos que, sin embargo, nos recuerda algo. Tenemos allí una nueva respuesta a las preguntas que ilustrara Malraux un poco más tarde al dar un nombre a la experiencia del Museo imaginario. El

Juego es el Museo de los Museos. En él, cada vez que se juega, todas las artes y todos los conocimientos se animan y se despiertan en su infinita variedad, en sus relaciones cambiantes, en su fugaz unidad. Ciertamente, se trata de una culminación suprema. ¿Estáramos, pues, al final de la historia? ¿En ese momento del crepúsculo en que el pájaro de Minerva y de Hegel, empezando su vuelo nocturno, hace del día la noche, convierte al día activo, creador y sin reflexión, en la quieta y silenciosa transparencia de la noche? La jornada tiene que haber concluido para poder narrarla y decirla. Pero el día, convertido en su propio relato, es, precisamente, la noche. ¿Semejante perspectiva pertenece al libro de Hesse? Allí el cronista hace esta observación: el nuevo arte del Juego no pudo nacer sino a partir de la decisión heroica y ascética de renunciar a toda creación de obras de arte. Ya no es el momento de escribir más poemas ni de enriquecer la música con “piezas” nuevas. El espíritu creador debe refluir sobre sí y la obra única será de ahora en adelante la presencia infinita de todas las obras. El arte es la conciencia cantante, saber, música, meditación, de la totalidad de las artes y, más aún, del todo oculto en ese todo, celebración semi-estética, semi-religiosa, en la que el todo se juega y se pone en juego, en un entretenimiento soberano.

El Juego es la coronación de la cultura. Allí se cumple una exigencia absoluta. Ese podría ser nuestro destino, y es evidente que Hesse amó este destino. Pero también le asustó. *El Juego de abalorios*, en el que, bajo ese nombre infantil<sup>1</sup>, se realiza la verdadera comunidad con la que siempre soñara, es una abertura tardía. En lo más alto empieza la caída. El espíritu de Castalia es el espíritu envejecido. El se prohíbe escribir nuevas obras porque ha dejado de ser conquistador. Entonces el absoluto sólo queda como el fatigado aislamiento de una alta forma espiritual, ajena a la realidad viva y que, ignorándola, se cree todo, pero no es sino la totalidad vacía de la ignorancia.

---

1. Por medio de ese nombre, Hesse quiso probablemente hacer reflexionar sobre la relación de la más alta cultura con el despertar infantil. Pero en su último libro, *Beschwörungen, Conjurios*, nos cuenta que, siendo niño, disponía de un juego de naipes que representaba a escritores y artistas con la enumeración de sus obras. Y añade: “Ese panteón de imágenes coloreadas bien puede haber dado el primer impulso a la idea de representar, bajo el nombre de Castalia y del juego de abalorios, a la *Universitas literarum et artium* abarcando todos los tiempos y todas las culturas”.

Hémos aquí de nuevo caídos y muy bajo. El Juego se convierte en sueño estéril y engañosa consolación, a lo sumo la música melancólica de la decadencia. Entre estas dos interpretaciones, Hesse queda indeciso. De esta incertidumbre, su libro recibe algo así como la falsa luz de un enigma, y esta división a veces lo enriquece, otras lo debilita. Porque hay una indecisión aún más grave. ¿Qué es el Juego? Una creación suprema que consiste en juntar en una unidad viva la totalidad de las obras y las creaciones de todos los tiempos. Pero ¿qué es lo que cuenta aquí, quién es el primero? ¿La unidad o el todo? ¿La unidad que es Dios o el todo que es la afirmación del hombre cumplido? Algunos comentaristas alemanes se apresuraron a ver el libro de Hesse como una obra hegeliana. Tal actitud no es muy razonable. Acaso el Juego sea la conciencia erudita y melódica del todo, pero es precisamente allí donde lo amenazan la decadencia y el agotamiento. Al contrario, en la medida en que es una etapa hacia la unidad, la realización provisional de la unidad, el Juego lleva, según el autor, grandes promesas, porque significa “una forma escogida, simbólica, de la búsqueda de lo perfecto, una sublime alquimia, el acercamiento, por encima de todas las imágenes y diversidades, al espíritu que es uno en sí, acercamiento a Dios”.

De todas maneras el Juego ha de ser superado. La muerte de Knecht es el momento religioso en que la superación se realiza. Pero ¿debe cumplirse porque desconoce la historia y su marcha hacia adelante, o porque es el camino justo que conduce al centro y que se interrumpe cuando se ha alcanzado el centro, la visión unitaria con el Dios que permanece en nosotros? El libro de Hesse dice todo esto, pero tal vez sea decir demasiado a la vez. Asimismo, por lo que respecta a la coherencia novelesca, cabría preguntarse si no es peligroso, cuando se ubica en el centro de la obra a una gran imagen que la sostiene enteramente, dar la impresión de reducirla a una figura superficial que parece entonces organizada deliberadamente en vista de la crítica que se le quiere hacer. En una obra, la impugnación de la obra tal vez sea la parte esencial, pero siempre debe realizarse en el sentido y mediante la profundización de la imagen que constituye su centro y que apenas empieza a aparecer cuando llega el final en que desaparece.

EL DIARIO íntimo, que parece tan desprendido de las formas, tan dócil ante los movimientos de la vida y capaz de todas las libertades, ya que pensamientos, sueños, ficciones, comentarios de sí mismo, acontecimientos importantes, insignificantes, todo le conviene, en el orden y el desorden que se quiera, está sometido a una cláusula de apariencia liviana pero temible: debe respetar el calendario. Este es el pacto que sella. El calendario es su demonio, el inspirador, el compositor, el provocador y el guardia. Escribir su diario íntimo significa ponerse momentáneamente bajo el amparo de los días comunes, poner al escritor bajo esa misma protección, y significa protegerse contra la escritura sometiéndola a esa regularidad feliz que uno se compromete a mantener. Lo que se escribe se arraiga entonces, quíerese o no, en lo cotidiano y en la perspectiva que lo cotidiano delimita. Los pensamientos más lejanos, más aberrantes, se mantienen en el círculo de la vida cotidiana y no deben perjudicar su verdad. De ahí que la sinceridad representa, para el diario, la exigencia que debe alcanzar, pero sin traspasarla. Nadie debe ser más sincero que el autor de diario, y la sinceridad es esa transparencia que le permite no echar sombra sobre la limitada existencia de cada día a la cual se reduce su afán de escribir. Hay que ser superficial para no faltar a la sinceridad, gran virtud que también exige valor. La profundidad tiene sus comodidades. Por lo menos, la profundidad exige la resolución de no limitarse al juramento que nos liga a nosotros y a los demás por medio de alguna verdad.

### *El lugar de imantación*

El relato no se distingue del diario porque consigne acontecimientos extraordinarios. Lo extraordinario también forma parte



de lo ordinario. El relato se distingue del diario porque se enfrenta a lo que no puede ser comprobado, lo que no puede dejar constancia ni reseñarse. El relato es el lugar de imantación que atrae la figura real a los puntos en que debe situarse para responder a la fascinación de su sombra. *Nadja* es un relato. Este se inicia con estas palabras: “¿Quién soy?” La respuesta es una figura viva que hubiéramos podido encontrar tal día, en tales calles que conocemos. Esta figura no es un símbolo, ni un pálido sueño. No es como la Dorotea que se le aparecía de vez en cuando al joven Jünger, ni como el Demián que Hesse tuvo de compañero en los bancos de la escuela: imagen atrayente del genio eterno. *Nadja* ha sido tal como se ofrece en la sorpresa del relato: una vida casual, nacida de la casualidad y encontrada por casualidad; fiel a ese azar hasta obligar a quien la habría seguido a entrar en los recovecos más azarosos —los que más ensucian— de una vida fortuita. Pero ¿por qué la forma del diario, esta relación que es el diario, no hubiese convenido a semejante acontecimiento, situado, fechado, metido en la telaraña de los ajetreos cotidianos? Porque no hay nada más ajeno a la realidad donde permanecemos, en la certidumbre del mundo común, que la casualidad, esa casualidad que adoptó para Breton la figura de una mujer joven, y nada puede ser más distinto a la constancia cotidiana que la marcha inquieta, sin rumbos ni límites, que hace necesaria la persecución de lo que tuvo lugar, lo cual, sin embargo, por el hecho de haber tenido lugar, desgarró la telaraña de los acontecimientos. Para quien encuentre el azar, como para quien encuentre “en verdad” una imagen, la imagen, el azar abre en la vida una laguna desapercibida en la que se debe renunciar a la luz tranquila y al lenguaje usual para mantenerse bajo la fascinación de otro día y en relación con la medida de otra lengua.

Se narra lo que no es reseñable. Lo que es demasiado real para no arruinar las condiciones de la medida realidad que nos pertenece. *Adolfo* no es la historia purificada de Benjamin Constant: es una especie de imán para desprender de sí mismo su propia sombra —lo que no conoce— y situarla detrás de sus sentimientos, en el espacio ardiente que éstos le designan, pero que el hecho mismo de “vivirlos”, así como la marcha de la vida cotidiana y de las cosas por hacer, constantemente le han disimulado. En el diario, *Madame de Staël* no es menos tormentosa y Constant no es menos desgarrado que en el relato. Pero, en *Adolfo*, los sentimientos se orientan hacia su centro de gravedad, donde está el verdadero lugar que ocupan enteramente, expulsando el movimiento de las

horas, disipando el mundo y, con el mundo, el poder de vivirlos: lejos de aliviarse mutuamente en un equilibrio que los haría soportables, caen juntos hacia el espacio del relato, espacio que es también el de la pasión y de la noche en que no pueden ser ni alcanzados ni pasados, ni traicionados ni olvidados.

### *La trampa del Diario*

El interés del diario reside en su insignificancia. Esa es su pendiente, su ley. Escribir cada día, bajo la garantía de este día y para recordárselo a sí mismo, es una manera cómoda de escapar al silencio, como a lo que la palabra tiene de extremo. Cada día nos dice algo. Cada día anotado es un día preservado. Doble operación ventajosa. Así se vive dos veces. Así uno se cuida del olvido y de la desesperación de no tener nada que decir. “*Atrapemos y exhibamos nuestros tesoros*”, dice horriblemente Barrés, y Charles du Bos, con la simplicidad que lo caracteriza: “*El diario, al principio, representó para mí el supremo recurso para escapar de la total desesperación ante el acto de escribir*”, y además: “*Lo curioso en mi caso es cuán poco tengo el sentimiento de vivir cuando mi diario no recoge el sedimento*”<sup>1</sup>. Pero que un escritor tan puro como Virginia Woolf, que una artista tan empecinada en crear una obra que sólo retenga la transparencia, la aureola luminosa y los leves contornos de las cosas, se sienta como obligada a volver sobre sí misma en un diario de habladurías donde el Yo se expande y se consuela, es significativo y perturbador. El diario bien parece aquí un pretil contra el peligro de la escritura. Allá, en *Las Olas*, ruge el peligro de una obra en la que se debe desaparecer. Allá, en el espacio de la obra, todo se pierde y tal vez también se pierda la obra. El diario es el ancla que rastrea contra el fondo de lo cotidiano y se engancha a las asperezas de la vanidad. Asimismo, Van Gogh tiene sus cartas a un hermano a quien escribirlas.

Hay, en el diario, como la feliz compensación, una por otra, de una doble nulidad. El que no hace nada con su vida escribe que no hace nada, y he aquí, sin embargo, algo realizado. El que se deja apartar de la escritura por las futilidades del día, vuelve a esas futilidades para contarlas, denunciarlas o complacerse en ellas, y he aquí un día repleto. “*Esta es la meditación del cero sobre sí mismo*”, de la que habla valientemente Amiel.

1. Algunas de estas citas provienen del libro de Michele Leleu: *Los diarios íntimos*.

La ilusión de escribir y a veces de vivir que proporciona el diario, el modesto recurso que asegura contra la soledad (Maurice de Guérin llama a su Cuaderno: "*Mi dulce amigo, . . . aquí estoy ahora para tí, todo para tí*", y Amiel ¿para qué se casaría? "*El diario hace las veces de confidente, o sea de amigo y esposa*"), la ambición de eternizar los momentos sublimes e incluso de hacer con la vida entera un bloque sólido que pueda guardarse junto a sí, firmemente abrazado, y, por último, la esperanza, uniendo la insignificancia de la vida a la inexistencia de la obra, de alzar la vida nula hasta la bella sorpresa del arte, y el arte informe hasta la verdad única de la vida, el entrelazamiento de todos estos motivos hace del diario una empresa de salvación: se escribe para salvar la escritura, para rescatar su vida mediante la escritura, para rescatar su pequeño yo (las represalias que se toman contra los demás, las maldades que se destilan) o para salvar su gran yo dándole aire, y entonces se escribe para no perderse en la pobreza de los días, o, como Virginia Woolf, como Delacroix, para no perderse en ese tormento que es el arte, que es la exigencia sin límite del arte.

Lo singular en esta forma, híbrida, aparentemente tan fácil, tan complaciente y, a veces, tan desagradable por el agradable ensimismamiento que mantiene (como si fuese algo interesante pensar en sí, tornarse hacia sí mismo), proviene de que es una trampa. Uno escribe para salvar los días, pero confía su salvación a la escritura que altera el día. Uno escribe para salvarse de la esterilidad, pero se convierte en Amiel, que, considerando las catorce mil páginas en que se disolvió su vida, reconoce que ello lo arruinó "artística y científicamente" con "una afanosa ociosidad y un fantasma de actividad intelectual"<sup>1</sup>. Uno escribe para recordarse a sí mismo pero, dice Julien Green, "*pensaba que todo cuanto anotaba resucitaría en mí el recuerdo de los demás . . . pero hoy no queda nada sino algunas frases apresuradas e insuficientes que sólo dan un reflejo ilusorio de mi vida*"<sup>2</sup>. Finalmente, pues, ni se ha vivido, ni se ha escrito, doble fracaso a partir del cual recupera el diario su tensión y su gravedad.

---

1. Asimismo, Jules Renard: "*Creo haber tocado el fondo del pozo . . . Y este Diario que me distrae, me divierte y me esteriliza.*"

2. ¿Quién más que Proust desea recordarse a sí mismo? Por eso no hay escritor más ajeno al registro diario de su vida. Aquel que desea recordarse debe confiarse al olvido, a ese riesgo que es el olvido absoluto y a esa bella casualidad que se convierte entonces en recuerdo.

El diario está ligado a la extraña convicción de que uno puede observarse y debe conocerse. Sin embargo, Sócrates no escribe. Los siglos más cristianos ignoran este examen que no tiene como intermediario el silencio. Se nos dice que el protestantismo favorece esta confesión sin confesor, pero ¿por qué debería la escritura reemplazar al confesor? Es necesario más bien volver a una mezcolanza penosa de protestantismo, de catolicismo y de romanticismo para que los escritores, poniéndose en busca de sí mismo en este falso diálogo, traten de dar forma y lenguaje a lo que en ellos no puede hablar. Aquellos que se dan cuenta de ello y reconocen, poco a poco, que no pueden conocerse sino sólo transformarse y destruirse, y que prolongan esa lucha extraña por la que se sienten atraídos fuera de sí mismos, hasta un lugar donde sin embargo no tienen acceso, nos dejaron, según sus fuerzas, fragmentos, además a veces impersonales, que uno puede preferir a cualquier obra.

### *Los contornos del secreto*

Para el escritor, es tentador tratar de llevar el diario de la obra que está escribiendo. ¿Es esto posible? ¿*El Diario de Los Falsarios* es posible? Interrogarse acerca de sus proyectos, sopesarlos, verificarlos a medida que se desarrollan, comentarlos para sí mismo, he aquí algo que no parece difícil. El crítico que, según se dice, acompaña siempre al creador, ¿acaso no podría consignar su opinión? ¿Y esta misma opinión tomar la forma de un libro de bitácora en el cual se inscribirían, día tras día, los aciertos y desaciertos de la navegación? Sin embargo, tal libro no existe. Parece que debieran permanecer comunicables la experiencia propia de la obra, la visión por la que ella comienza, “la especie de extravío” que suscita y las relaciones insólitas que establece entre el hombre que podemos encontrar todos los días, y que precisamente escribe un diario de sí mismo, y aquel ser que vemos alzándose detrás de cada gran obra, saliendo de la obra misma para escribirla: entre Isidore Ducasse y Lautréamont<sup>1</sup>.

Así vemos por qué el escritor no puede llevar sino el diario de la obra que no escribe. Vemos también que este diario no puede escribirse sino tornándose imaginario y sumergiéndose, como quien lo escribe, en la irrealidad de la ficción. Esta ficción no tiene obligatoriamente relación con la obra que prepara. *El Diario íntimo* de

1. Pero para Lautréamont tal vez exista este libro: son *Los Cantos de Maldoror*. Para Proust, la obra de Proust.

Kafka está hecho no sólo de notas fechadas que se refieren a su vida, de descripciones de cosas que ha visto, de gente con quien se ha encontrado, sino de una gran cantidad de esbozos de relatos, algunos con unas cuantas páginas, la mayoría unas pocas líneas, todos inacabados, aunque muchas veces ya formados y, lo que llama más la atención, casi ninguno tiene relación con otro ni es la continuación de un tema ya puesto en obra, ni tampoco tiene relación con los acontecimientos diarios. Sin embargo, sentimos muy bien que estos fragmentos “se articulan”, como lo dice Marthe Robert, “entre los hechos vividos y el arte”, entre el Kafka que vive y el Kafka que escribe. Presentimos también que estos fragmentos constituyen las huellas oscuras, anónimas, del libro que se intenta realizar, pero sólo en la medida en que no tienen parentesco visible con la existencia de la que parecen provenir, ni con la obra cuya aproximación constituyen. Por lo tanto, si aquí tenemos un presentimiento de lo que podría ser el diario de la experiencia creadora<sup>1</sup>, tenemos al mismo tiempo la prueba de que este diario también estaría cerrado, y más separado, que la obra ejecutada. Porque los contornos de un secreto son más secretos que el secreto mismo.

La tentación de mantener al “día” el diario de viaje de la experiencia más oscura es, sin duda, ingenua. Sin embargo, ella subsiste. Una especie de necesidad le deja siempre oportunidades. Un escritor sabe en vano que no puede volver más acá de un punto sin ocultar, con su sombra, lo que vino a contemplar: el atractivo de las fuentes, la necesidad de captar de frente lo que siempre se aparta, el empeño, en fin, de entregarse a la búsqueda sin preocuparse por los resultados, es más fuerte que las dudas, y, además, las dudas mismas, más que retenernos, nos alientan. Las tentativas poéticas más firmes y menos soñadas de nuestro tiempo ¿acaso no participan de este sueño? ¿No está allí, pues, Francis Ponge? Sí, Francis Ponge.

1. Existen otros: por ejemplo, *Los Cuadernos de Malte*; *El Corazón aventurado*, de Jünger; *Los Carnets* de Joubert; tal vez *La experiencia interior* y *El Culpable*, de Georges Bataille. Una de las leyes secretas de estas obras reside en que, mientras más se profundiza el movimiento, más tiende a aproximarse a la impersonalidad de la abstracción. Asimismo, Kafka sustituye poco a poco las observaciones fechadas acerca de sí mismo por consideraciones tanto más generales cuanto que son más íntimas. Y si se evocan los relatos de confidencia místicos, tan concretos, de Santa Teresa de Avila, si se comparan con los Sermones y Tratados de Maestre Eckhart o con los comentarios de San Juan de La Cruz, se verá que, en ellos también, la obra abstracta está más próxima a la experiencia ardiente de la cual no habla sino impersonal e indirectamente.

EL MÁS “bello” de los relatos contemporáneos tal vez haya sido publicado en 1941 por un autor cuyo nombre, Pierre Angélique, permaneció desconocido. Aparecieron entonces cincuenta ejemplares; cincuenta más en 1945; hoy un poco más. El título es: *Madame Edwarda*, pero cuando, al final de la lectura, se llega a la contratapa, uno encuentra, idéntico al primero, este otro título: *Divinus Deus*.

Puse entre comillas la palabra bello. No porque la belleza esté allí velada: es evidentemente bello. Pero aquí lo que es bello nos hace responsables de nuestra lectura de un modo que no nos permite remunerarla con semejante juicio ¿Qué está en juego en estas pocas páginas?

*Si le tienes miedo a todo, lee este libro, pero antes que nada, óyeme: si te ríes, quiere decir que tienes miedo. Te parece que un libro es algo inerte. Es posible. No obstante ¿y si, como sucede a veces, no sabes leer? ¿deberías temer...? ¿Eres solo? ¿Tienes frío? ¿sabes hasta qué punto el hombre es “tu mismo”? ¿imbécil? ¿y desnudo?*

Quisiera citar la primera frase de este relato: “*En una esquina, la angustia, una angustia sucia y exaltante, me descompuso (tal vez por haber visto dos mujeres furtivas en la escalera de unos baños)*”, y, en fin, el último párrafo: “*He terminado. Del sueño que nos dejó, poco tiempo, en el piso del taxi, me desperté enfermo, yo primero... Lo demás es ironía, larga espera de la muerte...*”

Entre esos límites, lo que se inscribe ¿es escandaloso? Seguramente. Pero la verdad del relato consiste en chocarnos con un escándalo que, sin embargo, no sabemos en donde situar. Quisiéramos poder incriminar las palabras: nunca fueron más estrictas; o las circunstancias, el hecho de que Madame Edwarda sea una mujer

de prostíbulo, pero esto podría ser más bien tranquilizador o el hecho de que ciertos detalles, a considerarse como obscenos, lo sean con una necesidad que los ennoblece, haciéndolos inevitables, no sólo por el arte, sino por una obligación tal vez moral, tal vez fundamental. Ciertamente, la contradicción tiene un gran poder escandaloso; además de que algunas cosas muy bajas, gestos de los que no se suele hablar se impongan de repente ante nosotros como portadores de los valores más altos, esta afirmación, en el momento mismo que nos alcanza, con una evidencia contrariante, indiscutible e intolerable, nos toca escandalosamente, sea cual fuese nuestra libertad en torno a lo que nos dicta la costumbre como muy bajo y muy alto.

Los esfuerzos que hacemos por aislar teóricamente el punto en que el escándalo nos afecta (recurriendo por ejemplo a lo que sabemos de lo sagrado, objeto de deseo y de horror), se parecen al trabajo de los glóbulos para renovar la parte lesionada. El cuerpo se recupera, pero permanece la experiencia de la herida. Se cura la herida, no se puede curar la esencia de la herida.

*“Yo balbuceaba suavemente: “¿Por qué haces esto?” — “Ya ves, dijo, yo soy DIOS...” — “Estoy loco...” — “Pero no, debes mirar: ¡mira!”* Semejante diálogo, en las circunstancias en que tiene lugar, puede pasar por aberrante; también puede aparecer como lo más fácil de escribir. Si no adherimos a él —y de cierta manera, el autor no busca nuestra adhesión; asimismo, la suya tiene un sentido que se le escapa: así es el escándalo, de tal naturaleza que se nos escapa, mientras que no escapamos de él—, incluso si le contestamos sólo por la risa, la ironía, el malestar o la indiferencia, existe, en la situación que el relato afirma ante nosotros, una certidumbre tan simple, aunque totalmente incierta, ligada a una verdad tan exclusiva y tan extensa que sentimos muy bien que nuestra actitud, sea cual fuere, está incluida en ella y la confirma. No existe una manera de reaccionar ante esta historia que ya no esté implicada y comprendida en ella, dejando inmediatamente constancia de su necesidad. Por allí nos agarra el libro, ya que no podría dejarnos intactos, libro propiamente escandaloso, si tal es la propiedad del escándalo que no sea posible preservarse de él, y cuanto más uno se defiende, más está expuesto.

En esto el autor no difiere de cualquier lector. No se puede decir que él, tras haber sido alcanzado por el acontecimiento cuyo relato sólo nos afecta, estaría así más cerca del centro de la historia. Cualquiera que sea la manera como sucedieran las cosas, todo se vuelve

grave para él a partir del momento en que las cuenta, lo mismo que para Fedra todo empieza cuando acepta romper el secreto en favor de Enona, tornándose culpable no debido a su monstruosa pasión inocente, sino culpable de hacerla culpable al posibilitarla, al dejar que pase de la pura imposibilidad del silencio a la verdad escandalosa de su realización en el mundo. En todo escritor trágico existe esta necesidad del encuentro de Fedra y de Enona, ese movimiento hacia la luz de lo que no puede iluminarse, el exceso que sólo se convierte en exceso y en escándalo —en las palabras.

Que el libro más incongruente, como lo califica George Bataille en su prólogo, sea finalmente el más bello de los libros, y tal vez el más tierno, es entonces del todo escandaloso.



## IV

¿A DONDE VA LA LITERATURA?

A VECES uno oye extrañas preguntas, ésta por ejemplo: “¿Cuáles son las tendencias de la literatura actual?”, o también: “¿Adónde va la literatura?” Sí, extraña pregunta, pero lo más extraño es que si existe una respuesta, ésta es fácil: la literatura va hacia sí misma, hacia su esencia que es la desaparición.

Quienes requieran afirmaciones tan generales pueden volverse hacia lo que se llama la historia. Les enseñará lo que significa la célebre frase de Hegel: “El arte es cosa pasada para nosotros”, frase pronunciada audazmente frente a Goethe, en el momento de la expansión romántica, y cuando la música, las artes plásticas, la poesía aguardan obras considerables. Hegel, que inaugura su cátedra de estética con esta pesada expresión, sabe todo eso. Sabe que las obras no le faltarán al arte, admira las de sus contemporáneos y a veces las prefiere (las desconoce también), y, sin embargo, “el arte es cosa pasada para nosotros”. El arte ya no es capaz de sobrellevar la necesidad de absoluto. Lo que cuenta absolutamente es, de ahora en adelante, la realización del mundo, la seriedad de la acción y la tarea de la libertad real. Sólo en el pasado está el arte cerca de lo absoluto, y sólo en el Museo conserva valor y poder. O bien, desconsideración más grave, cae en nosotros hasta convertirse en un mero placer estético o en un auxiliar de la cultura.

Esto es muy conocido. Es un porvenir ya presente. En el mundo de la técnica, se puede seguir alabando a los escritores y enriqueciendo a los pintores, se puede honrar a los libros y ampliar las bibliotecas; se le puede reservar un sitio al arte porque es útil o porque es inútil, obligarlo, reducirlo o dejarlo libre. La suerte, en este caso favorable, tal vez sea la más desfavorable. Aparentemente, el arte no es nada si no es soberano. De ahí la incomodidad del ar-

tista de ser todavía algo en un mundo donde, sin embargo, él se ve injustificado.

### *Una búsqueda oscura, atormentada*

La historia habla *grosso modo* así. Pero cuando se vuelve hacia la literatura o hacia las artes mismas, lo que ellas parecen decir es muy diferente. Todo ocurre como si la creación artística, a medida que los tiempos se cierran a su importancia obedeciendo a movimientos que le son ajenos, se aproximara a sí misma mediante una visión más exigente y profunda. No más orgullosa: es el Sturm un Drang el que cree exaltar la poesía por los mitos de Prometeo y de Mahoma; lo glorificado no es entonces el arte sino el artista creador, la poderosa individualidad, y cada vez que se prefiere el artista a la obra, esta preferencia, esta exaltación del genio significa una degradación del arte, el retroceso ante su propio poder, la búsqueda de sueños compensadores. Estas ambiciones desordenadas aunque admirables, las que Novalis expresa misteriosamente: "*Klingsobr, poeta eterno, no mueras, quédate en el mundo*", o también Eichendorff: "*El poeta es el corazón del mundo*", no son de ninguna manera semejantes a las que después de 1850, fecha a partir de la cual el mundo moderno se encamina con más decisión hacia su destino, anuncian los nombres de Mallarmé y de Cézanne, las que sostiene con su movimiento todo el arte moderno.

Ni Mallarmé ni Cézanne hacen pensar en el artista como un individuo más importante y visible que los otros. Ellos no buscan la gloria, ese vacío candente y radiante con que, desde el Renacimiento, siempre deseó aureolarse una cabeza de artista. Ambos son modestos, no orientados hacia sí mismos, sino hacia una búsqueda oscura, hacia una preocupación esencial cuya importancia no está ligada a la afirmación de su persona, ni a la expansión del hombre moderno; búsqueda incomprensible para la mayoría, ellos están empeñados en ella, sin embargo, con una obstinación y una fuerza metódica que sólo se disimulan bajo su modestia.

Cézanne no exalta al pintor, ni tampoco a la pintura, a menos que sea a través de su obra, y Van Gogh dice: "*No soy un artista — qué burdo sería pensarlo incluso de sí mismo*", y añade: "*Digo esto para mostrar cuán tonto hallo hablar de artistas dotados y no dotados*". En el poema, Mallarmé presiente una obra que no se relaciona con alguien que la hubiese hecho, presiente una decisión que no depende de la iniciativa de tal individuo privilegiado. Y, contra-

riamente al antiguo pensamiento según el cual el poeta dice: no soy yo quien habla sino el dios que habla en mí, esta independencia del poema no designa la transcendencia orgullosa que haría de la creación literaria el equivalente de la creación del mundo por algún demiurgo; no significa la eternidad o la inmutabilidad de la esfera poética, sino que, todo lo contrario, invierte los valores habituales que otorgamos a la palabra hacer y a la palabra ser.

Esta asombrosa transformación del arte moderno, que se produce en el momento en que la historia propone al hombre tareas y metas muy distintas, podría aparecer como una reacción contra esas tareas y esas metas, un esfuerzo vacío de afirmación y justificación. Esto no es verdad, o lo es tan sólo superficialmente. A veces los escritores y los artistas responden al llamado de la comunidad con un frívolo apartamiento, al trabajo potente de su siglo con una ingenua glorificación de sus ociosos secretos, o, también, con una desesperación que les permite reconocerse, como Flaubert, en la condición que rechazan. O bien piensan en rescatar al arte encerrándolo en sí mismos: el arte sería un estado de ánimo; poético significaría subjetivo.

Pero precisamente, con Mallarmé y con Cézanne, para usar simbólicamente a estos dos nombres, el arte no busca estos vanos refugios. Lo que cuenta para Cézanne es "*la realización*" y no los estados de ánimo de Cézanne. El arte está poderosamente tendido hacia la obra, y la obra de arte, la obra que encuentra su origen en el arte, se manifiesta como una afirmación completamente diferente a las obras que tienen su medida en el trabajo, en los valores e intercambios, diferente pero no contraria: el arte no niega al mundo moderno, ni al de la técnica, ni al esfuerzo de liberación y transformación que se apoya en esa técnica, sino que expresa y tal vez cumple relaciones que *preceden* cualquier cumplimiento objetivo y técnico.

Pero precisamente con Mallarmé y con Cézanne, para usar simplemente arriesgada en que se enjuician de nuevo y entran en el riesgo el arte, la obra, la verdad y la esencia del lenguaje. Por eso, en el mismo tiempo, se deprecia la literatura, se extiende sobre la rueda de Ixión, y el poeta se convierte en el amargo enemigo de la figura del poeta. Aparentemente, esta crisis y esta crítica sólo le recuerdan al artista la incertidumbre de su condición en la poderosa civilización donde tiene tan poca parte. Crisis y crítica parecen brotar del mundo, de la realidad política y social, parecen someter la literatura a un juicio que la humilla en nombre de la historia: la historia es la que critica a la literatura y aparta al poeta, poniendo en su lugar al publicista cuya tarea está al servicio de los días. Esto es cierto, pero,

por una notable coincidencia, esta crítica foránea responde a la experiencia propia que llevan la literatura y el arte en nombre de sí mismos y que los expone a una radical impugnación. Cooperan en esta impugnación tanto el genio escéptico de Valéry y la firmeza de sus prejuicios como las violentas afirmaciones del surrealismo. Asimismo, parece que no hubiese casi nada común entre Valéry, Hofmannsthal y Rilke. Sin embargo, Valéry escribe: "*Mis versos sólo tuvieron para mí el interés de sugerirme reflexiones sobre el poeta*", y Hofmannsthal: "*El núcleo más interior de la esencia del poeta es sólo el hecho de que se sabe poeta*". En cuanto a Rilke, no lo traicionan cuando se dice de su poesía que es la teoría cantante del acto poético. En estos tres casos, el poema es la profundidad abierta sobre la experiencia que lo hace posible, el extraño movimiento que va de la obra hacia el origen de la obra, la obra misma convertida en la inquieta e infinita búsqueda de su fuente.

Es de añadir que las circunstancias históricas, si ejercen su presión sobre semejantes movimientos hasta el extremo de aparecer como dirigiéndolos (así se dice que el escritor, al tomar como objeto de su actividad la esencia dudosa de esta actividad, se limita a reflexionar sobre la situación poco segura a la que se está condenando socialmente), dichas circunstancias no monopolizan, pues, el poder de explicar el sentido de esta búsqueda. Acabamos de citar tres nombres que son más o menos contemporáneos y contemporáneos de grandes transformaciones sociales. Escogimos la fecha de 1850, porque la revolución de 1848 es el momento en que Europa empieza a abrirse a la madurez de las fuerzas que la trabajan. Pero todo lo que se dijo de Valéry, Hofmannsthal y Rilke, hubiera podido decirse, y a un nivel mucho más profundo, de Hölderlin, que, sin embargo, los precede de un siglo y para quien el poema es esencialmente poema del poema (como lo dijo, más o menos, Heidegger). Poeta del poeta, poeta en quien la posibilidad, la imposibilidad de cantar, se hace canto, tal es Hölderlin y tal es, para citar un nombre nuevo, siglo y medio más joven, René Char, quien le responde y, mediante esa respuesta, hace surgir ante nosotros una forma de duración muy distinta a la duración que capta el simple análisis histórico. Esto no significa que el arte, las obras de arte, y menos aún los artistas, ignorando el tiempo, accedan a una realidad que se sustraiga al tiempo. Incluso "la ausencia de tiempo", hacia la cual nos conduce la experiencia literaria, no es en absoluto una región de lo intemporal, y si, a través de la obra de arte, se nos llama de nuevo a la oscilación de una iniciativa verdadera (a una nueva e inestable aparición del hecho

de ser), este comienzo nos habla, en la intimidad de la historia, de una manera tal que acaso dé oportunidad a posibilidades iniciales. Todos estos problemas son oscuros. Considerarlos como claros e incluso como claramente formulables no podría sino conducirnos a acrobacias de escritura y privarnos de la ayuda que ellos nos prestan, o sea la de resistirnos fuertemente.

Lo que se puede presentir es que la asombrosa pregunta: “¿A dónde va la literatura?” espera probablemente su respuesta de parte de la historia, respuesta que en cierto modo ya está dada, pero a la vez, por una sutileza en la que están en juego los recursos de nuestra ignorancia, parece que en esta pregunta la literatura, aprovechando la historia que ella precede, se interroga a sí misma e indica, ciertamente, no una respuesta sino el sentido más profundo, más esencial, de la propia pregunta que ella detenta.

### *Literatura, obra, experiencia*

Hablamos de literatura, de obra y de experiencia; ¿qué dicen estas palabras? Parece falso ver en el arte de hoy una simple ocasión de experiencias subjetivas o una dependencia de la estética, y, sin embargo, no dejamos de hablar de experiencia en relación con el arte. Parece justo ver en el afán que anima a los artistas y a los escritores, no el interés por sí mismos, sino una preocupación que exige expresarse por medio de obras. Por lo tanto, las obras deberían desempeñar el papel principal. ¿Pero es así? De ninguna manera. Lo que atrae al escritor, lo que hace vibrar al artista, no es directamente la obra, sino su búsqueda, el movimiento que conduce a ella, la aproximación de lo que hace posible a la obra: el arte, la literatura y lo que disimulan estas dos palabras. De ahí que un pintor, antes que un cuadro, prefiera los diversos estados de ese cuadro. Y muchas veces el escritor desea no terminar casi nada, dejando en estado de fragmentos a cientos de relatos que tuvieron el interés de conducirlo a un punto determinado y que debe abandonar para tratar de ir más allá de este punto. De ahí que, por una coincidencia de nuevo sorprendente, Valéry y Kafka, separados por casi todo, próximos por su único afán de escribir rigurosamente, se encuentren para afirmar: “*Toda mi obra es sólo un ejercicio*”.

Asimismo, irrita ver cómo se sustituyen las obras llamadas literarias por una masa cada vez mayor de textos que, bajo el nombre de documentos, testimonios, palabras casi brutas, parecen ignorar toda intención literaria. Se dice: esto no tiene nada que ver con la

creación de las cosas del arte; también se dice: testimonios de un falso realismo. Pero ¿qué sabemos de ello? ¿Qué sabemos de esta aproximación, fallida inclusive, a una región que escapa a las influencias de la cultura ordinaria? ¿Por qué esa palabra anónima, sin autor, que no adopta la forma de libros, que pasa y desea pasar, no nos informaría sobre algo importante de lo cual lo que se llama literatura también desearía hablarnos? Y acaso no es notable, aunque enigmático, notable a semejanza de un enigma, que esta misma palabra, literatura, palabra tardía, palabra sin honor, que sirve ante todo para los manuales, que acompaña la marcha cada vez más invasora de los escritores de prosa, y que designa, no la literatura, sino sus defectos y excesos (como si éstos le fuesen esenciales), se convierta, justamente cuando la impugnación se hace más severa, cuando los géneros se desparraman y se pierden las formas, cuando, de un lado, el mundo ya no necesita literatura, y del otro, cada libro parece extraño a todos los demás e indiferente a la realidad de los géneros, cuando, además, lo que parece expresarse en las obras no son las verdades eternas, los tipos y los caracteres, sino una exigencia que se opone al orden de las esencias, la literatura, así impugnada como actividad válida, como unidad de los géneros, como mundo en que se amparasen lo ideal y lo esencial, se convierta en la preocupación, cada vez más presente, aunque disimulada, de quienes escriben, y, dentro de esta preocupación, se dé a ellos como lo que debe revelarse en su “esencia”.

Preocupación en la que, es verdad, tal vez esté en tela de juicio la literatura, pero no como una realidad definida y segura, como un conjunto de formas, y ni siquiera como un modo de actividad aprehensiva, sino más bien como aquello que no se descubre ni se verifica ni se justifica nunca directamente, a lo que no es posible acercarse sino apartándose, y que sólo se aprehende allá cuando se va más allá, mediante una búsqueda que de ningún modo debe preocuparse por la literatura, por lo que ella es “esencialmente”, sino que, al contrario, se preocupa de reducirla, de neutralizarla o, más exactamente, de descender hasta un punto en que sólo parece hablar la neutralidad impersonal.

### *La no-literatura*

Estas son contradicciones necesarias. Sólo importa la obra, la afirmación que está en la obra, el poema en su singularidad apretada, el cuadro en su espacio propio. Sólo importa la obra, pero final-

mente la obra está allí solamente para conducir a la búsqueda de la obra; la obra es el movimiento que nos lleva hacia el punto puro de la inspiración de donde ella proviene y adonde parece que no puede llegar sino desapareciendo.

Sólo importa el libro, tal como es, lejos de los géneros, fuera de las secciones, prosa, poesía, novela, testimonio, en las cuales no quiere ordenarse, negándoles el poder de asignarle su sitio y de determinar su forma. Un libro ya no pertenece a un género, cualquier libro concierne únicamente a la literatura, como si ésta detentara de antemano, en su generalidad, los únicos secretos y fórmulas que permiten dar forma de libro a lo que se escribe. Todo sucedería, pues como si, habiéndose disipado los géneros, la literatura se afirmara sola, brillando sola en medio de la claridad misteriosa que ella propaga y que cada creación literaria le devuelve multiplicándola —como si existiera, pues, una “esencia” de la literatura.

Pero, precisamente, la esencia de la literatura consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que la establezca o realice: ella nunca está ya aquí, siempre hay que encontrarla o inventarla de nuevo. E incluso nunca es seguro que la palabra literatura o la palabra arte respondan a algo real, posible o importante. Ya se ha dicho: ser artista es no saber nunca que ya existe un arte, ni tampoco que ya existe un mundo. Sin duda, el pintor va al museo y por ello tiene cierta conciencia de la realidad de la pintura: sabe de pintura pero su tela no sabe, o sabe más bien que la pintura es imposible, irreal, irrealizable. Quien afirme a la literatura en sí misma, no afirma nada. Quien la busca, sólo busca lo que se evade; quien la encuentra, sólo encuentra lo que está más acá o, cosa peor, más allá de la literatura. Por eso, finalmente, cada libro persigue a la no-literatura como a la esencia de lo que quiere y quisiera apasionadamente descubrir.

No debe decirse, por lo tanto, que todo libro concierne únicamente a la literatura, sino que cada libro decide absolutamente por ella. No debe decirse que toda obra extraerá su realidad y su valor a partir de su poder de conformarse a la esencia de la literatura, ni tampoco de su derecho a revelar o a afirmar esta esencia. Porque una obra no puede nunca darse como objeto el asunto que la sostiene. Un cuadro nunca podría ni siquiera iniciarse si se propusiera hacer visible la pintura. Tal vez el escritor se sienta llamado, por sí solo, en medio de su propia ignorancia, a responder por la literatura y su porvenir, que no es tan sólo una cuestión histórica, sino también, a través de la historia, el movimiento por el cual la literatura, aunque



“vaya” necesariamente fuera de sí misma, pretende llegar, sin embargo, a lo que ella es esencialmente. Tal vez ser escritor sea la vocación de responder a esta pregunta que quien escribe está en el deber de sostener con pasión, verdad y dominio, aunque no pueda sorprenderla y menos aún cuando se propone responderle, pregunta a la que él puede, a lo sumo, por medio de la obra, dar una respuesta indirecta, esa obra de la que nunca se es dueño ni se está seguro, que no responde a nada sino a sí misma y que sólo hace presente al arte allí donde se disimula y desaparece. ¿Y eso, por qué?

## II—LA BUSQUEDA DEL PUNTO CERO

**L**IBROS, escritos, lenguaje están destinados a metamorfosis que aceptan ya, sin que lo sepamos, nuestras costumbres, pero que rechazan aún nuestras tradiciones; las bibliotecas nos impresionan por su apariencia de otro mundo, como si en ellas, con curiosidad, asombro y respeto, descubriéramos de repente, tras un viaje cósmico, los vestigios de otro planeta más antiguo, petrificado en la eternidad del silencio: habría que ser muy poco familiar consigo mismo para no darse cuenta de todo esto. Leer, escribir, no dudamos que estas palabras estén destinadas a desempeñar en nuestro espíritu un papel muy diferente al que desempeñaran todavía a principios de este siglo: esto es evidente, cualquier receptor de radio, cualquier pantalla nos advierten de ello, y más aún ese rumor a nuestro alrededor, ese zumbido anónimo y continuo en nosotros, esa maravillosa palabra no-oída, ágil, inagotable, que nos ofrece a cada momento un saber instantáneo, universal, y que hace de nosotros el puro tránsito de un movimiento en el que cada uno, siempre y de antemano, ya se ha intercambiado con todos.

Tales previsiones están a nuestro alcance. Pero he aquí algo aún más evocador: mucho antes de las invenciones de la técnica, el uso de las ondas y el llamado de las imágenes, sólo con oír las afirmaciones de Hölderlin, de Mallarmé, hubiéramos descubierto la dirección y extensión de estos cambios de los cuales nos convencemos hoy en día sin sorpresa. La poesía, el arte, para llegar a sí mismos, proyectaron y afirmaron, por un movimiento al que no son ajenos los tiempos, pero sobre todo por exigencias propias que le dieron forma a ese movimiento, transformaciones mucho más considerables que aquellas cuyas formas impresionantes percibimos ahora, sobre otro plano, en la comodidad cotidiana. Leer, escribir, hablar, estas palabras, oídas según la experiencia en que se verifican, no dejan vislum-

brar, dice Mallarmé, que en el mundo no hablamos, ni escribimos, ni leemos. Este no es un juicio crítico. Que el hablar y el escribir, que las exigencias contenidas en esas palabras tengan que dejar de convenir a los modos de comprensión que reclama la eficacia del trabajo y del saber especializado, que la palabra pueda dejar de ser indispensable para que la gente se oiga entre sí, ello no dice la indignancia de este mundo sin lenguaje sino la elección que hizo y el vigor de esa elección.

### *La dispersión*

Con una brutalidad singular, Mallarmé dividió las regiones. Por un lado, la palabra útil, instrumento y medio, lenguaje de la acción, del trabajo, de la lógica y del saber, lenguaje que transmite inmediatamente y que, como cualquier buena herramienta, desaparece en la regularidad del uso. Por el otro, la palabra del poema y de la literatura, en que hablar ya no es un medio transitorio, subordinado y usual, sino que procura realizarse en una experiencia propia. Esta división brutal, esta participación de los imperios que intenta determinar con rigor las esferas, hubiera debido, por lo menos, ayudar a la literatura a juntarse consigo misma, hacerla más visible, al ofrecerle un lenguaje que la distinga y unifique. Pero asistimos al fenómeno contrario. Hasta el siglo XIX, el arte de escribir forma un horizonte estable que sus practicantes no piensan arruinar ni traspasar. Escribir en verso es lo esencial de la actividad literaria, y nada más evidente que el verso, aunque la poesía siga siendo huidiza en este marco rígido. Casi se puede decir que en Francia al menos, y probablemente durante todo el período clásico de la escritura, la poesía recibe como misión la de concentrar en sí los riesgos del arte y salvaguardar así al lenguaje de todos los peligros a que lo expone la literatura: se protege la comprensión común contra la poesía haciendo a ésta muy visible, muy particular, ámbito cerrado con altos muros —y, al mismo tiempo, se protege a la poesía contra sí misma, fijándola fuertemente, imponiéndole reglas tan determinadas que lo indefinido poético se encuentra desarmado. Tal vez Voltaire siga escribiendo en verso con el fin de ser en su prosa el prosista más puro y eficaz. Chateaubriand, que sólo puede ser poeta en prosa, empieza por transformar a su prosa en arte. Su lenguaje se convierte en palabra de ultratumba.

La literatura es ámbito de la coherencia y región común mientras no existe, mientras no existe para sí misma y se disimula. Tan pronto como ella aparece en el lejano presentimiento de lo que pa-

rece ser, vuela en pedazos y entra en la vía de la dispersión, donde se niega a dejarse reconocer por signos precisos y determinables. Y como, al mismo tiempo, las tradiciones siguen siendo poderosas, y como el humanismo continúa pidiéndole ayuda al arte, y como la prosa siempre desea luchar por el mundo, resulta de ello una confusión en la que, a primera vista, parece disparatado querer decidir de qué se trata. Por lo general, ante ese estallido, se invocan causas limitadas y se dan explicaciones secundarias: cada quien escribiría conforme a sí mismo al querer distinguirse de todos<sup>1</sup>. Se recrimina la pérdida de valores comunes, la división profunda del mundo, la disolución del ideal y de la razón<sup>2</sup>. O bien, para restablecer un poco de claridad, se restauran las distinciones entre prosa y poesía: se abandona la poesía al desorden de lo imprevisible, pero se señala que la novela domina hoy en día a la literatura, que ésta, en la forma novelesca, permanece fiel a las intenciones usuales y sociales del lenguaje, que permanece, en los límites de un género circunscrito, capaz de canalizarla y especificarla. A menudo se dice que la novela es monstruosa, pero fuera de algunas excepciones, es un monstruo bien educado y muy domesticado. La novela se anuncia con signos claros que no se prestan a confusión. El predominio de la novela, con sus libertades aparentes, sus audacias que no hacen peligrar al género, la discreta firmeza de sus convenciones, la riqueza de su contenido humanista, es, como antaño el predominio de la poesía regulada, la expresión de esa necesidad que sentimos de protegernos contra lo que hace peligrosa a la literatura: como si, a la par del veneno, ella se apresurara a secretar para nosotros el único antídoto que permite la quieta, duradera consumición. Pero tal vez ella perezca de lo que la hace inofensiva.

Ante esa búsqueda de causas subordinadas, es preciso contestar que el estallido de la literatura es esencial y que la dispersión en la que ella entra señala también el momento en que ella se acerca a sí misma. No es la individualidad de los escritores la que explica que el escritor se sitúe fuera de un horizonte estable, en una zona francamente desunida. Más profunda que la diversidad de los temperamentos, de los humores, e incluso de las existencias, es la ten-

---

1. Pero se censura igualmente la monotonía de los talentos y la uniformidad, la impersonalidad de las obras.

2. Pero el novelista católico y el novelista comunista no presentan, literariamente, casi ninguna diferencia, y el Premio Nobel y el Premio Stalin recompensan las mismas normas, los mismos signos literarios.

sión de una búsqueda que vuelve a ponerlo todo en tela de juicio. Más decisiva que el desgarramiento de los mundos es la existencia que rechaza el horizonte mismo de un mundo. La palabra experiencia tampoco ha de hacernos creer que si la literatura se nos muestra hoy en día en un estado de dispersión que no conocieron las épocas anteriores, lo debe a esa licencia que hace de ella el lugar de ensayos siempre renovados. Sin duda, el sentimiento de una libertad ilimitada parece animar la mano que quiere escribir hoy en día: se cree posible decirlo todo y de cualquier manera; nada nos inhibe, todo está a nuestra disposición. Todo, ¿no es mucho? Pero todo es, finalmente, muy poco, y aquel que empieza a escribir, en esa despreocupación que lo hace dueño de lo infinito, se da cuenta, al final, que a lo sumo ha empeñado todas sus fuerzas para no buscar sino un solo punto.

La literatura no es más variada que antaño, tal vez sea más monótona, como se puede decir de la noche que es más monótona que el día. No está desunida, porque esté más expuesta a la arbitrariedad de quienes escriben o porque, fuera de los géneros, las reglas y las tradiciones, se convierta en el campo libre de tentativas múltiples y desordenadas. No son la diversidad, la fantasía y la anarquía de los ensayos los que hacen de la literatura un mundo disperso. Hay que expresarse en otra forma y decir: la experiencia de la literatura es la prueba misma de la dispersión, es el acercamiento a lo que escapa a la unidad, experiencia de lo que no tiene ni entendimiento, ni acuerdo, ni derecho —el error y el afuera, lo inasible y lo irregular.

### *Lengua, estilo, escritura*

En un ensayo reciente, uno de los pocos libros que se inscriben en el porvenir de las letras, Roland Barthes hizo la distinción entre lengua, estilo y escritura<sup>1</sup>. La lengua es el estado de la palabra tal como ella se da a cada uno de nosotros en conjunto, en cierto momento del tiempo y según nuestra pertenencia a ciertos lugares del mundo; escritores y no-escritores la comparten igualmente: para tolerarla con dificultad, para recibirla constantemente o rechazarla de un modo deliberado, poco importa, la lengua está ahí, atestiguando un estado histórico al que estamos entregados, rodeándonos y dominándonos, ella es para nosotros lo inmediato, aunque históricamente muy elaborada y muy lejos de cualquier comienzo. En

1. Roland Barthes: *El grado cero de la escritura*.

cuanto al estilo, sería la parte oscura, ligada a los misterios de la sangre, del instinto, profundidad violenta, densidad de imágenes, lenguaje de soledad en el que hablan ciegamente las preferencias de nuestro cuerpo, de nuestro deseo, de nuestro tiempo secreto y cerrado a nosotros mismos. El escritor no escoge su lengua, ni tampoco su estilo, esa necesidad del ánimo, esta ira suya, esa tormenta o bien esa crispación, esa lentitud o esa rapidez que proceden de una intimidad consigo mismo, de las que no sabe casi nada, y que dan a su lenguaje un acento tan singular como lo da a su figura la expresión que permite reconocerla. Todo esto no es todavía lo que se debe llamar literatura.

La literatura empieza con la escritura. La escritura es el conjunto de ritos, el ceremonial evidente o discreto por donde, independientemente de lo que se desea expresar y de la manera como se expresa, se anuncia ese acontecimiento según el cual lo que se escribe pertenece a la literatura, el que lo lee, lee literatura. No es retórica, o es una retórica de una especie particular, destinada a hacernos oír que hemos entrado en ese espacio cerrado, separado y sagrado, esto es, el espacio literario. Por ejemplo, tal como se muestra en un capítulo denso en reflexiones sobre la novela, el pretérito simple, ajeno al lenguaje hablado<sup>1</sup>, sirve para anunciar el arte del relato; indica por anticipado que el autor aceptó ese tiempo lineal y lógico que constituye la narración, la cual, esclareciendo el campo de la casualidad, impone la seguridad de una historia bien circunscrita que, a partir de un comienzo, va con certeza hacia la fortuna de un final, aunque éste sea desdichado. El pretérito simple, o bien el empleo privilegiado de la tercera persona nos dicen: esto es una novela, lo mismo que la tela, los colores y, antaño, la perspectiva nos decían: esto es pintura.

Roland Barthes quiere llegar a esta observación: hubo una época en que la escritura, siendo la misma para todos, se acogía con un inocente consentimiento. Todos los escritores tenían entonces una sola preocupación: escribir bien, es decir, llevar la lengua común a un grado más alto de perfección o de acuerdo con lo que procuraban decir; existía para todos unidad de intención, una moral idéntica. Hoy en día no es así. Los escritores, que se distinguen por su len-

1. El idioma francés —el de hoy— sólo usa el pretérito simple en el lenguaje escrito; en el hablado, cada vez más pobre y relajado, resulta pedante y anticuado, siendo sustituido por el compuesto (i. e., *tuve* por *he tenido*). De ahí que Roland Barthes lo señale como un tiempo característico de la narrativa, pero su observación no tiene la misma validez en castellano. (N. del T.).

guaje instintivo, se oponen aún más entre sí por su actitud frente al ceremonial literario: escribir, si es entrar en un *templum* que nos impone, independientemente del lenguaje que es nuestro por nacimiento y por fatalidad orgánica, varios usos, una religión implícita, un rumor que cambia de antemano todo lo que podemos decir, cargándolo de intenciones tanto más operantes cuanto que no se confiesan, escribir es, pues, ante todo, querer destruir el templo incluso antes de edificarlo; es, por lo menos, antes de franquear el umbral, interrogarse sobre las servidumbres de semejante lugar, sobre la falta original que constituirá la decisión de encerrarse en él. Escribir es, finalmente, negarse a trasponer el umbral, negarse a “escribir”.

Así se explica, así se discierne mejor la pérdida de unidad de que sufre o se enorgullece la literatura presente. Cada escritor hace de la escritura su problema y de este problema el objeto de una decisión que puede cambiar. Los escritores no se separan solamente por la visión del mundo, los rasgos del lenguaje, los azares del talento, o sus experiencias particulares: en cuanto la literatura se manifiesta como un medio en donde todo se transforma (y se embellece), en cuanto uno se da cuenta que esta atmósfera no es el vacío, que esta claridad no sólo ilumina sino deforma a los objetos proporcionándoles una luz convencional, en cuanto se presiente que la escritura literaria —los géneros, los signos, el uso del pretérito y de la tercera persona— no es una mera forma transparente, sino un mundo aparte en donde reinan los ídolos, dormitan los prejuicios y viven, invisibles, las potencias que lo alteran todo, entonces es una necesidad para cada uno intentar liberarse de este mundo y una tentación para todos arruinarlo, con el fin de reconstruirlo puro de todo uso anterior, o, mejor aún, de dejar el sitio vacío. Escribir sin “escritura”, llevar la literatura a ese punto de ausencia en el que desaparece, en que dejamos de temer esos escritos suyos que son mentiras, tal es “el grado cero de la escritura”, la neutralidad que todo escritor busca, deliberada o inconscientemente, y que conduce a algunos al silencio.

### *Una experiencia total*

Esta manera de ver<sup>1</sup> debería ayudarnos a abarcar mejor la extensión y la gravedad del problema planteado. Aparece en primer lugar,

1. Se trata (he aquí el punto importante) de sostener para con la literatura el mismo esfuerzo que Marx para con la sociedad. La literatura está alienada, en parte porque la sociedad con la cual está relacionada reposa sobre la alienación del hombre; también lo es por exigencias que ella traiciona, pero hoy en día las traiciona en ambos sentidos del término: las confiesa y las engaña creyendo denunciarse a sí misma.

si se sigue estrictamente el análisis, que, libre de la escritura, de ese lenguaje ritual que tiene sus costumbres, sus imágenes, sus emblemas, sus fórmulas comprobadas, cuyos modelos aparecen bajo una forma mucho más perfecta en otras civilizaciones —la china por ejemplo—, el escritor volvería a la lengua inmediata o también a esa lengua solitaria que habla dentro de él de un modo instintivo. Pero ¿qué significaría este “regreso”? La lengua inmediata no es inmediata, está cargada de historia e incluso de literatura, y, sobre todo, esto es lo esencial, tan pronto el que escribe quiere aprehenderla, cambia de naturaleza en su mano. Aquí se reconoce el “salto” que es la literatura. Disponemos del lenguaje común y éste hace disponible lo real, dice las cosas, nos las da apartándolas, y él mismo desaparece en este uso, siempre nulo e inaparente. Pero, al convertirse en lenguaje de “ficción”, éste se vuelve fuera de uso, inusitado; y, sin duda, lo que designa creemos recibirlo todavía como en la vida corriente, e incluso más fácilmente, puesto que allí basta con escribir la palabra pan o la palabra ángel para disponer inmediatamente a nuestro gusto de la belleza del ángel y del sabor del pan —sí, ciertamente, ¿pero en cuáles condiciones? A condición de que se haya derrumbado primero el mundo en donde sólo nos es dado usar las cosas, a condición de que las cosas se hayan alejado infinitamente de sí mismas y hayan vuelto a ser la indisponible lejanía de la imagen; a condición, también, de que ya no sea yo mismo y de que ya no pueda decir yo. Temible transformación. Lo que tengo por medio de la ficción, lo tengo en efecto, pero a condición de serlo, y el ser por donde me le aproximo es lo que me desliga de mí y de todo ser, lo mismo que él hace del lenguaje no ya lo que habla sino lo que es, el lenguaje convertido en la profundidad ociosa del ser, el medio donde el nombre se convierte en ser pero no significa ni revela.

Temible transformación, por lo demás inasible, antes que nada insensible, evadiéndose sin cesar. El “salto” es inmediato, pero lo inmediato escapa a toda verificación. Sólo sabemos que escribimos cuando el salto se ha ejecutado, pero para ejecutarlo hay que escribir primero, escribir sin fin, escribir a partir de lo infinito. Querer recuperar la inocencia o la naturalidad del lenguaje hablado (como nos invita a hacerlo, no sin ironía, Raymond Queneau), es pretender que esta metamorfosis podría ser calculada como un índice de fracción, como si se tratara de un fenómeno inmovilizado en el mundo de las cosas, cuando es el mismo vacío de este mundo, un llamado que sólo se oye si uno mismo ha cambiado, una decisión que entrega a lo indeciso a aquel que la toma. Y eso que Roland Barthes



llama estilo, lenguaje visceral, instintivo, lenguaje que se adheriría a nuestra intimidad secreta, o sea, pues, lo que para nosotros debería ser lo más cercano, es también lo menos accesible, si es cierto que, para recobrarlo, deberíamos no sólo apartar al lenguaje literario, sino también hallar y luego hacer callar la vacía profundidad de la palabra incesante, lo que Paul Eluard tal vez apuntara cuando dijo: poesía ininterrumpida.

Proust habla inicialmente el lenguaje de La Bruyère, de Flaubert: tal es la alienación de la escritura, de la que se libera poco a poco escribiendo sin cesar, sobre todo cartas. Parece ser que es escribiendo “tantas cartas” a “tanta gente” como él se desliza hacia el movimiento de escribir que le será propio. Forma que hoy admiramos como maravillosamente proustiana y que estudiosos ingenuos atribuyen a su estructura orgánica. Pero ¿quién habla aquí? ¿Será Proust, el Proust que pertenece al mundo, que tiene ambiciones sociales de las más vanas, una vocación académica, que admira a Anatole France, que es cronista mundano de *Le Figaro*? ¿Será el Proust que tiene vicios, que lleva una vida anormal, que se divierte torturando ratas en una jaula? ¿Será el Proust ya muerto, inmóvil y sepultado, que sus amigos no reconocen, extraño a sí mismo, nada más que una mano que escribe, que “escribe todos los días a toda hora, todo el tiempo” y como fuera del tiempo, una mano que ya no le pertenece a nadie? Decimos Proust, pero sentimos perfectamente que es otro muy distinto quien escribe, no solamente algún otro, sino la exigencia misma de escribir, una exigencia que utiliza el nombre de Proust, pero no expresa a Proust, que lo expresa sólo desapropiándolo, convirtiéndolo en Otro.

La experiencia que es la literatura es una experiencia total, una cuestión que no tolera límites, no acepta ser estabilizada o reducida, por ejemplo, a un asunto de lenguaje (a menos que, bajo ese único punto de vista, todo se ponga en movimiento). Ella es la pasión misma de su propia cuestión y obliga a quien atrae a entrar enteramente en esta cuestión. Por eso no le basta con enjuiciar el ceremonial literario, las formas consagradas, las imágenes rituales, el buen lenguaje y las convenciones de la rima, la métrica y el relato. Cuando se encuentra una novela escrita según todas las normas del pretérito y de la tercera persona, no se ha encontrado de ningún modo, por supuesto, a la “literatura”, aunque tampoco lo que la mantendría aparte o la tendría en jaque, es decir, nada, en verdad, que impida o garantice su aproximación. Cientos de novelas, como hoy las hay, escritas con arte, con negligencia, con buen estilo, apasionantes, fasti-

diosas, son tan ajenas las unas como las otras a la literatura y ello no lo deben más al arte que a la negligencia, al lenguaje relajado que al lenguaje sostenido.

Al orientarnos, por una reflexión importante, hacia lo que ha llamado el grado cero de la escritura, acaso Roland Barthes haya designado también el momento en que se podría captar a la literatura. Pero en ese momento la literatura no sería tan sólo una escritura blanca, ausente y neutra, sino la experiencia misma de la “neutralidad”, la cual nunca se oye porque, cuando habla la neutralidad, sólo quien le impone silencio prepara las condiciones de la audición, y, sin embargo, lo que hay que oír es esa palabra neutra, lo que siempre se ha dicho, no puede dejar de decirse y no puede ser oído, tormento que nos hacen presentir las páginas de Samuel Beckett.

### III—¿Y AHORA ADONDE? ¿Y AHORA QUIEN?

¿QUIÉN habla en los libros de Samuel Beckett? ¿Cuál es ese “Yo” incansable que, aparentemente, dice siempre la misma cosa? ¿Qué fin persigue? ¿Qué espera el autor que en alguna parte ha de encontrarse? ¿Qué esperamos nosotros que estamos leyendo? A menos que él haya entrado en un círculo donde gira oscuramente, arrastrado por la palabra errante, no carente de sentido sino de centro, que no empieza ni termina, sin embargo ávida, exigente, que no se detendrá nunca, cuya detención no podría admitirse, porque entonces habría que hacer el terrible descubrimiento de que, cuando no habla, sigue hablando, cuando se interrumpe, está perseverando, y de ningún modo silenciosa, porque en ella, eternamente, el silencio se habla.

Experiencia sin salida, aunque prosiga libro tras libro de manera más pura, rechazando los débiles recursos que le permitirían proseguir.

Antes que nada, es este movimiento el que llama la atención. Aquí nadie escribe por la satisfacción honorable de hacer un bello libro, ni tampoco escribe a causa de esa bella instancia que creen poder llamar inspiración: para decirnos las cosas importantes que tendría que decir, o porque fuese su deber, o porque esperase, escribiendo, avanzar en lo desconocido. ¿Entonces para terminar? ¿O porque trata de sustraerse al movimiento que lo arrastra, dándose la impresión de que aún lo domina, y de que, como habla, podría dejar de hablar? Pero ¿será él quien habla? ¿Cuál es ese vacío que se hace palabra en la intimidad abierta del que allí desaparece? ¿En dónde cayó? “¿Y ahora adónde? ¿Y ahora cuándo? ¿Y ahora quién?”.

*En la región del error*

Lucha, esto es visible. Lucha a veces secretamente, y como partiendo de un secreto que nos oculta, que también se oculta a sí mis-

mo. Lucha no sin astucia, y, luego, con esa astucia más profunda que consiste en revelar su juego. La primera estratagema consiste en interponer máscaras y figuras entre sí mismo y las palabras. *Molloy* es todavía un libro donde lo que se expresa trata de adoptar la forma tranquilizadora de una historia, y, por cierto, no es una historia feliz, no sólo debido a lo que dice, lo cual es infinitamente miserable, sino porque no logra decirlo. Este errante a quien desde ya le faltan los medios para errar (pero todavía tiene piernas, e incluso una bicicleta), que gira eternamente en torno a una meta oscura, disimulada, confesada, disimulada de nuevo, una meta que tiene algo que ver con su madre muerta, aunque siempre muriéndose, algo que, precisamente porque lo alcanza en cuanto empieza el libro ("*Estoy en el cuarto de mi madre. Soy yo quien vive allí ahora*"), lo condena a errar sin tregua a su alrededor, en la extrañeza de cuanto se disimula y no puede revelarse, sentimos perfectamente que este vagabundo está agarrado por un error profundo y que ese movimiento golpeado se lleva a cabo en una región que es la de la obsesión impersonal. Pero, con todo lo irregular que sea la visión que recibamos de él, Molloy sigue siendo un personaje identificable, un nombre seguro que nos protege contra una amenaza más turbia. Sin embargo, en el relato existe un inquietante movimiento de disgregación: el movimiento que, al no poder satisfacerse con la inestabilidad del vagabundo, aún exige de él que al final se desdoble, se convierta en otro, se convierta en el policía Morán, quien lo persigue sin alcanzarlo y, en esa persecución, entra a su vez en el camino del error sin fin. Sin saberlo, Molloy se convierte en Morán, es decir, en otro, es decir, de todos modos, en otro personaje, metamorfosis que no afecta el elemento de seguridad de la historia, añadiéndole asimismo un sentido alegórico, tal vez decepcionante, porque no se siente a la medida de la profundidad que allí se disimula.

*Malone muere*, aparentemente, va más lejos. Aquí, el vagabundo se ha convertido en moribundo, y el espacio en donde tiene que errar ya no ofrece los recursos de la ciudad con sus calles innumerables, con el libre horizonte de mar y de bosque que aún nos otorgaba Molloy. Sólo quedan la habitación, la cama, el palo con el cuai aquel que se muere atrae y aleja las cosas, aumentando así el círculo de su inmovilidad y, sobre todo, el lápiz que lo aumenta más todavía haciendo de su espacio el espacio infinito de las palabras y las historias. Malone, como Molloy, es un nombre y una figura, y también una serie de relatos, pero esos relatos ya no reposan en sí mismos; lejos de ser narrados para que el lector crea en ellos, se denuncian

en seguida en su artificio de historias inventadas: “*Esta vez, ya sé adónde voy... Ahora es un juego, voy a jugar... pienso que podría contarme cuatro historias, cada una sobre un tema diferente.*” ¿Por qué estas historias vanas? Para llenar el vacío en que Malone siente que cae; por angustia de ese tiempo vacío que va a convertirse en el tiempo infinito de la muerte; para no dejar hablar ese tiempo vacío, y el único medio de hacerlo callar es obligarlo a decir algo cueste lo que cueste, a decir una historia. Así el libro es sólo un medio de hacer trampas abiertamente; de ahí el compromiso chirriante que lo desequilibra, ese entrechoque de artificios en que se pierde la experiencia, porque las historias siguen siendo historias; su brillo, su habilidad sarcástica, todo cuanto les da forma e interés las desliga también de Malone, de aquel que está muriendo, las desliga del tiempo de su muerte para referirlas al tiempo habitual del relato en que no creemos y que aquí no nos importa porque esperamos algo mucho más importante.

### *El innominable*

En *El Innominable*, las historias, es verdad, tratan de mantenerse. El moribundo tenía una cama, una habitación; Mahood es un desecho encerrado en la tinaja que sirve para decorar la entrada del restaurante. También está Worm, aquel que no ha nacido y que sólo tiene a guisa de existencia la opresión de su impotencia de ser; al mismo tiempo, pasan las antiguas figuras, fantasmas sin substancia, imágenes vacías girando mecánicamente alrededor de un centro vacío que ocupa el “Yo” sin nombre. Pero ahora todo ha cambiado y la experiencia entra en su verdadera profundidad. Ya no se trata de personajes bajo la tranquilizadora protección de su nombre personal, ya no se trata de un relato, incluso llevado en el presente sin forma del monólogo interior. Lo que era relato se ha convertido en lucha, lo que tomaba figura, aunque fuese la de seres andrajosos y en pedazos, ahora está sin figura. ¿Quién habla aquí? ¿Cuál es el Yo condenado a hablar sin descanso, aquel que dice: “*Estoy obligado a hablar. No me callaré nunca. Nunca*”? Por una convención tranquilizadora, nos contestamos: es Samuel Beckett. Por ahí, recogemos aparentemente lo que pesa en una situación que, al no ser ficticia, evoca el tormento verdadero de una existencia real. La palabra experiencia quisiera aludir a lo que está realmente sentido. Pero, por ese lado también, procuramos volver a encontrar la seguridad de un nombre y a situar el “contenido” del libro en ese nivel personal en el que todo lo que ocurre tiene lugar bajo la garantía de una conciencia.

cia, en un mundo que nos evita la peor desgracia, la de haber perdido el poder de decir Yo. Pero *El Innominable* es, precisamente, una vivencia bajo la amenaza de lo impersonal, aproximación a una palabra neutra que se habla a solas, que atraviesa a quien la escucha, no tiene intimidad, excluye toda intimidad y no puede hacerse callar, porque es lo incesante, lo interminable.

¿Quién habla, pues, aquí? ¿Será “el autor”? Pero qué puede designar este nombre, si de todas maneras el que escribe ya no es Beckett, sino la exigencia que lo arrastró fuera de sí, lo desposeyó, lo entregó al afuera convirtiéndole en un ser sin nombre, El Innominable, un ser sin ser que no puede ni vivir ni morir, ni cesar ni comenzar, el lugar vacío donde habla el ocio de una palabra vacía y que recobra más mal que bien un Yo poroso y agonizante.

Tal es la metamorfosis que aquí se anuncia. Es en la intimidad de esa metamorfosis donde anda errante, en un inmóvil vagabundeo que lucha, mediante una perseverancia que no significa poder alguno sino la maldición de lo que no puede interrumpirse, una supervivencia parlante, el resto oscuro que no quiere ceder.

Tal vez debiera admirarse un libro deliberadamente privado de todos los recursos, que acepta comenzar en este punto donde ya no hay continuación posible, que se mantiene allí obstinadamente, sin trampas, sin subterfugio, y que hace oír durante trescientas páginas el mismo movimiento cortado, el pisoteo de lo que no avanza nunca. Pero ése sigue siendo el punto de vista de un lector extraño, que considera tranquilamente lo que le parece ser una hazaña. No hay nada admirable en una prueba de la que no se puede escapar, nada que induzca a la admiración en el hecho de estar encerrado y de girar en redondo en un espacio de donde no se puede salir ni siquiera por la muerte porque para caer allí ha sido necesario, precisamente, caer primero fuera de la vida. Los sentimientos estéticos aquí ya no cuentan. Tal vez no estemos en presencia de un libro, sino de mucho más que un libro: de la aproximación pura a un movimiento de donde salen todos los libros, a ese punto original donde, sin duda, la obra se pierde, que siempre arruina a la obra, que en ella restaura el ocio sin fin, pero con el cual también necesita mantener una relación cada vez más inicial, so pena de no ser nada. Lo innominable está condenado a agotar lo infinito: *“No tengo nada que hacer, es decir, nada particular. Tengo que hablar, es vago. Tengo que hablar sin tener nada que decir, nada sino las palabras de los demás. Sin saber hablar, sin querer hablar, tengo que hablar. Nadie me obliga a ello, no hay nadie, es un accidente,*

*es un becho. Nada podrá nunca dispensarme de ello, no hay nada, nada que descubrir, nada que disminuya lo que queda por decir, tengo que beber el mar, por lo tanto hay un mar”.*

Genet

¿Cómo ocurrió esto? Sartre ha demostrado cómo la literatura, al expresar el “mal” profundo cuyo peso tuvo Genet que soportar, le dio a éste, poco a poco, dominio y poder, haciéndole elevarse de la pasividad a la acción, de lo informe a la figura e incluso de una poesía indecisa a una prosa suntuosa y decidida. “*Nuestra Señora de las Flores*”, sin que el autor se dé cuenta de ello, es el diario de una desintoxicación, de una conversión; allí Genet se desintoxica por sí solo y se vuelve hacia el otro; este libro realiza la desintoxicación misma: nacido de una pesadilla, producto orgánico, condensación de los sueños, epopeya de la masturbación, efectúa, línea tras línea, desde la muerte hasta la vida, desde el sueño hasta la vigilia, desde la locura hasta la salud, un paso pautado con caídas... “Infectándonos con su mal, él se libera del mismo, cada uno de sus libros es una crisis de posesión catártica, un psicodrama: aparentemente, cada uno no hace más que reproducir el anterior, pero, en cada uno, este poseído domina un poco más el demonio que lo posee...”

Esta es una forma de experiencia que se puede llamar clásica, aquella cuya fórmula asegura la interpretación tradicional de la sentencia de Goethe: “Poesía es liberación”. La ilustran igualmente *Los Cantos de Maldoror*, ya que allí se ve, por la fuerza de las metamorfosis, la pasión de las imágenes y la repetición de temas cada vez más obsesivos, surgir poco a poco, desde el fondo de la noche y por intermedio de la noche misma, a un ser nuevo que quiere encontrar en el brillo del día la realidad de su rostro: así nace Lautréamont. Pero sería imprudente creer que la literatura, cuando parece conducirnos al día, conduzca al apacible goce de la claridad razonable. La pasión del día común, que en Lautréamont se eleva ya a la amenazante exaltación de la trivialidad, la pasión del lenguaje común que se destruye convirtiéndose en afirmación sarcástica del lugar común y del pastiche, lo inducen también a perderse en lo ilimitado del día en que se desvanece. Asimismo, por Genet, Sartre vio perfectamente que, si bien ella parece abrir al hombre una puerta y facilitarle el éxito del dominio, la literatura, cuando todo ha sido logrado, descubre bruscamente la ausencia de salida que le es propia o bien descubre el fracaso absoluto de ese éxito y se disuelve a sí

misma en la insignificancia de una carrera académica. “En el tiempo de *Nuestra Señora* el poema era la salida. Pero hoy en día: despierto racionalizado, sin la angustia del mañana, sin espanto, ¿por qué escribiría? ¿Para convertirse en un hombre de letras? Justamente, es lo que él no quiere... Es de imaginarse que un autor cuya obra resulta de una necesidad tan profunda, cuyo estilo es un arma fraguada con una intención precisa, un autor de quien cada imagen, cada razonamiento resume tan manifiestamente la vida entera, no puede de repente ponerse a hablar de otra cosa... El que pierde, gana: al ganar el título de escritor, él pierde a la vez la necesidad, el deseo, la ocasión y los medios de escribir”.

Pero, ciertamente, subsiste una manera clásica de describir la experiencia literaria, en donde se ve al escritor liberarse felizmente de la parte sombría de sí mismo por medio de una obra en la que se convierte, como por milagro, en la felicidad y la claridad propias de la obra, en la que el escritor encuentra un refugio, mejor todavía, la apertura de su yo solitario a una libre comunicación con el otro. Esto fue lo que afirmó Freud, insistiendo en las virtudes de la sublimación, con esa confianza tan conmovedora que había conservado en los poderes de la conciencia y de la expresión. Pero las cosas no son siempre tan simples, y es preciso decir que existe otro nivel de la experiencia en que se ve a Miguel Angel volverse cada vez más atormentado y a Goya cada vez más poseído, al claro y alegre Nerval acabando *à la lanterne*, a Hölderlin muriendo para sí mismo, para la posesión razonable de sí mismo, por haber entrado en el movimiento demasiado fuerte del devenir poético.

### *Aproximación a una palabra neutra*

¿Cómo sucede esto? Aquí no se pueden sugerir sino dos campos de reflexión: el primero, diciendo que la obra de arte no es de ningún modo, para el hombre que se pone a escribir, un corral donde él reside, dentro de su yo apacible y protegido, al amparo de las dificultades de la vida. En efecto, tal vez se crea protegido contra el mundo, pero para exponerse a una amenaza mucho más grande y más amenazante porque lo encuentra indefenso: la misma que le viene desde afuera, por el hecho de estar en el “afuera”. Y no debe defenderse contra esta amenaza; al contrario, debe entregarse a ella. Esto exige la obra: que el hombre que escribe se sacrifique por la obra, que se convierta en otro, no que se convierta en algún otro, o sea, del viviente que era, en el escritor con sus debe-



res, sus satisfacciones y sus intereses, sino más bien en nadie, en el lugar vacío y animado donde resuena el llamado de la obra.

Pero ¿por qué exige la obra esa transformación? Se puede responder: porque no cabe la posibilidad de que ella encuentre su punto de partida en lo familiar y porque ella busca lo que nunca aún ha sido pensado, oído, visto; pero esta respuesta bien parece dejar de lado lo esencial. También se puede contestar: porque ella priva al escritor, hombre viviente, y viviente dentro de la comunidad en donde mantiene contacto con lo útil, en donde se apoya sobre la consistencia de las cosas hechas y por hacer, y en donde participa, quiéralo o no, de la verdad de un proyecto común, porque ella priva de mundo a este ser viviente, dándole como morada el espacio de lo imaginario; y esto es en parte, por cierto, el malestar de un hombre caído fuera del mundo y, en este extravío, flotando eternamente entre el ser y la nada, de ahora en adelante incapaz de morir y de nacer, calado de fantasmas, sus criaturas, en las cuales no cree y que no le dicen nada, las mismas que evoca para nosotros *El Innominable*. Sin embargo, ésta no es todavía la verdadera respuesta. La encontramos más bien en el movimiento que, a medida que la obra procura realizarse, lo trae de nuevo hacia ese punto en que ella pasa por la prueba de la imposibilidad. Allí, la palabra no habla sino que es, en ella no comienza nada, nada se dice, pero ella es siempre de nuevo y siempre vuelve a comenzar.

Esta aproximación al origen hace cada vez más amenazante la experiencia de la obra, amenazante para quien la soporta, amenazante para la obra. Pero, además, esta aproximación es la única que hace del arte una búsqueda esencial, y *Lo Innominable* es mucho más importante para la literatura que la mayoría de las obras “logradas” que ésta nos ofrece, porque ha sabido hacer sensible tal aproximación de la manera más abrupta. Tratemos de oír “*esta voz que habla, sabiéndose mentirosa, indiferente a lo que dice, demasiado vieja tal vez y humillada como para poder decir nunca las palabras que por fin la interrumpen*”. Y tratemos de bajar a esa región neutra donde se hunde, a partir de entonces entregado a las palabras, aquel que, para escribir, ha caído en la ausencia de tiempo, allí donde le es necesario morir de una muerte sin fin: “*...las palabras están en todas partes, en mí, fuera de mí, vaya pues, hace un rato yo no tenía espesor, las oigo, no hace falta oírlas, ni hace falta una cabeza, imposible detenerlas, soy de palabras, estoy hecho de palabras, de las palabras de los demás, cuáles otros, el lugar también, el aire también, las paredes, el suelo, el techo, palabras, todo el universo está aquí, con-*

*migo, soy el aire, las paredes, el tapiado, todo cede, se abre, deriva, refluye, copos, soy todos estos copos, cruzándose, uniéndose, separándose, adonde quiera que yo vaya me vuelvo a encontrar, me abandono, voy hacia mí, vengo de mí, sólo una parcela de mí, recogida, perdida, fallidas palabras, soy todas estas palabras, todos estos extranjeros, este polvo de verbo, sin fondo donde posarse, sin cielo donde disiparse, encontrándose para decir, huyéndose para decir, que los soy todos, los que se unen, los que se separan, los que se ignoran, y nada más, sí, algo muy distinto, que soy algo muy distinto, una cosa muda, en un lugar duro, vacío, cerrado, seco, neto, negro, en donde no se mueve nada, no habla nada, y que escucho, y que oigo, y que busco, como una fiera nacida en jaula de fieras nacidas en jaula de fieras nacidas en jaulas de fieras nacidas en jaula . . .”*

#### IV—MUERTE DEL ÚLTIMO ESCRITOR

ES POSIBLE imaginarse al último escritor con quien desaparecería, sin que nadie lo supiera, el pequeño misterio de la escritura. Para hacer un poco fantástica la situación, se puede imaginar que ese Rimbaud, aún más mítico que el verdadero, oye callar en sí esa palabra que muere con él. Por último, se puede suponer que, en el mundo y en el círculo de las civilizaciones, se percibiría de alguna manera este fin sin apelación. ¿Qué resultaría de ello? Aparentemente un gran silencio. Esto es lo que se dice cortésmente cuando desaparece algún escritor: se ha callado una voz, se ha disipado un pensamiento. Cuánto silencio, pues, si ya nadie hablara de ese modo eminente, esto es, con la palabra de las obras acompañadas por el rumor de su fama.

Soñemos con esto. Tales épocas existieron, existirán, tales ficciones son realidad en ciertos momentos en la vida de cada uno de nosotros. Para sorpresa del sentido común, el día en que se apague esta luz se anunciará la era sin palabra no por el silencio, sino por el retroceso del silencio, por un desgarramiento de la espesura silenciosa y, a través de este desgarramiento, por la aproximación a un ruido nuevo. Nada grave, nada ruidoso; apenas un murmullo, que no añadirá nada al gran tumulto de las ciudades que creemos sufrir. Su único carácter: es incesante. Una vez oído, no puede dejar de serlo, y como nunca se oye de verdad, como escapa a la audición, escapa también a toda distracción, tanto más presente cuanto que se alejan de él: el retumbar, por anticipación, de lo que no se ha dicho y no se dirá nunca.

##### *La palabra secreta sin secreto*

Esto no es un ruido, aunque, cuando se acerca, todo se convierte en ruido a nuestro alrededor (y es de recordar que hoy igno-

ramos lo que sería un ruido). Es más bien una palabra: habla, no deja de hablar, es como el vacío hablando, un leve murmullo, insistente, indiferente, que sin duda es el mismo para todos, que no tiene secreto y que, sin embargo, aísla a cada uno, lo separa de los otros, del mundo y de sí mismo, arrastrándole por los laberintos burlescos, atrayéndole allí mismo cada vez más lejos, mediante una fascinante repulsión, por debajo del mundo común de las palabras cotidianas.

La extrañeza de esta palabra proviene de que parece decir algo cuando tal vez no diga nada. Es más, parece que en ella hablara la profundidad y que lo inaudito se dejara oír. A cada uno, aunque sea asombrosamente fría, sin intimidad ni felicidad, parece decir lo que podría ser para él lo más cercano, si pudiese fijarla al menos un instante. No es engañosa, porque no promete ni dice nada, hablando siempre para uno solo, aunque impersonal, hablándolo todo en los adentros, pero esto es el afuera mismo, palabra presente en el lugar único donde, al oírla, todo podría oírse, pero esto es ninguna y todas partes; asimismo, palabra silenciosa, porque está hablando el silencio convertido en esa falsa palabra que no se oye, en esa palabra secreta sin secreto.

¿Cómo hacerla callar? ¿Cómo oírla y no oírla? Transforma los días en noches, convierte las noches sin sueño en un sueño vacío y penetrante. Está por debajo de todo lo que se dice, detrás de cada pensamiento familiar, sumergiéndose, engulliendo, aunque imperceptible, todas las honestas palabras de hombre, como tercera en cada diálogo, como eco frente a cada monólogo. Y su monotonía podría hacer creer que reina por la paciencia, que aplasta por la liviandad, que disipa y disuelve todas las cosas como la niebla, alejando a los hombres del poder de amar, por la fascinación sin objeto que sustituye a toda pasión. Entonces ¿qué es eso? ¿Una palabra humana? ¿divina? ¿una palabra que no ha sido pronunciada y que aspira a serlo? ¿una palabra muerta, suerte de fantasma, suave, inocente y atormentadora, como los espectros? ¿o la ausencia misma de toda palabra que habla? Nadie se atreve a discutir de ello, ni a mencionar el tema siquiera. Y cada uno, en medio de la soledad disimulada, busca una manera peculiar de convertirla en palabra vana, a ella que no pide otra cosa, ser vana y cada vez más vana, pues ésta es la forma de su dominación.

Un escritor es aquel que impone silencio a esta palabra, y una obra literaria es, para quien sabe penetrar en ella, una rica morada de silencio, una defensa firme y una muralla alta contra esa inmen-

ramos lo que sería un ruido). Es más bien una palabra: habla, no deja de hablar, es como el vacío hablando, un leve murmullo, insistente, indiferente, que sin duda es el mismo para todos, que no tiene secreto y que, sin embargo, aísla a cada uno, lo separa de los otros, del mundo y de sí mismo, arrastrándolo por los laberintos burlescos, atrayéndole allí mismo cada vez más lejos, mediante una fascinante repulsión, por debajo del mundo común de las palabras cotidianas.

La extrañeza de esta palabra proviene de que parece decir algo cuando tal vez no diga nada. Es más, parece que en ella hablara la profundidad y que lo inaudito se dejara oír. A cada uno, aunque sea asombrosamente fría, sin intimidad ni felicidad, parece decir lo que podría ser para él lo más cercano, si pudiese fijarla al menos un instante. No es engañosa, porque no promete ni dice nada, hablando siempre para uno solo, aunque impersonal, hablándolo todo en los adentros, pero esto es el afuera mismo, palabra presente en el lugar único donde, al oírla, todo podría oírse, pero esto es ninguna y todas partes; asimismo, palabra silenciosa, porque está hablando el silencio convertido en esa falsa palabra que no se oye, en esa palabra secreta sin secreto.

¿Cómo hacerla callar? ¿Cómo oírla y no oírla? Transforma los días en noches, convierte las noches sin sueño en un sueño vacío y penetrante. Está por debajo de todo lo que se dice, detrás de cada pensamiento familiar, sumergiéndolo, engullendo, aunque imperceptible, todas las honestas palabras de hombre, como tercera en cada diálogo, como eco frente a cada monólogo. Y su monotonía podría hacer creer que reina por la paciencia, que aplasta por la liviandad, que disipa y disuelve todas las cosas como la niebla, alejando a los hombres del poder de amar, por la fascinación sin objeto que sustituye a toda pasión. Entonces ¿qué es eso? ¿Una palabra humana? ¿divina? ¿una palabra que no ha sido pronunciada y que aspira a serlo? ¿una palabra muerta, suerte de fantasma, suave, inocente y atormentadora, como los espectros? ¿o la ausencia misma de toda palabra que habla? Nadie se atreve a discutir de ello, ni a mencionar el tema siquiera. Y cada uno, en medio de la soledad disimulada, busca una manera peculiar de convertirla en palabra vana, a ella que no pide otra cosa, ser vana y cada vez más vana, pues ésta es la forma de su dominación.

Un escritor es aquel que impone silencio a esta palabra, y una obra literaria es, para quien sabe penetrar en ella, una rica morada de silencio, una defensa firme y una muralla alta contra esa inmen-

sidad hablante que se dirige a nosotros apartándose de nosotros. Si en ese Tibet imaginario, donde los signos secretos no se descubrirían ya sobre nadie, toda literatura viniese a dejar de hablar, lo que haría falta es el silencio, y es esa falta de silencio la que tal vez revelaría la desaparición de la palabra literaria.

Ante cualquier obra maestra de artes plásticas, la evidencia de un silencio particular nos llega como una sorpresa que no siempre es un reposo: un silencio sensible, a veces autoritario, a veces soberanamente indiferente, a veces agitado, animado y alegre. Y el verdadero libro es siempre un poco estatua. Se alza y se organiza como una potencia silenciosa que da forma y firmeza al silencio y por el silencio.

Podría objetarse que en ese mundo, donde faltará de súbito el silencio del arte y se afirmará la desnudez oscura de una palabra nula y extraña, capaz de destruir a todas las otras, habrá todavía, si ya no hay artistas ni escritores nuevos, el tesoro de las obras antiguas, el asilo de los Museos y las Bibliotecas, en que cada uno podrá, clandestinamente, ir a buscar un poco de tranquilidad y aire silencioso. Pero bien es de suponer que, el día en que la palabra errante se imponga, asistiremos a un desarreglo muy particular de todos los libros: a una reconquista, mediante ella, de las obras que por un instante la dominaron y que siempre son más o menos sus cómplices porque ella es su secreto. En toda Biblioteca bien hecha hay un Infierno donde permanecen los libros que no deben leerse. Pero en toda obra maestra hay otro infierno, un centro de ilegibilidad en donde vela y aguarda la fuerza atrincherada de esa palabra que no es palabra, suave aliento de la eterna y machacona reflexión.

De manera que los maestros de ese tiempo —no hace falta ser muy atrevido para imaginarlo— no pensarán en refugiarse en Alejandría, sino en entregar su Biblioteca al fuego. Seguramente, un gran asco de los libros invadirá a cada uno: una ira contra ellos, una angustia vehemente, y esa miserable violencia que se observa en todos los períodos de debilidad que reclaman la dictadura.

### *El dictador*

El dictador, nombre que induce a la reflexión. El es el hombre del *dictare*, de la repetición imperiosa, el que pretende luchar contra el peligro de la palabra extraña, cada vez que éste se anuncia, mediante el rigor de un mandamiento sin réplica ni contenido. A lo que es murmullo sin límite él opone la nitidez de la consigna: a la in-

sinuación de lo que no se oye, el grito perentorio; al errante llanto del espectro de *Hamlet*, quien, bajo tierra, viejo topo, de acá para allá, vaga sin poder ni destino, lo sustituye por la palabra fijada de la razón real, que manda y no duda nunca. Pero este perfecto adversario, el hombre providencial, suscitado para cubrir con sus gritos y sus férreas decisiones la niebla de la ambigüedad de la palabra espectral, ¿no es, en verdad, suscitado por ésta? ¿Acaso no es su parodia, su máscara aún más vacía que ella, su réplica mentirosa, cuando, a ruego de los hombres cansados y desdichados, para huir del terrible rumor de la ausencia —terrible pero no engañosa—, se vuelven hacia la presencia del ídolo categórico que sólo pide la docilidad y promete el gran descanso de la sordera interior?

Así los dictadores vienen naturalmente a reemplazar a los escritores, a los artistas y a los pensadores. Pero, mientras que la palabra vacía del mando es la prolongación, asustada y falaz, de lo que se prefiere oír gritar en las plazas públicas antes de tener que acogerlo y apaciguarlo en sí por un gran esfuerzo personal de atención, el escritor tiene, en cambio, una tarea muy distinta y también otra responsabilidad: la de entrar, más que nadie, en una relación de intimidad con el rumor inicial. Sólo a este precio puede imponerle silencio, oírlo en medio de ese silencio, y luego expresarlo, después de metamorfosarlo.

No hay escritor sin tal aproximación y si no sufre con firmeza dicha prueba. Esta palabra no-hablante se parece mucho a la inspiración, pero no se confunde con ella; conduce solamente a ese lugar único para cada quien, el infierno a donde descendió Orfeo, lugar de la dispersión y la discordancia, en que de súbito hay que hacerle frente y hallar, en sí mismo, en ella y en la experiencia de todo el arte, aquello que transforma la impotencia en poder, el error en camino y la palabra no-hablante en un silencio a partir del cual puede realmente hablar y dejar hablar en ella el origen, sin destruir a los hombres.

### *La literatura moderna*

Estas cosas no son simples. La tentación, que experimenta hoy en día la literatura, de acercarse cada vez más al murmullo solitario, se debe a muchas causas, propias de nuestro tiempo, de la historia, del movimiento mismo del arte, y tiene como efecto hacernos oír, en todas las modernas obras maestras, lo que estaríamos expuestos a oír si de repente desaparecieran el arte y la literatura.

Por eso estas obras son únicas, por eso también nos parecen peligrosas, pues han nacido directamente del peligro y apenas lo exorcizan.

Existen de seguro muchos medios (tanto como obras y estilos de obras) para dominar la palabra del desierto. La retórica es uno de esos medios de defensa, eficazmente concebido e incluso diabólicamente dispuesto para conjurar el peligro, pero también para hacerlo necesario y apremiante en los puntos justos en que las relaciones con él pueden hacerse livianas y provechosas. Pero la retórica es una protección tan perfecta que pierde de vista su cometido, esto es, rechazar tanto como atraer, desviándola, la inmensidad hablante, y, asimismo, ser una avanzada en medio de la agitación de las arenas, y no una pequeña fortaleza de fantasía que vengan a visitar los paseantes domingueros.

Nótese que algunos “grandes” escritores tienen un no sé qué de perentorio en la voz, en los confines del temblor y de la crispación, que evoca, en el campo del arte, la dominación del *dictare*. Parece que se recogieran en sí mismos, o en alguna creencia, en su conciencia firme, pero pronto cerrada y limitada, con el fin de ocupar el sitio del enemigo que está en ellos y que ensordecen sólo por la soberbia de su lenguaje, el brillo de su voz y los prejuicios de su fe, o de su falta de fe.

Otros tienen ese tono neutro, esa modestia y esa transparencia apenas turbada, por la que parecen ofrecer a la palabra solitaria una imagen dominada de lo que es y algo así como un espejo helado, para que sienta la tentación de reflejarse en él —pero, muchas veces, el espejo queda vacío.

Admirable Michaux, él es el escritor que, en lo más próximo de sí mismo, se unió a la voz extraña, y a quien le viene la sospecha de que cayó en una trampa y de que lo que aquí se expresa con los sobresaltos del humor ya no es su voz sino una voz que imita a la suya. Para sorprenderla y recobrarla, emplea los recursos de un humor redoblado, una inocencia calculada, las vueltas tramposas de los retrocesos, de los abandonos, y, en el momento de perecer, la punta súbita, aguda, de una imagen que atraviesa el velo del rumor. Contienda extrema, victoria maravillosa, pero desapercibida.

También existe la habladuría, y lo que se ha llamado el monólogo interior, el cual no reproduce en absoluto, como bien se sabe, lo que un hombre se dice a sí mismo, porque el hombre no habla consigo y la intimidad del hombre no es silenciosa sino casi



siempre muda, reducida a unos cuantos signos espaciados. El monólogo interior es una imitación muy burda, imitando sólo los rasgos aparentes, del flujo ininterrumpido e incesante de la palabra no-hablante. No lo olvidemos, la fuerza de ésta reside en su debilidad; no se oye, por eso uno no deja de oírla; también está lo más cerca posible del silencio y ése es el motivo por el cual ella lo destruye completamente. Por último, el monólogo interior tiene un centro, ese "Yo" que refiere todo a sí mismo, mientras que la otra palabra no tiene centro, sino que es esencialmente errante y siempre está afuera.

Es preciso imponerle silencio. Es preciso conducirla de nuevo hacia el silencio que está en ella. Ella tiene que olvidarse un instante, con el fin de poder nacer, mediante una triple metamorfosis, en una palabra verdadera: la del Libro, dirá Mallarmé.

## I — ECCE LIBER

**E**L LIBRO: ¿qué entendía Mallarmé por esta palabra? A partir de 1866, siempre pensó y dijo lo mismo. Sin embargo, lo mismo no es siempre lo mismo. Habría que demostrar por qué y cómo esta reiteración constituye el movimiento que le abre lentamente un camino. Todo lo que él tiene que decir parece establecido desde el comienzo, y al mismo tiempo los rasgos comunes no lo son sino superficialmente.

*Libro numeroso*

Rasgos comunes: el libro, que desde el principio es efectivamente el Libro, lo esencial de la literatura, también es un libro, "*simplemente*". Ese libro único incluye varios volúmenes: cinco volúmenes —dice él en 1866—, algunos tomos —afirma aún en 1885<sup>1</sup>. ¿Por qué esa pluralidad? Ella sorprende de parte de un escritor parco y que, sobre todo en 1885, no podía tener dudas en cuanto a todo lo que en él se negaba a la extensión del discurso. En su primera madurez, parece necesitar un libro de caras múltiples, con uno de los lados mirando hacia lo que llama la Nada y el otro hacia la Belleza, como la Música y las Letras —dirá más tarde "*son la cara alternativa aquí tendida hacia lo oscuro; allá centelleante, con certidumbre, de un fenómeno, el único*". Como se ve, esta pluralidad de lo único viene desde ya de la necesidad de escalonar, según diferentes niveles, el espacio creador, y si él habla en aquella época tan atrevidamente del plano de la Obra como

1. En 1867, él "delimita" el desarrollo de la Obra a tres poemas en verso y cuatro en prosa. En 1871, pero aquí la idea es algo distinta, anuncia un volumen de cuentos, un volumen de poesía, un volumen de crítica. En el manuscrito póstumo, publicado por Scherer, prevé cuatro volúmenes, aptos para diversificarse en veinte tomos.

de una tarea ya concluída, es porque medita sobre su estructura, la cual existe en su espíritu previamente al contenido<sup>1</sup>.

Porque, otro rasgo invariable: de ese libro, él ve primero la disposición necesaria, libro *“arquitectónico y premeditado, y no una compilación de inspiraciones casuales aunque fuesen maravillosas”*; tales afirmaciones son tardías (1885) pero desde 1868, él dice de su obra que está *“tan bien preparada y jerarquizada”* (en otra parte: *“perfectamente delimitada”*) que el autor no puede sustraerle nada, ni siquiera tal *“impresión”*, tal pensamiento o disposición mental. De ahí esta notable conclusión: de ahora en adelante, si él quiere escribir fuera de la Obra, sólo podrá escribir un *“soneto nulo”*. Esto anuncia asombrosamente el porvenir, porque esa exigencia de reservar al Libro —que nunca será más que su propia reserva— parece haberlo destinado a escribir solamente poemas nulos, es decir, a dar fuerza y existencia poética solamente a lo que es fuera de todo (y fuera del libro que es ese todo), pero también, por esa vía, a descubrir el centro mismo del Libro.

...*sin casualidad*

¿Qué significan las palabras “premeditado arquitectónico, delimitado, jerarquizado”? Todas indican una intención calculadora, la aplicación de un poder de reflexión extrema, capaz de organizar necesariamente el conjunto de la obra. En primer término, se trata de una preocupación simple: escribir según normas de estricta composición; luego, de una exigencia más compleja: escribir de un modo rigurosamente reflexionado, de acuerdo con la maestría del espíritu y para garantizarle su pleno desarrollo. Pero todavía existe otra intención, representada por la palabra casualidad y la decisión de suprimir la casualidad. En principio, siempre se trata de la misma voluntad de forma regulada y reguladora. En 1866, le escribe a Coppée: *“La casualidad no afecta ni un verso, esto es lo importante”*. Pero añade: *“Somos varios en haber alcanzado esto, y creo que estando las líneas tan perfectamente delimitadas, debemos aspirar*

1. Más tarde, expresará como sigue la relación que, de un volumen a varios, repite y amplifica las relaciones múltiples, presentes en cada volumen y listas para desplegarse y desprenderse de él: *“Alguna simetría, paralelamente, que, de la situación de los versos en la pieza se liga a la autenticidad de la pieza en el volumen, vuela, además del volumen, a varios, inscribiéndolos, a ellos, en el espacio espiritual, el párrafo amplificado del genio anónimo y perfecto como una existencia de arte.”* (*Oeuvres Complètes*, Pléiade, p. 367.)

*ante todo a que, dentro del poema, las palabras —que ya son bastante en sí para no recibir más impresiones desde afuera— se reflejen unas sobre otras hasta parecer no ya tener color propio, sino ser únicamente las transiciones de una gama*". Aquí tenemos muchas afirmaciones que los libros posteriores van a profundizar. Decisión de excluir la casualidad, pero de acuerdo con la decisión de excluir las cosas reales y de negar a la realidad sensible el derecho a la designación poética. La poesía no responde al llamado de las cosas. No está destinada a preservarlas nombrándolas. Al contrario, el lenguaje poético es *"la maravilla de trasponer un hecho natural en su casi desaparición vibratoria"*. El libro tendrá en jaque a la casualidad, si el lenguaje, yendo hasta el fin de su poder, atacando la substancia concreta de las realidades particulares, sólo dejara aparecer el *"conjunto de las relaciones que existen en todo"*. La poesía se convierte entonces en lo que sería la música reducida a su esencia silenciosa: un avance y un despliegue de relaciones puras, o sea la movilidad pura.

La tensión contra la casualidad significa: a veces el trabajo de Mallarmé para terminar, mediante la técnica particular del verso y consideraciones de estructura, la obra transformadora de la palabra; — otras veces una experiencia de índole mística o filosófica, la que expuso el relato de *Igitur* con una riqueza enigmática y parcialmente realizada.

Limitándome aquí a puntos de referencia, sólo quiero recordar que las relaciones de Mallarmé con la casualidad se presentan de acuerdo con una doble tentativa: por un lado, búsqueda de una obra necesaria que lo orienta hacia una poesía de ausencia y de negación en que no ha de figurar nada anecdótico, ni real, ni fortuito. Pero, por otro lado, estas fuerzas negativas, que también actúan dentro del lenguaje y que él parece emplear sólo para llegar, corrigiendo lo vivo, a una palabra rigurosa, las experimenta directamente, experiencia de importancia esencial, que podría considerarse inmediata, si precisamente lo inmediato no fuese, "inmediatamente", negado en esta experiencia. Recordemos la declaración de 1867 a Lefébure: *"He creado mi obra sólo por eliminación y toda verdad adquirida sólo nacia de la pérdida de una impresión que, al brillar, se había consumido y me permitía, merced a sus tinieblas desprendidas, avanzar más profundamente en la sensación de las Tinieblas Absolutas. La Destrucción fue mi Beatriz"*.

...despersonalizado

El libro que es el Libro es un libro entre otros. Es un libro numeroso, que se multiplica como en sí mismo por un movimiento que le es propio y en el que la diversidad, según distintas profundidades del espacio en que se desarrolla, se cumple necesariamente. El libro necesario escapa a la casualidad por su estructura y su delimitación, cumpliendo así la esencia del lenguaje que utiliza a las cosas convirtiéndolas en su ausencia y abriendo esta ausencia al devenir rítmico que es el movimiento puro de las relaciones. El libro sin casualidad es un libro sin autor: impersonal. Esta afirmación, una de las más importantes de Mallarmé, sigue ubicándonos en dos planos: uno, que responde a búsquedas de técnica y de lenguaje (esto es, si se quiere, el lado Valéry de Mallarmé); el otro, que responde a una experiencia, la que vulgarizaron las cartas de 1867. La una no va sin la otra, pero sus relaciones no han sido dilucidadas.

Haría falta un estudio minucioso para precisar todos los niveles en que Mallarmé dispone su afirmación. A veces, sólo quiere decir que el libro debe permanecer anónimo: el autor se limitará a no firmarlo (*"admitido el volumen no comportar ningún firmante"*). No hay relaciones directas, y menos aún posesión, entre el poema y el poeta. Este no puede atribuirse lo que escribe. Y lo que escribe, aun cuando fuese bajo su nombre, permanece esencialmente sin nombre.

¿Por qué ese anonimato? Puede verse una respuesta cuando Mallarmé habla del libro como si existiera de antemano, innato en nosotros y escrito en la naturaleza. *"Creo todo esto escrito en la naturaleza como para no dejar cerrar los ojos sino a los interesados en no ver nada. Esta obra existe, todo el mundo intentó hacerla sin saberlo; no hay genio ni payaso que no descubriera uno de sus rasgos sin saberlo"*. Estas observaciones responden a una encuesta y tal vez digan sólo lo accesible a una curiosidad exterior. Con Verlaine, él se expresa casi de la misma manera. Otra vez escribe: *"Una ordenación del libro de versos despunta innata o en todas partes, elimina la casualidad; y aun es necesaria para omitir al autor"*. Pero aquí ya el sentido es otro. Mallarmé ha sufrido la tentación del ocultismo. El ocultismo se le ha ofrecido como una solución a los problemas que le plantea la exigencia literaria. Esta solución consiste en separar al arte de algunos de sus poderes, en tratar de realizar éstos aparte, transformándolos en poderes inmediatamente utilizables con fines prácticos. Solución que Mallarmé no acepta. Se

citan sus declaraciones de simpatía, pero se omiten las reservas que siempre las acompañan: “No, os contentáis, como ellos (los pobres cabalistas), por descuido y malentendido, con destacar de un Arte operaciones que le son integrales y fundamentales para cumplirlas equivocadamente, de manera aislada, ésa es todavía una veneración torpe. Se borra hasta el sagrado sentido inicial...”<sup>1</sup>

Para Mallarmé no cabe la posibilidad de otra magia fuera de la literatura, la cual sólo se cumple enfrentándose a sí misma de una manera que excluye a la magia. El precisa bien que si sólo dos caminos están abiertos a la búsqueda mental, la estética y la economía política, “la alquimia fue el glorioso, apresurado y turbio precursor, principalmente, de este fin último”. La palabra apresurado es notable. La impaciencia caracteriza a la magia, ambiciosa de dominar inmediatamente a la naturaleza. Al contrario, la paciencia obra en la afirmación política<sup>2</sup>. La alquimia pretende crear y hacer. La poesía decreta e instituye el reinado de lo que no es y no se puede, enseñando al hombre como siendo su vocación suprema algo que no puede enunciarse en términos de poder (es de notar que aquí estamos opuestos a Valéry).

Mallarmé, que no tuvo, además, sino relaciones mundanas con las doctrinas ocultistas, ha sido sensible a las analogías exteriores. Saca de ellas palabras, un cierto color, y de ellas recibe la nostalgia. El libro escrito en la naturaleza evoca a la Tradición transmitida desde el origen y puesta bajo la vigilancia de los iniciados: libro oculto y venerable que brilla por fragmentos aquí y allá. Los románticos alemanes expresaron el mismo pensamiento del libro único y absoluto. Escribir una Biblia —dice Novalis—, he aquí la locura que cualquier hombre sabio debe acoger para ser completo. El llama la Biblia al ideal de todo libro, y F. Schlegel evoca “el pensamiento de un libro infinito, el absolutamente libro, el libro absoluto”, mientras Novalis pretende aún utilizar la forma poética del *Märchen* para el proyecto de continuar la Biblia. (Pero aquí nos alejamos mucho de Mallarmé. Su crítica severa de Wagner: “Si el ingenio francés, imaginativo y abstracto, es decir, poético; resplandece, no será así:

1. Mallarmé opone aquí los periodistas a los pobres cabalistas acusados de haber matado por hechizo al abad Boullan. Ahora bien, desde el punto de vista del Arte, los primeros son mucho más culpables que los segundos, aun cuando éstos estén equivocados “al separar de un Arte operaciones que le son integrales”. (La magia no debe separarse del arte).
2. *Prosa para des Esseintes*.

*le repugna la Leyenda, estando en ello de acuerdo con el Arte en su integridad, que es inventor*"').

Sin duda, hay un nivel en que Mallarmé, expresándose a la manera de los ocultistas, de los románticos alemanes y de la Naturphilosophie, está dispuesto a ver en el libro el equivalente escrito, el texto mismo de la naturaleza universal. "*Quimera, haberlo pensado comprueba... que, más o menos, todos los libros contienen la fusión de algunas contadas repeticiones: incluso si sólo hubiese una —en el mundo, su ley— biblia como la simulan las naciones...<sup>1</sup>* Esta es una de sus inclinaciones, no se puede negarlo (lo mismo que sueña con una lengua que fuese "*materialmente la verdad*").

Pero hay otro nivel en que la afirmación del libro sin autor cobra un sentido diferente y, a mi parecer, mucho más importante. "*La obra implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, movilizadas por el choque de su desigualdad*" "*La desaparición elocutoria del poeta*" es una expresión muy próxima a la que se encuentra en la célebre frase: "*Para qué la maravilla de trasponer un hecho natural en su casi desaparición vibratoria, aunque según el juego de la palabra; si no es...*" El poeta desaparece bajo la presión de la obra, por el mismo movimiento que hace desaparecer a la realidad natural. Más exactamente: no basta con decir que se disipan las cosas y se esfuma el poeta, también hay que decir que unos y otros, aun padeciendo el suspenso de una verdadera destrucción, se afirman en esa misma desaparición y en el devenir de ella misma —la una vibratoria, la otra elocutoria. La naturaleza se traspone por la palabra al movimiento rítmico que la hace desaparecer, incesante e indefinidamente; y el poeta, por el hecho de hablar poéticamente, desaparece en esa palabra, se convierte en la desaparición misma que se realiza en esa palabra, única iniciadora y principio: fuente. "*Poesía, consagración*". La "*omisión de sí*", la "*muerte como un tal*", que está ligada a la consagración poética, hace, pues, de la poesía un verdadero sacrificio, pero no en vista de turbias exaltaciones mágicas —sino por un motivo casi técnico: es que quien habla poéticamente se expone a esa especie de muerte que obra necesariamente en la palabra verdadera.

1. Pero si se compara este texto con el texto en que propone reducir todo el teatro a una obra única y múltiple, "*desplegándose paralelamente en un ciclo de años re-comenzado*", se ve que aquí está probablemente lejos de los propósitos románticos y ocultistas: lo que escribimos es necesariamente lo mismo, y el devenir de lo que es lo mismo es, en su vuelta a comenzar, de una riqueza infinita. (*Oeuvres Complètes*, p. 313).

## “Hecho, siendo”

El libro no tiene autor, porque se escribe a partir de la desaparición hablante del autor. Necesita del escritor, en tanto que éste es ausencia y lugar de la ausencia. El libro es libro cuando no remite a alguien que lo haya hecho, tan puro de su nombre y libre de su existencia como lo es del sentido propio de quien lo lee. El hombre fortuito —el particular—, si bien no tiene lugar en el libro como autor, ¿acaso podría, como lector, volverse allí importante? “*Despersonalizado, el volumen, lo mismo que uno se separa de él como autor, no reclama acercamiento de lector. Es tal, sepa, entre los accesorios humanos, que tiene lugar solo: hecho, siendo*”. . . . .

Esta última afirmación es una de las más gloriosas de Mallarmé. Condensa, en una forma que lleva el sello de la decisión, la exigencia esencial de la obra. Su soledad, su realización a partir de sí misma como de un lugar, la doble afirmación, yuxtapuesta en ella, separada por un hiato lógico y temporal, de lo que la *hace* ser y del *ser* en que ella se pertenece, indiferente al “hacer”; —la simultaneidad, pues de su presencia instantánea y del devenir de su realización: en cuanto ella está hecha, dejando de haber sido hecha y sólo diciendo eso, que ella es.

Aquí estamos tan lejos como es posible del Libro de la tradición romántica y de la tradición esotérica. Este es un libro sustancial, que existe por la verdad eterna de la cual es la divulgación oculta, aunque accesible: divulgación que pone a la disposición de quien la alcanza el secreto y el ser divinos. Mallarmé rechaza la idea de sustancia, como la idea de la verdad permanente y real. Cuando nombra lo esencial —sea el ideal, o el sueño—, siempre se refiere a algo que sólo tiene como fundamento la irrealidad reconocida y afirmada de la ficción. De ahí que para él el problema mayor sea: ¿existe algo como las Letras? ¿de qué manera existe la literatura? ¿qué relación hay entre la literatura y la afirmación del ser? También se sabe que Mallarmé retira toda realidad al presente. “*...no existe presente, no —un presente no existe...*” “*Mal informado aquel que se proclame su propio contemporáneo...*” Y, por el mismo motivo, no admite puente en el devenir histórico, todo es corte y ruptura “*todo se interrumpe, efectivo, en la historia, poca transfusión*”. Su obra se petrifica a veces en una virtualidad blanca, inmóvil; otras —y esto es lo más significativo—, la anima una extrema discontinuidad temporal, expuesta a cambios de tiempo y a aceleraciones, amaines, “*paradas fragmentarias*”, signo de una esencia completa-



mente nueva de la movilidad, en la que se anuncia algo así como otro tiempo, tan ajeno a la permanencia eterna como a la duración cotidiana: “aquí adelantando, allá rememorando, en futuro, en pasado, bajo una falsa apariencia de presente”.

Bajo estas dos formas, el tiempo expresado por la obra, contenido en ella, anterior a ella, es un tiempo sin presente. Y, asimismo, el Libro nunca debe mirarse como estando verdaderamente ahí. No puede tomarse en la mano. Sin embargo, si es muy cierto que no hay presente, si el presente es necesariamente inactual y en cierta medida falso y ficticio, será, pues, por excelencia, el tiempo de la obra irreal, ya no el expresado por ella (ese es siempre pasado o futuro, brinco y salto por encima del abismo del presente), sino aquel en que se afirma esta obra dentro de su propia evidencia, cuando, por la coincidencia de su propia irrealidad y de la irrealidad del presente, hace existir la una por la otra, en una luz de rayo que ilumina, a partir de la obscuridad de la cual no es más que concentración deslumbrante. Mallarmé, al negar el presente, lo reserva para la obra, haciendo de este presente el de la afirmación sin presencia en la cual lo que es, brilla y se desvanece a la vez (*el instante que allí brillan y mueren en una flor veloz, en cierta transparencia como de éter*). La evidencia del libro, su resplandor patente son, pues, tales que debe decirse de él que es, que es presente, ya que sin él nunca nada estaría presente, pero, que, sin embargo, siempre está en falta respecto a las condiciones de la existencia real: siendo, pero imposible.

M. Scherer dice que el manuscrito póstumo<sup>1</sup> muestra claramente que el libro, contrariamente a las burlas de los críticos, no era

1. El manuscrito entregado por Mondor a Scherer, puesto en Libro con gran esmero por éste y publicado bajo el título: *El “Libro” de Mallarmé, Primeras Investigaciones sobre documentos inéditos*. ¿Aclara este manuscrito el proyecto central? Quizá, pero a condición de que no vayamos a pensar que estamos materialmente ante el manuscrito del Libro. ¿De qué se compone este “Libro”? No presenta un texto seguido como *Igitur*, ni largos fragmentos aún separados, sino ínfimas notas, palabras aisladas y cifras indescifrables, inscritas en hojas sueltas. ¿Se refieren a un trabajo común todas estas hojas y notas? Lo ignoramos. ¿El orden en que han sido publicadas hoy tiene algo que ver con el orden en que fueron encontradas después de la muerte de Mallarmé, orden que incluso entonces podía ser solamente una clasificación casual o la ordenación accidental de un trabajo antiguo? Lo ignoramos. Ignoramos, y esto es más grave, lo que representan esas notas conservadas por no se sabe qué decisión en relación con todas las otras que fueron destruidas —dice H. Mondor. Por consiguiente, ignoramos el lugar que les asignaba Mallarmé en el conjunto de su búsqueda: tal vez no significaran nada que no se hubiese ya vuelto un poco ajeno,

de ningún modo un cuento y que Mallarmé pensó seriamente en su realización efectiva. Observación quizá ingenua. Casi todos los escritos teóricos de Mallarmé aluden a ese proyecto de la Obra, la piensan constantemente, dan sobre ella puntos de vista cada vez más profundos y tales que la Obra no realizada se afirma para nosotros, sin embargo, de manera esencial. Quienes son indiferentes a ese tipo de garantía y siguen viendo en Mallarmé a alguien que, durante treinta años, engañó al mundo hablando soberbiamente de la Obra nula y agitando con actitud misteriosa insignificantes papeletos, no serán convencidos por estas últimas pruebas. Al contrario, en estos detalles acerca de un libro inexistente, que tratan con minucias todas las cuestiones materiales y financieras de su publicación, hallarán los síntomas de un estado mórbido y perfectamente catalogado.

Es más: aun cuando existiese el libro, yo quisiera saber cómo haría el señor Scherer para decirnos: *Ecce liber* y hacer que lo re-

---

no lo que aceptaba sino lo que habría dejado de aceptar, o también pensamientos superficiales que se hubiesen redactado lejos de sí mismo y como por diversión. En fin, ya que él sólo reconocía sentido y realidad en lo que se había expresado dentro de la propia estructura y la firmeza formal de su lenguaje, estas notas informes no tenían para él ningún valor, y prohibía que se distinguiese algo en ellas: eran lo indistinto propiamente dicho. Incertidumbre en cuanto a la fecha o fechas de estas notas, a su pertenencia, a su coherencia exterior, a su orientación e incluso a su realidad. Así se presente, como la publicación más azarosa, compuesta de palabras fortuitas, dispersas de manera aleatoria en hojas reunidas accidentalmente, el único libro esencial escrito como por sí mismo para someter a la casualidad. Fracaso que no tiene ni siquiera el interés de ser el de Mallarmé, ya que es la obra ingenua de los publicadores póstumos, muy parecidos a los viajeros que, de vez en cuando, nos traen pedazos del Arca de Noé o fragmentos de piedra que representan las Tablas de la Ley quebradas por Moisés. Tal es, por lo menos, el primer pensamiento ante esos documentos presentados como un esbozo del Libro. Pero el segundo pensamiento es otro, o sea que la publicación de estas páginas casi vacías y más dibujadas con palabras que escritas, que nos hacen tocar el punto en que la necesidad se encuentra con la imagen de la pura dispersión, tal vez no le hubiese disgustado a Mallarmé.

Sin embargo, recordaré, no para indignarme, sino para evocar la interesante ruptura moral a la que consienten los hombres más honestos, cada vez que tocan el problema de las publicaciones póstumas, que este manuscrito se publica contra la voluntad formal del escritor. Si el caso de Kafka es ambiguo, el de Mallarmé es claro. Mallarmé muere de improviso. Entre la primera crisis —de la que sin embargo se repone y que todavía no es más que una amenaza incierta— y la segunda, que lo vence en unos instantes, transcurren muy pocas horas. Mallarmé aprovecha el plazo para

conociéramos, puesto que su misma esencia es volver irreal hasta su propio reconocimiento, existiendo, además, el conflicto infinito de su presencia evidente y de su realidad siempre problemática.

### “Memorable crisis”

Sin embargo, lo que se puede retener de las condiciones prácticas (balzacias) —financiamiento, tiraje, cifras de venta— en las cuales el manuscrito trata de proyectar la realización de la obra, es que ellas confirman la extrema atención que Mallarmé acordó siempre a las posibilidades de acción histórica y el devenir literario en sí. Desde hace algún tiempo, empieza a descubrirse que Mallarmé no estaba siempre encerrado en su salón de la *rue de Rome*. El

---

redactar la “*recomendación en cuanto a mis papeles*”. Desea que todo sea destruido. “*Por lo tanto, quemad: allí no hay herencia literaria, mis pobres hijos*”. Es más, rechaza toda ingerencia extraña y todo examen curioso: lo que ha de ser destruido debe sustraerse previamente a todas las miradas. “*No sometáis ni siquiera a la apreciación de alguien: o bien rechazad cualquier ingerencia curiosa o amistosa. Decid que allí no se distinguiría nada, además, es verdad...*” Voluntad firme; voluntad en seguida olvidada y hecha vana. Los muertos son muy débiles. Unos días después, ya se acepta que Valéry vea los papeles y, desde hace cincuenta años, con una constante y sorprendente regularidad, se exhiben continuamente textos inéditos importantes e indiscutibles, como si Mallarmé nunca hubiese escrito tanto como después de su muerte.

Conozco la regla formulada por Apollinaire: “Debe publicarse todo.” Tiene muchos sentidos. Demuestra la tendencia profunda de lo oculto hacia la luz, del secreto hacia la revelación sin secreto, de todo lo callado hacia la afirmación pública. Esto no es una regla ni un principio. Es el poder bajo cuya fuerza cae quien se pone a escribir y tanto más drástico cuanto que se le opone o lo discute. El mismo poder confirma el carácter impersonal de las obras. El escritor no tiene ningún derecho sobre ellas y no es nada frente a ellas, siempre muerto ya y siempre suprimido. Por lo tanto, que no se cumpla su voluntad. Lógicamente, si se considera conveniente desconocer la intención del autor después de su muerte, también debería admitirse que no se le tomase en cuenta mientras vive. Pero, mientras vive, aparentemente, ocurre lo contrario. El escritor quiere publicar y el editor no lo quiere. Mas esto es sólo la apariencia. Pensemos en todas las fuerzas secretas, amistosas, tercas, insólitas, que se ejercen sobre nuestra voluntad para obligarnos a escribir y a publicar lo que no queremos. Visible-invisible, allí siempre está el poder, que no nos toma en cuenta para nada y que, ante nuestro asombro, nos quita los papeles de la mano. Los vivientes son muy débiles.

¿Cuál es ese poder? No es ni el lector, ni la sociedad, ni el Estado, ni la cultura. Darle un nombre y realizarlo, en su misma irrealidad, fue también el problema de Mallarmé. El lo llamó el Libro.

se interrogó acerca de la historia. Se interrogó respecto a las relaciones entre la acción general —basada en la economía política— y la que se determina a partir de la obra (“*la acción limitada*”). Comprobando que “*la época*” tal vez sea siempre para el escritor un “*túnel*”, tiempo de intervalo y como el entre-tiempo, él expresó la idea de que, antes de correr el riesgo en circunstancias que nunca podrían ser completamente favorables las conclusiones de arte extremas contenidas en la integridad del libro, mejor valía jugarlas contra toda oportunidad histórica sin hacer nada por ajustarlas al tiempo, sino, al contrario, poniendo en evidencia el conflicto, el desgarramiento temporal, con el fin de extraer una luz. Por lo tanto, la obra debe ser la conciencia del desacuerdo entre “*la obra*” y el juego literario, y esta discordancia forma parte del juego, es el juego mismo<sup>1</sup>.

Igualmente, Mallarmé ha sido atento a la crisis mayor que la literatura atraviesa en su tiempo. Por fin se ha dejado de considerarlo como un poeta simbolista, lo mismo que ya no se piensa en relacionar a Hölderlin con el romanticismo. No se trata en absoluto de la peripecia simbolista, cuando, en *La Música y las Letras*, formula de la manera más clara la crisis que fuera primero la suya treinta años antes, a la vez que hace de ella, y con razón, una crisis histórica, propia de la generación reciente: “...*en medio de la confusión, todo a descargo de la reciente generación, el acto de escribir se escudriñó hasta en los orígenes. Muy antes, al menos en cuanto al punto, yo lo formulo: — A saber si cabe escribir*”. Y un poco después: “*¿Existe algo como las letras... Muy pocos se han planteado este enigma, que ensombrece, así como lo hago, tardíamente, invadido por una duda repentina respecto de lo que quisiera decir con impulso*”. “*Intimación extraordinaria*”, a la que se sabe que él responde: “*Si, existe la Literatura y, si se quiere, sola, exceptuando todo*”.

El proyecto y la ejecución del Libro están evidentemente ligados a este cuestionamiento total. La literatura no podría concebirse en su integridad esencial sino a partir de la experiencia que le retira las acostumbradas condiciones de posibilidad. Así fue con Mallarmé, puesto que él concibe la Obra en el mismo momento en que, tras haber “*sentido muy inquietantes síntomas, causados únicamente por el acto de escribir*”, sigue escribiendo de ahora en adelante, porque el escribir deja de presentársele como una actividad posible. “*Tormenta, lustral*”. Ahora bien, esta tormenta en medio de la cual se derriban todas las convenciones literarias, obligando a la literatura a buscar su fundamento allí donde se encuentran dos abismos, trae

práctica. No se crea nada ni se habla en una forma creativa, sino mediante la aproximación previa del lugar de extrema vacancia en el cual, antes de ser palabras determinadas y expresadas, el lenguaje es el movimiento silencioso de las relaciones, es decir, la “escansión rítmica del ser”. Las palabras nunca están allí sino para designar la extensión de sus relaciones: el espacio en que se proyectan y que, apenas designado, se repliega y se recoge, por no estar en ninguna parte donde él esta<sup>1</sup>. El espacio poético, fuente y “*resultado*” del lenguaje, nunca es como es una cosa, sino que siempre “*se espacia y se disemina*”. De ahí el interés que Mallarmé tiene por todo cuanto lo conduce hacia la esencia singular del lugar, el teatro, la danza, sin olvidar que lo propio de los pensamientos y de los sentimientos humanos también consiste en producir un “medio”. “Toda emoción sale de vosotros, amplía un medio; o sobre vosotros cae y lo incorpora. Por lo tanto, la emoción poética no es un sentimiento interior, una modificación subjetiva, sino un extraño afuera dentro del cual estamos arrojados en nosotros fuera de nosotros. Así —añade—, la danza: “*Así esta abertura múltiple alrededor de una desnudez grande por los contradictorios vuelos en que ésta la ordena, tormentosa, planeando allí lo magnífica hasta disolverlo: central...*”

Esta lengua nueva que Mallarmé supuestamente se forjó por no se sabe qué deseo de esoterismo —y que Scherer estudió otrora muy bien— es una lengua estricta, destinada a elaborar, según caminos nuevos, el espacio propio del lenguaje, que nosotros, en la prosa cotidiana como en el uso literario, reducimos a una simple superficie recorrida por un movimiento uniforme e irreversible. A este espacio, Mallarmé le restituye la profundidad. Una frase no se desarrolla solamente de un modo lineal, sino que se abre, y por esa abertura se escalonan, se desprenden, se espacian y se recogen, en profundidades de diferentes niveles, otros movimientos de frases, otros ritmos de palabras, que están interrelacionados de acuerdo con firmes determinaciones estructurales aunque ajenas a la lógica ordinaria —lógica

1. Aquí cabe señalar que la atención de Heidegger por el lenguaje, de una índole en extremo apremiante, es atención por las palabras consideradas aparte, concentradas en sí mismas, por tales palabras vistas como fundamentales y atormentadas hasta que se deje oír, en la historia de su formación, la historia del ser —pero nunca a las conexiones de las palabras, y menos aún al espacio anterior que suponen esas conexiones y cuyo movimiento originario sólo hace posible el lenguaje como despliegue. Para Mallarmé, el lenguaje no está hecho de palabras ni siquiera puras: es aquello en que las palabras siempre ya han desaparecido y ese oscilante movimiento de aparición y desaparición.

como consecuencia otra devastación. Mallarmé la presencia con una sorpresa capital: “Efectivamente, traigo noticias... Aún no se ha visto un caso semejante. Han echado mano al verso.” “Cambian los gobiernos: la prosodia siempre queda intacta”. He aquí el tipo de acontecimiento que, a su juicio, debe definir esencialmente la historia. La historia gira porque hay un cambio total de la literatura, la cual sólo se funda impugnándose radicalmente e interrogándose “hasta el origen”. Cambio que se traduce, antes que nada, por el enjuiciamiento de la métrica tradicional.

Menoscabo grave para Mallarmé. ¿Por qué? No está claro. El siempre afirmó —es una de sus observaciones más constantes— que dondequiera que hay ritmo, hay verso, y que sólo importan el descubrimiento y el dominio de los puros motivos rítmicos del ser. Reconoció que, para que todo pueda llegar a la palabra, era indispensable la quiebra de los grandes ritmos literarios. Pero, al mismo tiempo, hablando de esta prosodia ahora menospreciada, él habla de una pausa de la poesía, del intervalo que ella atraviesa, concediéndose un ocio, como si el verso tradicional señalara, por su carencia, la ruptura de la poesía misma. Por todo esto, vislumbramos la gran confusión que para él representa el ataque a la rima “custodio”. Sin embargo, su última obra es un “poema”. Poema esencial (y no un poema en prosa), pero que, por primera y única vez, rompe con la tradición: no sólo consiente en la ruptura, sino que inaugura intencionalmente un arte nuevo, arte aún por venir y el porvenir como arte. Decisión capital y obra decisiva en sí misma.

## 2 — UNA NUEVA CONCEPCION DEL ESPACIO LITERARIO

Si se admite (un poco apresuradamente) que Mallarmé siempre ha reconocido en el verso tradicional el medio de vencer a la casualidad “palabra por palabra”, se verá que hay en *Un Coup de dés* una estrecha correspondencia entre la autoridad de la frase central declarando invencible la casualidad y la renuncia a la forma menos azarosa que exista: el verso antiguo. La oración *Un golpe de dados nunca abolirá la casualidad* sólo reproduce el sentido de la forma nueva cuya disposición traduce. Pero, por eso, y en cuanto hay correlación precisa entre la forma del poema y la afirmación que lo recorre sosteniéndolo, se restablece la necesidad. La casualidad no se libera con la ruptura del verso pautado: al contrario, siendo precisamente expresado, está sometido a la ley exacta de la forma que le responde y a la cual debe responder. Aunque no vencida en eso,

la casualidad es, por lo menos, atraída dentro del rigor de la palabra y elevada a la firme figura de una forma en la que ella se encierra. De ahí surge como una nueva contradicción que relaja la necesidad.

### *Juntado en nombre de la dispersión*

Con igual firmeza, en *Un Coup de dés* se indica la obra misma que constituye al poema y que no lo convierte en una realidad presente o solamente futura, sino que, bajo la doble dimensión negativa de un pasado incumplido y de un porvenir imposible, lo designa en la extrema lejanía de un tal vez de excepción. Invocando las certidumbres que sólo determinan la producción real de las cosas, todo está dispuesto para que el poema no pueda tener lugar. *Un coup de dés*, cuya presencia certera está afirmada por nuestras manos, nuestros ojos y nuestra atención, no solamente es irreal e incierto, sino que podrá ser tan sólo si la regla general que otorga estatuto legal a la casualidad, se quiebra en alguna región del ser, allí donde lo que es necesario y lo que es fortuito serán vencidos por la fuerza del desastre. Obra que no está, pues, ahí, sino presente en la única coincidencia con lo que está siempre más allá. *Un Coup de dés* es tan sólo en la medida en que expresa la extrema y exquisita improbabilidad de sí mismo, de esa Constelación que, merced a un tal vez de excepción (sin más justificación que el vacío del cielo y la disolución del abismo), se proyecta "*sobre alguna superficie vacante y superior*": nacimiento de un espacio aún desconocido, el espacio mismo de la obra.

Muy próximo entonces al Libro, porque sólo el Libro se identifica con el anuncio y la espera de la obra que él es, sin más contenido que la presencia de su porvenir infinitamente problemático, que está siempre antes de que pueda ser y que se mantiene separado y dividido para convertirse, al final, en su división y su separación mismas. "*Vigilando dudando rodando brillando y meditando*". Habría que detenerse en estas cinco palabras mediante las cuales se presenta la obra en la invisibilidad del porvenir que le es propio. Cinco palabras muy limpias de cualquier provocación mágica y que, dentro de la indefinida tensión en que parece elaborarse un tiempo nuevo, exhortan solamente al pensamiento para que vigile el estallido y el resplandor del movimiento poético.

Desde luego, no diré que *Un Coup de dés* sea el Libro, afirmación que la exigencia del Libro privaría de todo sentido. Pero, mucho más que las notas que reanima M. Scherer, le da apoyo y realidad,

siendo su reserva y su presencia siempre disimulada, el riesgo de su apuesta, la medida de su reto sin medida. Del Libro, presenta el carácter esencial: presente con ese rayo que lo divide y lo junta, y sin embargo extremadamente problemático, hasta el punto de que incluso hoy en día, para nosotros, tan familiares (creemos) de todo lo que no es familiar, continúa siendo la obra más improbable. Cabría decir que asimilamos con más o menos acierto la obra de Mallarmé, pero no *Un Coup de dés*. *Un Coup de dés* anuncia un libro muy distinto al libro que todavía es nuestro: por él vislumbramos que lo que llamamos libro según el uso de la tradición occidental, en que la mirada identifica al movimiento de la comprensión con la repetición de un vaivén lineal, sólo tiene justificación en la facilidad de la comprensión analítica. En el fondo, nos es preciso reconocerlo: tenemos los libros más pobres que pueden concebirse, y seguimos leyendo, después de algunos milenios, como si siempre no hiciéramos más que empezar a aprender a leer.

*Un Coup de dés* orienta el porvenir del libro, a la vez en el sentido de la mayor dispersión y en el sentido de una tensión capaz de *juntar* la diversidad infinita, mediante el descubrimiento de estructuras más complejas. El espíritu, dice Mallarmé después de Hegel, es "*dispersión volátil*". El libro que recoge al espíritu recoge, pues, un extremo poder de estallido, una inquietud sin límite y que el libro no puede contener, excluyendo de él todo contenido, todo sentido limitado, definido y completo. Movimiento de diáspora que nunca debe ser reprimido, sino preservado y recibido como tal en el espacio que se proyecta a partir de él y al cual ese movimiento no hace más que responder, respuesta a un vacío indefinidamente multiplicado en que la dispersión adquiere forma y apariencia de unidad. Semejante libro, siempre en movimiento, siempre al límite de lo disperso, también será siempre reunido en todas las direcciones, en nombre de la misma dispersión y según la división que le es esencial, que él no hace desaparecer sino aparecer manteniéndola para realizarse en ella.

*Un Coup de dés* nació de una nueva concepción del espacio literario, como para que puedan engendrarse en él, mediante nuevas conexiones de movimiento, relaciones nuevas de comprensión. Mallarmé siempre tuvo conciencia del hecho, desconocido hasta él y acaso después de él, de que la lengua es un sistema de relaciones espaciales infinitamente complejas cuya originalidad no nos permite recobrar ni el espacio geométrico ordinario, ni el espacio de la vida



de subordinación—, que destruye el espacio y uniformiza el movimiento. Mallarmé es el único escritor que pueda llamarse profundo. No lo es de manera metafórica ni debido al sentido intelectualmente profundo de lo que dice, sino que lo que dice supone un espacio de varias dimensiones y sólo puede oírse según esa profundidad espacial que debe aprehenderse simultáneamente en diferentes niveles (además, ¿qué significa la fórmula que empleamos tan a gusto: esto es profundo? La profundidad del sentido consiste en el paso hacia atrás —retraído— que el sentido nos incita a dar en relación con él).

*Un Coup de dés* es la afirmación sensible de este nuevo espacio. Es este espacio convertido en poema. La ficción que obra allí, sólo parece tener como objeto —mediante la prueba del naufragio de donde nacen y en donde se extenuan figuras cada vez más sutilmente alusivas a espacios cada vez más lejanos— alcanzar la disolución de toda extensión real, “*la neutralidad idéntica del abismo*”, con lo cual, en el punto extremo de la dispersión, sólo queda afirmándose el lugar: la nada como lugar en que nada tiene lugar. ¿Será entonces la eterna nada que *Igitur* procuraba alcanzar? ¿una pura y definitiva vacancia? De ningún modo, sino una agitación infinita de ausencia, el “*inferior chapoteo cualquiera*”, los “*parajes de lo indeciso en que se disuelve toda realidad*”, sin que esta disolución pueda nunca disolver el movimiento de esta disolución, devenir incesantemente en devenir dentro de la profundidad del lugar.

Ahora bien, el lugar, “abierta profundidad” del abismo, invirtiéndose a la altura de la excepción, funda el otro abismo del cielo vacío para configurarse allí en Constelación: dispersión infinita juntándose en la pluralidad definida de estrellas, poema en el que, al subsistir sólo el espacio de las palabras, ese espacio irradia con un puro fulgor estelar.

### *El espacio poético y el espacio cósmico*

Es evidente que el pensamiento poético de Mallarmé se formula de un modo privilegiado en términos de universo, no solamente bajo la influencia de Poe (*Eureka, Poder de la Palabra*) sino más bien por la exigencia del espacio creador, y creador en tanto que infinitamente vacío, con una vacuidad infinitamente movедiza. El diálogo del *Brindis fúnebre* deja vislumbrar qué calificación, según Mallarmé, le conviene al hombre: es un ser de horizonte; es la exigencia de esa lejanía que reside en su palabra, ampliando, incluso con su muerte, el espacio con el cual se confunde en cuanto habla:

*La nada a ese Hombre abolido de antaño:  
"Recuerdo de horizontes, ¿qué es, oh tú, la Tierra?"  
Aúlla este sueño; y, voz cuya claridad se altera,  
El espacio juega con el grito: "¡Yo no sé!"*

Entre el espanto de Pascal frente al silencio eterno del espacio y el arrebato de Joubert ante el cielo constelado de vacíos, Mallarmé ha dotado al hombre de una experiencia nueva: el espacio como la aproximación de otro espacio, origen creador y aventura del movimiento poético. Si al poeta le pertenecen la angustia, la inquietud de la imposibilidad, la conciencia de la nada y ese tiempo del desamparo que es su tiempo, "tiempo del intervalo y del interregno", sería incorrecto, como se tiende a hacerlo, poner en el rostro de Mallarmé la máscara estoica y sólo ver en él al defensor de la desesperación lúcida. Si fuese preciso escoger entre términos de vaga filosofía, no sería el pesimismo lo que correspondería mejor a su pensamiento, porque la poesía siempre se declara de parte de la alegría, de la afirmación exaltante, cada vez que Mallarmé se ve obligado a situarla. Una célebre frase, en *La Música y las Letras*, expresa esta felicidad; ella dice que el "civilizado edénico", que tomó la precaución de conservar una piedad para las veinticuatro letras, así como el sentido de sus conexiones, posee, "por encima de otros bienes, el elemento de las felicidades, tanto una doctrina como una comarca". La palabra comarca nos devuelve a la palabra morada. La poesía, dice Mallarmé, respondiendo no sin impaciencia a un corresponsal, "dota así de autenticidad a nuestra morada"<sup>1</sup>. Sólo residimos auténticamente allí donde la poesía tiene lugar y da lugar. Esto es muy próximo a la expresión atribuida a Hölderlin (en un texto tardío e impugnado): "... es poéticamente como el hombre mora". Y también está ese otro verso de Hölderlin: "Mas lo que permanece, lo fundan los poetas". Pensamos en todo esto, pero tal vez de una manera que no corresponde a la interpretación que han acreditado los comentarios de Heidegger. Porque, para Mallarmé, lo que fundan los poetas, el espacio —abismo y fundamento de la palabra—, es lo que no permanece, y la morada auténtica no es el refugio en donde se preserva el hombre, sino que está en relación con el escollo, por

1. "La Poesía es la expresión, por el lenguaje humano reducido a su ritmo esencial, del sentido misterioso de los aspectos de la existencia; también dota de autenticidad a nuestra morada y constituye la única tarea espiritual." Y, en el "ensueño de un poeta francés" sobre Richard Wagner: "El Hombre, y luego su auténtica morada terrestre, intercambian una autenticidad de pruebas."

la perdición y el abismo, y con esa “*memorable crisis*” que sólo permite alcanzar el vacío movedizo, lugar en donde empieza la labor creadora.

Cuando Mallarmé da por deber al poeta y por tarea al Libro: “*la explicación órfica de la tierra*”, “*la explicación del hombre*”, ¿qué entiende con esa palabra repetida, “*explicación*”? Exactamente lo que comprende la palabra: el despliegue de la Tierra y del hombre en el espacio del canto. No el conocimiento de lo que uno y otro son naturalmente, sino el desarrollo —fuera de su realidad dada y en lo que tienen de misterioso, de no iluminado, por la fuerza dispersiva del espacio y por la potencia congregadora del devenir rítmico— del hombre y del mundo. Por el hecho de que haya poesía, no solamente algo ha cambiado en el universo, sino que ocurre algo así como un cambio esencial del universo, y la realización del Libro sólo descubre o funda su sentido. La poesía siempre inaugura *otra cosa*. En relación con lo real, puede llamarse irreal (“*este país no existió*”); en relación con el tiempo de nuestro mundo, “*el interregno*” o “*lo eterno*”; en relación con la acción que modifica la naturaleza, “*la acción restringida*”. Pero estas maneras de decir no hacen nada sino dejar caer de nuevo bajo la comprensión analítica el entendimiento de esta *otra cosa*.

Aquí hace falta una observación. *Brindis fúnebre*, el soneto *Cuando empezó la sombra*, *Un Coup de dés* constituyen tres obras en las que, con veinticinco años de intervalo, se ponen igualmente en conexión el espacio poético y el espacio cósmico. Entre estos poemas, hay muchas diferencias. Una de ellas llama la atención. En el soneto, nada es más cierto que la obra poética encendiéndose en el cielo como “*un astro de fiesta*”; con una *dignidad, una realidad superiores*, sol de los soles, alrededor del cual las “*luces viles*” de los astros reales no giran sino para atestiguar su resplandor. “*Sí, ya sé...*” Pero, en *Un Coup de dés*, desapareció la seguridad: tan lejana como improbable, sustraída por la altura a donde la eleva la excepción, no presente, sino solamente y siempre reservada en el porvenir donde podría formarse, la Constelación de la obra se olvida de sí misma antes de ser, más que se proclama. ¿Sería de concluir que Mallarmé, invadido por la duda, casi no cree ya en la creación de la obra, ni en su equivalencia estelar? ¿Lo veríamos acercándose a la muerte en estado de incredulidad poética? Desde luego, parecería lógico. Pero, precisamente, vemos aquí cuán tramposa es la lógica cuando pretende legislar sobre *otra cosa* (empeñada, además, en hacer de esta *otra cosa* un mundo supraterrrestre u otra realidad, espiritual).

*Un Coup de dés* dice, al contrario, con una firmeza mucho mayor y de un modo que nos compromete con un porvenir más esencial, la decisión propia de la palabra creadora. Y Mallarmé mismo, dejando de garantizar a la obra por las certezas que sólo convienen a las cosas y evocándola únicamente bajo la perspectiva de donde su presencia puede alcanzarnos, como la espera de lo más lejano y lo menos seguro, se halla en una relación mucho más confiada en la afirmación de la obra. Lo cual podría traducirse (incorrectamente): la duda pertenece a la certeza poética, así como la imposibilidad de afirmar la obra nos aproxima a su afirmación propia, la que ha sido confiada al pensamiento a través de las cinco palabras: “*vigilando dudando rodando brillando y meditando*”.

### *La Obra y el secreto del devenir*

La presencia de la poesía es venidera; viene más allá del porvenir y no cesa de venir cuando está ahí. En la palabra está en juego una dimensión temporal distinta a la que dominamos por el tiempo del mundo, cuando esa palabra pone al descubierto, por la escansión rítmica del ser, el espacio de su despliegue. Con ello no se anuncia nada cierto. Aquel que se limita a la certeza o incluso a las formas inferiores de la probabilidad, no está de ningún modo en camino hacia “el horizonte”, y tampoco es el compañero de viaje del pensamiento cantante, cuyas cinco maneras de tocarse se tocan en la intimidad de la casualidad.

La obra es la espera de la obra. Sólo en esa espera se concentra la atención impersonal que tiene como vías y como lugar el espacio propio del lenguaje. *Un Coup de dés* es el libro que vendrá. Mallarmé afirma claramente, y en especial en el prefacio, que su designio es expresar, en una forma que las cambie, las relaciones del espacio con el movimiento temporal. El espacio que no es, sino que “se escande”, “se intima”, se disipa y reposa según las diversas formas de la movilidad del escrito, excluye al tiempo ordinario. En ese espacio —el espacio mismo del libro—, el instante nunca sucede al instante según el desarrollo horizontal de un devenir irreversible. Allí no se narra nada que haya sucedido, ni siquiera ficticiamente. La historia es reemplazada por la hipótesis: “*Sea que...*” El acontecimiento que constituye el punto de partida del poema, no se da como hecho histórico y real, ficticiamente real: sólo adquiere valor en relación con todos los movimientos de pensamiento y de lenguaje que pueden resultar de él, y cuya figuración sensible, “*con retracciones*,”

*prolongaciones, huidas*”, es como otro lenguaje instituyendo el nuevo juego del espacio y del tiempo.

Esto es necesariamente muy ambiguo. Por un lado, tenemos la tentativa de excluir a la duración histórica sustituyéndola por relaciones de proporción y reciprocidad, siempre muy empleadas en la búsqueda de Mallarmé: “*si esto es aquello, aquello es esto*”, leemos en las notas del manuscrito póstumo, o también: “*dos alternativas de un mismo tema, —esto o aquello— (y no tratadas por serie, históricamente —sino siempre intelectualmente)*”. Así como lamentó que el siglo XVII francés, en vez de buscar la tragedia en los recuerdos de Grecia y de Roma, no la descubriera en la obra de Descartes (Descartes unido a Racine: Valéry tratará de recordar un poco superficialmente este sueño), procura también imitar los procedimientos del rigor geométrico para liberar a la palabra de la sucesión sensible y devolverle el dominio de sus propias relaciones. Pero esto es solamente una imitación. Mallarmé no es Spinoza. No geometriza al lenguaje. *Sea que le basta*. Por lo tanto, “*todo sucede, en resumen, en hipótesis; se evita el relato*”. ¿Por qué se evita el relato? No solamente porque se elimina el tiempo del relato, sino porque en vez de narrar, se muestra. Esta es, como se sabe, la innovación de la que Mallarmé quisiera enorgullecerse. Por primera vez, él se representa de manera sensible el espacio interior del pensamiento y del lenguaje. La “*distancia. . . que mentalmente separa a grupos de palabras o a las palabras entre sí*” es tipográficamente visible, así como la importancia de tales términos, su poder de afirmación, la aceleración de sus conexiones, su concentración, su dispersión y, por último, la reproducción, por medio de la velocidad de las palabras y por su ritmo, del objeto que designan.

El efecto tiene un gran poder de expresión: sin duda, sorprendente. Pero la sorpresa está también en el hecho de que Mallarmé se opone en ello a sí mismo. He aquí que él devuelve al lenguaje, cuya irreal fuerza de ausencia había considerado, todo el ser y toda la realidad material que ese mismo lenguaje debía hacer desaparecer. El “*despegue tácito de abstracción*” se transforma en un visible paisaje de palabras. Ya no digo: una flor; la dibujo con vocablos. Contradicción que reside a la vez en el lenguaje y en la doble actitud de Mallarmé en relación con el lenguaje: muchas veces ha sido señalada y estudiada. ¿Qué nos enseña además *Un Coup de dés?* Allí está en suspenso la obra literaria entre su presencia visible y su presencia legible: partitura o cuadro que deben leerse y poema que debe verse, procurando, merced a esa oscilante alternancia, enriquecer la lec-

tura analítica por la visión global y simultánea, así como la visión estática por el dinamismo del juego de los movimientos, y procurando también ubicarse en ese vértice donde oír es ver y leer, pero, asimismo, ubicándose en el punto donde, no estando hecha la juntura, el poema ocupa solamente el vacío central que representa el porvenir de excepción.

Mallarmé quiere mantenerse en ese punto anterior —el canto anterior al concepto<sup>1</sup>— en el que todo arte es lenguaje y en el que el lenguaje está indeciso entre el ser que él expresa haciéndolo desaparecer y la apariencia de ser que él junta en sí mismo para que la invisibilidad del sentido adquiriera allí figura y movilidad hablante. Esta movediza indecisión es la realidad misma del espacio propio del lenguaje, del cual el poema —el libro futuro— es lo único capaz de afirmar la diversidad de los movimientos y de los tiempos que lo constituyen como sentido, pero que a la vez lo reservan como fuente de todo sentido. El libro está centrado así en el entendimiento que forma la alternancia casi simultánea de la lectura como visión y de la visión como transparencia legible. Pero está también constantemente descentrado en relación consigo mismo, no sólo porque se trate de una obra a la vez toda presente y toda en movimiento, sino porque en ella se elabora y de ella depende el *devenir* mismo que la despliega.

El tiempo de la obra no está copiado del nuestro. Formado por ella, él obra en ella que es la menos inmóvil que se pueda concebir. Y decir “el” tiempo, como si aquí sólo hubiese una manera de durar, es desconocer el enigma esencial de este libro y su inagotable poder de fascinación. Aun sin meterse en un estudio preciso, sigue siendo evidente que, “*bajo una falsa apariencia de presente*”, continuamente se sobreponen distintas posibilidades temporales, y no como mezcla confusa, sino porque tal conjunto (representado casi siempre por una doble página), al cual conviene tal tiempo, pertenece también a otros tiempos, en la medida en que el *grupo* de conjuntos donde él se ordena hace predominar otra estructura temporal —mientras que, “al mismo tiempo”, como un potente travesaño medianero, retumba a través de toda la obra la firme voz central en la que habla el futuro, pero un futuro eternamente negativo —“*nunca abolirá*”—,

---

1. “*El canto brota de fuente innata; anterior a un concepto...*”

el cual, sin embargo, se prolonga doblemente: por un futuro anterior, anulando el acto hasta en la apariencia de su no-realización —“no habrá tenido lugar”— y por una posibilidad completamente nueva hacia la cual, más allá de todas las negaciones y apoyándose en ellas, la obra se abalanza todavía: el tiempo de la excepción a la altura de un tal vez.

### *La lectura, la “operación”*

Cabe preguntarse si Mallarmé no cuenta con la lectura para hacer presente esa obra en la que se juegan tiempos que la hacen inabordable. Problema que no suprimió suprimiendo al lector. Al contrario, apartado el lector, el problema de la lectura se vuelve aún más esencial. Mallarmé pensó mucho en esto. “Práctica desesperada” —dice. Sobre la comunicación del libro —comunicación de la obra consigo misma en el *devenir* que le es propio— el manuscrito póstumo nos aporta luces nuevas. El libro sin autor ni lector, que no está necesariamente cerrado, sino siempre en movimiento, ¿cómo podrá afirmarse de acuerdo con el ritmo que lo constituye, si no sale de modo alguno de sí mismo ni encuentra, para corresponder a la móvil intimidad que constituye su estructura, ese afuera en donde estará en contacto con su distancia misma? El necesita un mediador. Esto es, la lectura. Esta lectura no es la de un lector cualquiera, el cual tiende siempre a aproximar la obra a su individualidad fortuita. Mallarmé será la voz de esta lectura esencial. Desaparecido y suprimido como autor, él está, por esa desaparición, en relación con la esencia del Libro, que aparece y desaparece, con esa oscilación incesante que es su comunicación.

Este papel de intermediario, puede compararse con el del director de orquesta o con el del sacerdote durante la misa. Empero, si el manuscrito póstumo tiende a conceder a la lectura el carácter de una ceremonia sagrada que participa de la prestidigitación, del teatro y de la liturgia católica, es preciso recordar ante todo que Mallarmé, por no ser un lector ordinario, tiene conciencia de no ser tampoco un mero intérprete privilegiado, capaz de comentar el texto, de hacerlo pasar de un sentido al otro o de mantenerlo en movimiento entre todos los sentidos posibles. El no es en verdad un lector. El es la lectura: el movimiento de comunicación por el cual el libro se comunica consigo mismo, —en primer lugar, según los diversos intercambios físicos que la movilidad de las hojas hace posibles y nece-

sarios<sup>1</sup>; luego, según el nuevo movimiento del entendimiento que el lenguaje elabora al integrar los diversos géneros y artes; por último, mediante el porvenir de excepción a partir del cual el libro viene hacia sí mismo y viene hacia nosotros, exponiéndonos al juego supremo del espacio y de los tiempos.

Mallarmé llama al lector “*el operador*”. La lectura, como la poesía, es “*la operación*”. Ahora bien, ella conserva siempre para esta palabra el sentido que le viene de la palabra obra y, a la vez, el sentido casi quirúrgico que recibe irónicamente de su aspecto técnico. la operación es supresión, en cierto modo la *Aufhebung* hegeliana. La lectura es operación, es la obra que se realiza suprimíendose, que se prueba confrontándose consigo misma y se suspende mientras se afirma. En el manuscrito póstumo, Mallarmé insiste en el carácter de peligro y de audacia que implica la lectura. Peligro de parecer arrogarse en torno al libro un derecho de autor que lo convertiría de nuevo en un libro ordinario. Peligro que proviene de la comunicación misma: de ese movimiento de aventura y de prueba que no permite, ni siquiera al lector Mallarmé, saber por adelantado lo que es el libro, ni tampoco si es, ni si el devenir al cual responde el libro, constituyéndolo a la vez por su supresión infinita, adquiere desde ahora un sentido para nosotros y tendrá alguna vez un sentido. “*Vigilando dudando rodando brillando y meditando*”, esta caída de los tiempos donde se expresa el intercambio indeterminado por el cual se hace la obra, ¿encontrará al fin el momento en que todo debe terminar, el tiempo último que, huyendo por delante del libro, lo inmoviliza de antemano poniendo ante él el “*punto último que lo consagra*”? Momento en que todos los momentos se detienen en el cumplimiento final, término de lo que no tiene término. ¿Es esto el fin? ¿Es en ese punto de inmovilidad donde debemos desde ya mirar a toda la obra con esa mirada futura de la muerte universal, que es siempre, en algún grado, la mirada del lector?

1. El Libro, de acuerdo con el manuscrito, está formado de hojas sueltas. “Así se podrá —dice M. Scherer— cambiarlas de lugar, y leerlas, ciertamente no en un orden cualquiera, sino según varios órdenes distintos determinados por leyes de permutación.” El libro siempre es otro, cambia y se intercambia mediante la confrontación de la diversidad de sus partes; así se evita el movimiento lineal —el sentido único— de la lectura. Además, el libro, desplegándose y replegándose, dispersándose y juntándose, muestra que no tiene ninguna realidad substancial: nunca está ahí, deshaciéndose constantemente mientras se hace.



## *En la altura tal vez*

Pero, por encima de esta parada y más allá de este más allá, *Un Coup de dés* nos enseña que todavía hay algo que decir, la afirmación cuya firmeza es como el resumen y el “*resultado*” de todo el libro, palabra resuelta en la que la obra se resuelve al manifestarse: “*Todo pensamiento emite un Golpe de Dados*”. Esta sentencia, aislada por una línea casi dura, como si, por medio de ella, se terminara soberanamente el aislamiento de la palabra, es difícil de ubicar. Tiene la fuerza conclusiva que nos prohíbe hablar más lejos, pero ella misma está ya como fuera del Poema, como su límite que no le pertenece. Tiene un contenido que, poniendo en comunicación al pensamiento con la casualidad, el rechazo de la suerte con el llamado a la suerte, el pensamiento que se juega con el juego como pensamiento, pretende detener en una frase corta el todo de lo que es posible. “*Todo Pensamiento emite un Golpe de Dados*”. Esto es la cláusula y esto la abertura, el invisible paso donde el movimiento en forma de esfera es, sin cesar, fin y comienzo. Todo ha terminado y todo vuelve a comenzar. El libro se afirma así, discretamente, en el *devenir* que puede ser su sentido, sentido que sería el devenir mismo del círculo<sup>1</sup>. El final de la obra es su principio, su nuevo y su antiguo comienzo: es su posibilidad abierta una vez más, para que los dados de nuevo echados sean el brote mismo de la palabra maestra que, impidiéndole a la Obra ser —*Un golpe de Dados Nunca*—, permita la vuelta del último naufragio donde, en la profundidad del lugar, todo siempre ha desaparecido ya: la casualidad, la obra, el pensamiento, EXCEPTO *en la altura TAL VEZ*. . .

- 
1. El condicional indica aquí que no se trata de la última palabra del *Coup de dés* sobre el sentido del devenir poético que allí se juega. Ante ese poema, comprobamos hasta qué punto las nociones de libro, de obra y de arte responden mal a todas las posibilidades venideras que en él se disimulan. En la pintura, a menudo, presentamos hoy que lo que ella intenta crear, sus “producciones”, ya no pueden ser obras, sino que quisieran responder a algo para lo cual aún no tenemos nombre. Lo mismo ocurre con la literatura. Esto hacia donde vamos tal vez no sea de ningún modo lo que nos brindará el porvenir real. Pero esto hacia donde vamos es pobre y rico de un porvenir que no debemos inmovilizar en la tradición de nuestras viejas estructuras.

## VI—EL PODER Y LA GLORIA

QUISIERA resumir algunas sencillas afirmaciones que posiblemente ayuden a situar a la literatura y al escritor.

Hubo un tiempo en que el escritor, como el artista, se relacionaba con la gloria. La glorificación era su obra, la gloria era la dádiva que hacía y que recibía. La gloria, en el sentido antiguo, es la irradiación de la presencia (sagrada o soberana). Glorificar, dice también Rilke, no significa hacer conocer; la gloria es la manifestación del ser que avanza en su magnificencia de ser, liberado de lo que lo disimula, establecido en la verdad de su presencia descubierta.

Tras la gloria viene el renombre. El renombre se recibe más estrechamente en el nombre. El poder de nombrar, la fuerza de lo que nombra, la peligrosa seguridad del nombre (es peligroso ser nombrado) se convierten en el privilegio del hombre capaz de nombrar y hacer oír lo que nombra. El entendimiento está sujeto a la resonancia. La palabra que se eterniza en lo escrito, promete alguna eternidad. El escritor tiene una parte ligada con lo que triunfa sobre la muerte; ignora lo provisional; es el amigo del alma, el hombre del espíritu, el fiador de lo eterno. Muchos críticos, hoy todavía, parecen creer sinceramente que el arte y la literatura tienen la vocación de eternizar al hombre.

Tras el renombre viene la reputación, como tras la verdad la opinión. El hecho de publicar —la publicación— se convierte en lo esencial. Esto puede considerarse en un sentido fácil: el escritor es conocido por el público, es reputado, procura hacerse valer porque necesita lo que es valor, el dinero. Pero ¿quién despierta al público, que proporciona el valor? La publicidad. La publicidad se convierte a su vez en un arte, es el arte de todas las artes, es lo más importante porque determina el poder que da determinación a todo lo demás.

Aquí entramos en un orden de consideraciones que no debemos simplificar por impulso polémico. El escritor publica. Publicar es hacer público; pero hacer público no solamente consiste en trasladar algo privado al estado público, como de un lugar —el yo íntimo, el cuarto cerrado— a otro —el afuera, la calle— por un mero desplazamiento. Tampoco consiste en revelar a tal persona particular una noticia o un secreto. El “público” no está constituido por un gran número o un número reducido de lectores, leyendo cada quien para sí. Al escritor le gusta decir que escribe su libro destinándolo al amigo único. Voto muy decepcionado. En medio del público, no cabe el amigo. No cabe ninguna persona determinada, ni tampoco estructuras sociales determinadas, familia, grupo, clase, nación. Nadie forma parte del público, y todo el mundo le pertenece, y no solamente el mundo humano sino todos los mundos, todas las cosas y ninguna cosa: los otros. De ahí que, cualesquiera que sean los rigores de las censuras y las fidelidades a las consignas, siempre hay, para el poder, algo sospechoso e indebido en el acto de publicar. Porque este acto le da existencia al público, el cual, siempre indeterminado, elude las determinaciones políticas más firmes.

Publicar no es hacerse leer, ni dar a leer algo. Lo que es público no tiene precisamente necesidad de ser leído; eso siempre está ya conocido de antemano, conocimiento que lo sabe todo y no quiere saber nada. El interés público, siempre despierto, insaciable, sin embargo siempre satisfecho, que lo encuentra todo interesante aun sin interesarse, es un movimiento que, muy equivocadamente, ha sido descrito con prejuicio denigrante. Vemos aquí, bajo una forma en verdad diluida y estabilizada, la misma potencia impersonal que, como obstáculo y como recurso, está en el origen del esfuerzo literario. El autor se expresa contra una palabra indefinida e incesante, sin principio ni fin, contra ella pero también con su exilio. Y el lector termina por leer en contra del interés público, contra la curiosidad distraída, inestable, universal y omnisciente, emergiendo así penosamente de esta primera lectura que, antes de haber leído, ya ha leído: leyendo contra ella pero, sin embargo, a través de ella. El lector y el autor participan ambos de una palabra neutra que quisieran suspender un instante para dejar lugar a una expresión mejor entendida.

Evoquemos la institución de los premios literarios. Será fácil explicarla por la estructura de la edición moderna y la organización social y económica de la vida intelectual. Pero si pensamos en la satisfacción que, salvo contadas excepciones, no deja de experimentar

el escritor a recibir un premio que muchas veces no representa nada, lo explicaremos no por algún placer de vanidad sino por la fuerte necesidad de esta comunicación antes de la comunicación que es la audición pública, por el llamado al rumor profundo, superficial, en que todo está ligado, apareciendo, desapareciendo, en una presencia indecisa, especie de río de Estigia que fluye a plena luz en medio de nuestras calles y atrae irresistiblemente a los vivos, como si ya fuesen sombras, ávidas de volverse memorables a fin de ser mejor olvidadas.

Aún no se trata de influencia. Ni siquiera se trata del placer de ser visto por la multitud ciega, ni de ser conocido por desconocidos, placer que supone la transformación de la presencia indeterminada en *un* público ya definido, es decir, la degradación del movimiento inasible en una realidad perfectamente manejable y accesible. Un poco más abajo, tendremos todas las frivolidades políticas del espectáculo. Pero el escritor, en ese último juego, siempre estará mal servido. El más célebre es menos nombrado que el locutor cotidiano de la radio. Y, si está ávido de poder intelectual, sabe que lo dilapida en esa notoriedad insignificante. Creo que el escritor no desea nada ni para él ni para su obra. Pero la necesidad de ser publicado —es decir, de alcanzar la existencia exterior, esta apertura hacia afuera, esa divulgación— disolución cuyo lugar son nuestras grandes ciudades — pertenece a la obra, como un recuerdo del movimiento de donde proviene, que debe prolongar constantemente, aunque quisiere superarlo radicalmente, y al que pone un término, efectivamente, cada vez que se vuelve obra.

Este reinado del “público”, entendido en el sentido del “afuera” (la fuerza atractiva de una presencia siempre ahí, ni próxima, ni lejana ni familiar, ni extraña, carente de centro, suerte de espacio que lo asimila todo y no guarda nada), ha modificado la destinación del escritor. Así como se ha vuelto ajeno a la gloria, así como prefiere una búsqueda anónima antes que el renombre, así como ha perdido todo deseo de inmortalidad, asimismo —lo cual, a primera vista, puede parecer menos seguro— abandona poco a poco la ambición de poder que encarnaron dos tipos muy característicos, por un lado Barrès y por el otro Monsieur Teste, ya sea ejerciendo una influencia, o negándose a ejercerla. Se observará: “Pero nunca la gente que escribe se ha mezclado tanto en la política. Vea las peticiones que firman, los intereses que manifiestan, el apresuramiento que ponen en creerse autorizados para juzgarlo todo, simplemente porque escriben.” Es cierto: cuando dos escritores se encuentran, nunca hablan

de literatura (felizmente) pero su primera palabra se refiere siempre a la política. Sugeriría que, por lo general privados al extremo del deseo de desempeñar un papel, o de afirmar un poder, o de ejercer una magistratura, al contrario, con una asombrosa modestia en su misma notoriedad y muy alejados del culto de la persona (incluso es por este rasgo que siempre podrá distinguirse, entre dos contemporáneos, al escritor de hoy y al escritor de antaño), están tanto más bajo la atracción de la política cuanto más permanecen en el temblor del afuera, al borde de la inquietud pública y en busca de esa comunicación anterior a la comunicación cuyo llamado se sienten constantemente invitados a respetar.

Eso puede dar lo peor. Eso da a “esos *curiosos* universales, *charlatanes* universales, *pedantes* universales, informados de todo y opinando de todo en el acto, ansiosos de emitir un juicio definitivo sobre lo que apenas acaba de ocurrir, de manera que muy pronto no podremos aprender nada: ya lo sabemos todo”. Así habla Dionys Mascolo en su ensayo “sobre la miseria intelectual en Francia”<sup>1</sup>. Y Mascolo añade: “La gente aquí es informada, inteligente y curiosa. Lo entiende todo. Entiende tan rápido todo que no se toma el tiempo de pensar en nada. No entiende nada... ¡Vaya usted, pues, a hacerles admitir que algo *nuevo* ha ocurrido a quienes ya lo han comprendido todo!” En esta descripción se vuelven a encontrar los rasgos algo acusados y especializados, deteriorados también, de la existencia pública, audición neutra, apertura infinita, comprensión olfateante y vislumbrante en la que todo el mundo está siempre al tanto de lo que aconteció y ya ha decidido sobre todo, arruinando a la vez cualquier juicio valorativo... Así, pues, aparentemente, eso da lo peor. Pero eso da también una nueva situación en la que el escritor, perdiendo de algún modo su existencia propia y su certidumbre personal, experimentando una comunicación aún indeterminada y tan potente como impotente, tan completa como nula, se ve, como muy bien lo anota Mascolo, “reducido a la impotencia”, “pero reducido también a la simplicidad”.

Puede decirse que hoy, cuando el escritor se ocupa de política, con un impulso que desagrade a los especialistas, aún no está ocupándose de política sino de esa conexión nueva, todavía mal percibida, que la obra y el lenguaje literario quisieran suscitar al contacto con la presencia pública. Por eso, cuando habla de política, ya está hablando de otra cosa: de ética; hablando de ética; de ontología;

---

1. Dionys Mascolo: *Carta polaca sobre la miseria intelectual en Francia*.

de ontología: de poesía; hablando, al fin, de literatura, “su única pasión”, para volver a la política, “su única pasión”. Esta movilidad es decepcionante y puede, una vez más, provocar lo peor: esas discusiones vanas que los hombres eficientes no dejan de llamar bizantinas o intelectuales (calificativos que, naturalmente, también forman parte de la nulidad charlatana cuando no sirven para disimular la vejada debilidad de los hombres de poder). De semejante movilidad —cuyas exigencias y riesgos, dificultades y facilidades nos mostró el Surrealismo, designado y definido precisamente por Mascolo<sup>1</sup>—, sólo puede decirse que nunca es lo suficientemente móvil, nunca bastante fiel a esa angustiosa y extenuante inestabilidad que, creciendo sin cesar, desarrolla en toda palabra la negativa a detenerse en alguna afirmación definitiva.

Cabe añadir que si el escritor, debido a esa movilidad, se ve apartado de todo empleo de especialidades, incapaz de ser siquiera un especialista de la literatura, y menos aún de un género literario particular, no por eso pretende a la universalidad que el *honnête homme* del siglo XVII, luego el hombre goethiano v. por último, el hombre de la sociedad sin clases, para no hablar del hombre más lejano del Padre Teilhard de Chardin, nos proponen como ilusión y como meta. Lo mismo que la audición pública siempre lo ha oído todo por anticipación, pero teniendo en jaque a toda comprensión propia, lo mismo que el rumor público es la ausencia y el vacío de toda palabra firme v decidida, diciendo siempre algo distinto a lo que se ha dicho (de ahí un perpetuo y temible malentendido, del que Ionesco nos permite reír), lo mismo que el público es la indeterminación que arruina todo grupo y toda clase, también el escritor, cuando entra bajo la fascinación de lo que está en juego por el hecho de que “publique”, buscando al lector en el público, como Orfeo a Eurídice en los infiernos, se orienta hacia una palabra que no será la de nadie y que nadie oirá, porque se dirige siempre a alguien más, despertando siempre a otro y siempre la espera de otra cosa en aquel que la oye. Nada universal, nada que haga de la literatura una potencia prometeica o divina, teniendo derechos sobre todo, sino

1. “Es preciso insistir en la extrema importancia del único movimiento de ideas que Francia haya conocido en esta primera mitad del siglo XX: el Surrealismo... Entre las dos guerras, sólo él supo plantear, con un rigor que nada permite considerar superado, exigencias que son a la vez las del pensamiento puro y las de la parte inmediata del hombre. Sólo él supo, con infatigable tenacidad, recordar que *revolución y poesía son una misma cosa.*”

el movimiento de una palabra desposeída y desarraigada, que prefiera no decir nada antes que tener la pretensión de decirlo todo y, cada vez que dice algo, no hace sino designar el nivel por debajo del cual es preciso seguir descendiendo, si se quiere empezar a hablar. En nuestra "miseria intelectual", está también pues la fortuna del pensamiento, está esa indigencia que nos hace presentir que pensar consiste siempre en aprender a pensar menos de lo que se piensa, a pensar la carencia que es también el pensamiento y, en el hablar, a preservar esa carencia llevándola a la palabra, aunque fuese, como ocurre hoy, mediante el exceso de la prolijidad machacona.

Sin embargo, cuando el escritor se entrega, con tanto impulso, a la existencia pública, cuando le parece no tener va otro interés, ni otro horizonte, ¿acaso no se preocupa de lo que debería ocuparle a sí mismo, sino indirectamente? Cuando Orfeo baja a los infiernos en busca de la obra, se enfrenta a un río Estigia muy distinto; el de la separación nocturna que él debe encantar con una mirada que no la fija. Experiencia esencial, la única donde él debe comprometerse enteramente. De regreso al día, su papel frente a las potencias exteriores se limita a desaparecer, pronto despedazado por sus representantes, las Ménades, mientras que el Estigia diurno, el río del rumor público donde ha sido dispersado su cuerpo, lleva la obra cantante, y no sólo la lleva, sino que quiere hacerse canto en ella, mantener en ella su realidad flúida, su devenir infinitamente susurrante, extraño a toda ribera.

Hoy en día el escritor, creyendo bajar a los infiernos, se contenta con bajar a la calle, porque ambos ríos, los dos grandes movimientos de la comunicación elemental, tienden a confundirse, al pasar el uno dentro del otro; porque el profundo rumor original —allí donde se dice algo pero sin palabra, donde se calla algo pero sin silencio— no deja de parecerse a la palabra no parlante, la audición mal oída y siempre al oído, que son "el espíritu" y la "vía" públicos. De ahí que, muy a menudo, la obra procura ser publicada antes de ser, buscando la realización, no en el espacio que le es propio, sino en la animación exterior, esa vida que es de rica apariencia, pero, cuando uno quiere apropiársela, peligrosamente inconsistente.

Semejante confusión no es fortuita. El extraordinario batiburrillo que hace que el escritor publique antes de escribir, que el público forme y transmita lo que no oye, que el crítico juzgue y defina lo que no lee, que, por último, el lector haya de leer lo que aún no está escrito, ese movimiento que confunde, anticipándolos cada vez,

todos los diversos momentos de formación de la obra, los reúne también en la búsqueda de una nueva unidad. De ahí la riqueza y la miseria, el orgullo y la humildad, la extrema divulgación y la extrema soledad de nuestra labor literaria, que tiene por lo menos ese mérito de no desear ni el poder. ni la gloria.



Un poco modificados, estos textos pertenecen a una serie de pequeños ensayos publicados a partir de 1953, en la N.R.F., bajo el título de "Búsquedas". Tal vez siga otra selección. Lo que está en juego en esta serie de "Búsquedas" ha podido vislumbrarse aquí y allá, o, en su defecto, la necesidad misma de mantener la búsqueda abierta en ese lugar donde encontrar significa mostrar huellas y no inventar pruebas. Cito aquí a René Char, ese nombre, que, en el discurrir de estas páginas, habría debido evocar de cuando en cuando, si no hubiese temido oscurecerlo o limitarlo con un pensamiento. Al concluir este volumen, inscribiré, sin embargo, estas tres sentencias: "*En medio del estallido del universo que sufrimos, ¡prodigio! los pedazos que caen están vivos.*" "*Todo en nosotros debería ser sólo una fiesta alegre cuando se realiza, por sus propios medios, algo que no previmos, que no aclaramos y que está a punto de hablar a nuestro corazón.*" "*Mirar la noche apaleada a muerte; seguir satisfechos en ella.*"

## INDICE

I. EL CANTO DE LAS SIRENAS .....	7
I. <i>El Encuentro con lo Imaginario</i> .....	9
II. <i>La Experiencia de Proust</i> .....	17
1. El Secreto de la Escritura .....	17
2. La Asombrosa Paciencia .....	24
II. EL PROBLEMA LITERARIO .....	33
I. "No cabe la Posibilidad de un Buen Final" .....	35
II. <i>Artaud</i> .....	43
III. <i>Rousseau</i> .....	51
IV. <i>Joubert y el Espacio</i> .....	59
1. Autor sin libro, Escritor sin escrito .....	59
2. Una primera versión de Mallarmé .....	66
V. <i>Claudiel y el Infinito</i> .....	77
VI. <i>La Palabra Profética</i> .....	91
VII. <i>El Secreto del Golem</i> .....	101
VIII. <i>El Infinito Literario: El Aleph</i> .....	109
IX. <i>El Fracaso del Demonio: La Vocación</i> .....	113
III. DE UN ARTE SIN PORVENIR .....	121
I. <i>En Ultimo Estado</i> .....	123
II. <i>Broch</i> .....	127
1. Los Sonámbulos: el vértigo lógico .....	127
2. La Muerte de Virgilio: la búsqueda de la unidad ....	133

III.	<i>La Vuelta de Tuerca</i> .....	143
IV.	<i>Musil</i> .....	153
	1. <i>La Pasión de la Indiferencia</i> .....	153
	2. <i>La Experiencia del "Otro Estado"</i> .....	160
V.	<i>El Dolor del Diálogo</i> .....	171
VI.	<i>La Claridad Novelesca</i> .....	181
VII.	<i>H. H.</i> .....	187
	1. <i>La Búsqueda de sí mismo</i> .....	187
	2. <i>El Juego de los Juegos</i> .....	196
VIII.	<i>El Diario Intimo y el Relato</i> .....	207
IX.	<i>El Relato y el Escándalo</i> .....	213
IV.	<i>¿A DONDE VA LA LITERATURA?</i> .....	217
	I. <i>La Desaparición de la Literatura</i> .....	219
	II. <i>La Búsqueda del Punto Cero</i> .....	227
	III. <i>¿Y Ahora a Dónde? ¿Y Ahora Quién?</i> .....	237
	IV. <i>Muerte del Ultimo Escritor</i> .....	245
	V. <i>El Libro que Vendrá</i> .....	251
	1. <i>Ecce Liber</i> .....	251
	2. <i>Una Nueva Concepción del Espacio Literario</i> .....	263
VI.	<i>El Poder y la Gloria</i> .....	275