

JEAN-PAUL SARTRE

¿QUÉ ES
LA LITERATURA?



EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES

Titulo original francés:
Situations, II

Traducción de
Aurora Bernardes

Queda hecho el depósito que
previene la ley núm. 11.723.

Copyright by Editorial Losada, S. A.
Buenos Aires, 1950
Año del Libertador General San Martín.

PRINTED IN ARGENTINE

Este libro se terminó de imprimir el día 21 de noviembre de 1950, Año del
Libertador General San Martín, en Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino,
Ameghino 838, Avellaneda - Buenos Aires.

PRESENTACIÓN DE "LOS TIEMPOS MODERNOS"

Todos los escritores de origen burgués han conocido la tentación de la irresponsabilidad; desde hace un siglo, esta tentación constituye una tradición en la carrera de las letras. El autor establece rara vez una relación entre sus obras y el pago en numerario que por éstas recibe. Por un lado, escribe, canta, suspira; por el otro, le dan dinero. He aquí dos hechos sin relación aparente; lo mejor que puede hacer el autor es decirse que le dan una pensión para que suspire. Esto le permite considerarse más estudiante titular de una beca que trabajador a quien entregan el precio de su esfuerzo. Los teóricos del arte por el arte y del realismo le han inducido a aferrarse a esta opinión. ¿Se ha advertido que tienen el mismo fin y el mismo origen? El autor que sigue las enseñanzas de los primeros tiene por cuidado principal hacer obras que no sirvan para nada; si son obras arbitrarias, carentes por completo de raíces, no están lejos de parecerle buenas. De este modo, se pone al margen de la sociedad o, mejor dicho, acepta figurar en ella exclusivamente a título de consumidor puro, exactamente como el becario. El realista también consume muy a gusto. En cuanto a producir, es otra cosa; le han dicho que la ciencia no se cuida de lo útil y busca la imparcialidad estéril del sabio. ¡Cuántas veces nos han dicho que "se inclinaba" sobre los ambientes que trataba de describir! ¡Se inclinaba! ¿Dónde estaba, pues? ¿En el aire? La verdad es que, incierto sobre su posición social, demasiado tímido para rebelarse contra la burguesía que le paga y demasiado lúcido para aceptarla sin reservas, ha optado por juzgar a su siglo y se ha convencido así de que quedaba fuera del mismo, como el experimentador queda fuera del sistema expe-

perimental. De esta manera, el desinterés de la ciencia pura se une a la gratuidad del Arte por el Arte. No es casualidad que Flaubert sea a la vez estilista puro, amante puro de la forma, y padre del naturalismo; no es casualidad que los Goncourt se precien a la vez de saber observar y de poseer un buen estilo.

Esta herencia de irresponsabilidad ha llevado la turbación a muchos espíritus. Su conciencia literaria no está tranquila y ya no saben a ciencia cierta si escribir es admirable o grotesco. Antes, el poeta se tenía por un profeta y resultaba algo muy digno; luego, se convirtió en un paria y un réprobo, lo que todavía era aceptable. Pero, hoy, ha descendido a la categoría de los especialistas y no deja de sentir cierto malestar cuando menciona en los registros del hotel el oficio de "escritor" detrás de su nombre. Escritor: en sí misma, esta palabra tiene algo que fastidia al escribirla; se piensa en un Ariel, en una Vestal, en un chiquillo irresponsable y también en un inofensivo maniaco emparentado con los gimnastas y los numismáticos. Todo esto es bastante ridículo. El escritor escribe cuando se está luchando; un día, se enorgullece de ello, se siente maestro y guardián de los valores ideales, pero al día siguiente se avergüenza y encuentra que la literatura se parece mucho a un modo de afectación especial. Ante los burgueses que le leen, tiene conciencia de su dignidad, pero ante los obreros, que no le leen, padece un complejo de inferioridad, como se ha visto en 1936, en la Casa de la Cultura. Es indudablemente este complejo lo que se halla en el fondo de lo que Paulhan llama *terrorismo*, lo que ha inducido a los superrealistas a despreciar la literatura que les procuraba el pan. Después de la otra guerra, fué objeto de un lirismo especial; los mejores escritores, los más puros, confesaban públicamente lo que podía humillarles más y se mostraban satisfechos cuando conseguían atraer sobre ellos la reprobación burguesa; habían producido un trabajo que, por sus consecuencias, se parecía un poco a un acto. Estas tentativas aisladas no pudieron impedir que las palabras se depreciaran cada día más. Hubo una crisis de la retórica y luego una crisis del lenguaje. En vísperas de esta guerra, la mayoría de los literatos se habían resignado a ser únicamente ruiñesores. Finalmente, hubo algunos autores que llevaron al extremo el asco de producir: yendo más allá que sus

predecesores, estimaron que no hacían bastante publicando un libro inútil y sostuvieron que la finalidad secreta de toda literatura era la destrucción del lenguaje y que para conseguirlo bastaba hablar para no decir nada. Este silencio inagotable estuvo de moda durante algún tiempo y las Mensajerías Hachette distribuyeron entre los puestos de libros de las estaciones comprimidos de silencio en la forma de voluminosas novelas. Hoy, las cosas han llegado al punto de que hemos visto expresar un dolorido asombro a escritores censurados o castigados por haber alquilado su pluma a los alemanes. "Pero ¿cómo? —dicen—. ¿Es que eso de escribir compromete?"

No queremos avergonzarnos de escribir y no tenemos ganas de hablar para no decir nada. Aunque quisiéramos, no podríamos hacerlo; nadie puede hacerlo. Todo escrito posee un sentido, aunque este sentido diste mucho del que el autor soñó dar a su trabajo. Para nosotros, en efecto, el escritor no es ni una Vestal ni un Ariel; haga lo que haga, "está en el asunto, haga lo que haga", marcado, comprometido, hasta su retiro más recóndito. Si, en ciertas épocas, dedica su arte a fabricar chucherías de inanidad sonora, eso mismo es un signo; indica que hay una crisis en las letras y, sin duda, en la sociedad o que las clases dirigentes le han empujado sin que lo advirtiera hacia una actividad de lujo, por miedo de que fuera a engrosar las tropas revolucionarias. Flaubert, que tanto ha despotricado contra los burgueses y que creía haberse puesto al margen de la máquina social ¿qué es para nosotros sino un rentista con talento? Y su arte minucioso ¿no supone acaso la comodidad de Croisset, la solicitud de una madre o una sobrina, un régimen de orden, un comercio próspero, cupones que se cobran con toda regularidad? No hacen falta muchos años para que un libro se convierta en un hecho social al que se examina como una institución o al que se incluye como una cosa en las estadísticas; hace falta poco tiempo para que un libro se confunda con el mobiliario de una época, con sus trajes, sus sombreros, sus medios de transporte y su alimentación. El historiador dirá de nosotros: "Comían esto, leían aquéllo, se vestían así". Los primeros ferrocarriles, el cólera, la rebelión de los sederos de Lyon, las novelas de Balzac y el desarrollo de la industria concurren por

igual a caracterizar la monarquía de julio. Todo esto ha sido dicho y repetido desde Hegel; queremos extraer de ello las conclusiones prácticas. Ya que el escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abraçe estrechamente con su época; es su única oportunidad; su época está hecha para él y él está hecho para ella. Suele lamentarse la indiferencia de Balzac ante las jornadas del 48 y la temerosa incomprensión de Flaubert ante la Commune: la lamentación es *por ellos*; hay ahí algo que perdieron para siempre. Nosotros no queremos perder nada de nuestro tiempo; tal vez los hubo mejores, pero éste es el nuestro. No tenemos más que *esta* vida para vivir, en medio de *esta* guerra, tal vez de *esta* revolución. Que nadie deduzca de esto que predicamos una especie de populismo; es todo lo contrario. El populismo es un hijo de viejos, el lamentable vástago de los últimos realistas; es otro modo más de lavarse las manos. Nosotros, por el contrario, estamos convencidos de que no cabe lavarse las manos. Aunque nos mantuyéramos mudos y quietos como una piedra, nuestra misma pasividad sería una acción. Quien consagrara su vida a hacer novelas sobre los hititas tomaría posición por esta abstención misma. El escritor tiene *una situación* en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también. Considero a Flaubert y Goncourt responsables de la represión que siguió a la Commune porque no escribieron una sola palabra para impedirlo. Se dirá que no era asunto suyo. Pero ¿es que el proceso de Calas era asunto de Voltaire? ¿Es que la condena de Dreyfus era asunto de Zola? ¿Es que la administración del Congo era asunto de Gide? Cada uno de estos autores, en una circunstancia especial de su vida, ha medido su responsabilidad de escritor. La ocupación nos ha enseñado la nuestra. Ya que actuamos sobre nuestro tiempo por nuestra misma existencia, queremos que esta acción sea voluntaria. Todavía hay que precisar; no es raro que un escritor se cuide, en su modesta capacidad, de preparar el porvenir. Pero hay un futuro vago y conceptual que concierne a la humanidad entera y sobre el que no tenemos luces: ¿tendrá un fin la historia? ¿Se apagará el sol? ¿Cuál será la condición del hombre en el régimen socialista del año 3000? Dejemos estos ensueños a los novelistas de la anticipación; el porvenir de nuestra época lo que debe merecer nuestros cuidados,

un porvenir que se distingue apenas, porque una época, como un hombre, es, desde el primer instante, un porvenir. Está hecho de los trabajos en curso, de las empresas, de los proyectos a plazo más o menos largo, de las revueltas, combates y esperanzas: ¿Cuándo acabará la guerra? ¿Cómo se reconstruirá el país? ¿Cómo se desarrollarán las relaciones internacionales? ¿Cuáles serán las reformas sociales? ¿Triunfarán las fuerzas de la reacción? ¿Habrá una revolución y, si la hay, en que consistirá? Hacemos nuestro este porvenir y no queremos otro. Indudablemente, hay autores que tienen cuidados menos actuales y visiones más amplias. Pasan entre nosotros como ausentes. ¿Dónde están, pues? Con sus descendientes, se vuelven para juzgar ese tiempo desaparecido que fué el nuestro y del que son los únicos que sobreviven. Pero su cálculo es equivocado: la gloria póstuma se funda siempre en un error. ¿Qué saben de esos descendientes que vendrán a buscarlos entre nosotros? La inmortalidad es una terrible coartada; no es fácil vivir con un pie más allá de la tumba y con el otro más aquí. ¿Cómo resolver los asuntos del día cuando son mirados desde tan lejos? ¿Cómo apasionarse por un combate o disfrutar con una victoria? Todo es lo mismo. Nos miran sin vernos; hemos muerto ya a sus ojos y vuelven a la novela que escriben para hombres que no verán jamás. Se han dejado robar sus vidas por la inmortalidad. Nosotros escribimos para nuestros contemporáneos y no queremos ver nuestro mundo con ojos futuros —sería el modo más seguro de matarlo—, sino con nuestros ojos reales, con nuestros verdaderos ojos precederos. No queremos ganar nuestro proceso en la apelación y no sabemos qué hacer con una rehabilitación póstuma; es aquí mismo, mientras vivimos, donde los pleitos se ganan o pierden.

No pensamos, sin embargo, en instaurar un relativismo literario. No nos atrae lo puramente histórico. Y, además ¿existe lo histórico puro, salvo en los manuales del señor Seignobos? Cada época descubre un aspecto de la condición humana; en cada época, el hombre decide de sí mismo frente a los demás, el amor, la muerte, el mundo. Y, cuando los partidos se enfrentan en relación con el desarme de las Fuerzas Francesas del Interior o con la ayuda a los republicanos españoles, está en juego esta op-

ción metafísica, este proyecto singular y absoluto. Así, al tomar partido en la singularidad de nuestra época, nos unimos finalmente a lo eterno y nuestra tarea de escritores consiste en hacer entrever los valores de eternidad que están implicados en esos debates sociales o políticos. Pero no vamos a buscarlos en un cielo inteligible; son valores que tienen únicamente interés en su envoltura actual. Lejos de ser relativistas, afirmamos rotundamente que el hombre es un absoluto. Pero lo es en su hora, en su medio, sobre su tierra. Lo que es absoluto, lo que mil años de historia no pueden destruir, es *esta* decisión irremplazable incomparable, que toma en este momento en relación con estas circunstancias; lo absoluto es Descartes, el hombre que se nos evade porque ha muerto, que ha vivido en su época, que ha pensado esta época día por día, con los medios que tenía a bordo; que ha formado su doctrina a partir de cierto estado de los conocimientos, que ha conocido a Gassendí, Caterus y Marsenne; que amó en su infancia a una joven equívoca, que fué a la guerra y dió encima a una criada; que combatió, no el principio de autoridad general, sino precisamente la autoridad de Aristóteles; y que se alza en su fecha, desarmado, pero no vencido, como un hito. Lo relativo es el cartesianismo, esa filosofía ambulante que se pasea de siglo en siglo y donde cada cual encuentra lo que pone. No nos haremos eternos corriendo tras la inmortalidad; no seremos absolutos por haber reflejado en nuestras obras algunos principios descarnados, lo suficientemente vacíos y nulos para pasar de un siglo a otro, sino por haber combatido apasionadamente en nuestra época, por haberla amado con pasión y haber aceptado morir totalmente con ella.

En resumen, nuestra intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea. No entendemos por esto un cambio en las almas; dejamos muy a gusto la dirección de las almas a los autores que tienen una clientela especializada. Nosotros, que, sin ser materialistas, no hemos distinguido nunca el alma del cuerpo ni conocemos más que una realidad que no puede descomponerse —la realidad humana—, nos colocamos al lado de quienes quieren cambiar a la vez la condición social del hombre y la concepción que el hombre

tiene de sí mismo. Así, en relación con los acontecimientos políticos y sociales venideros, nuestra revista tomará posición en cada caso. No lo hará *políticamente*, es decir, no servirá a ningún partido, pero se esforzará en extraer la concepción del hombre en la que se inspirarán las tesis en pugna y dará su opinión de acuerdo con la concepción que ella tiene formada. Si podemos cumplir lo que prometemos, si hacemos compartir nuestras opiniones a algunos lectores, no sentiremos un orgullo exagerado; nos limitaremos a felicitarnos de haber vuelto a encontrar la tranquilidad de conciencia profesional y de que, al menos para nosotros, la literatura haya vuelto a ser lo que nunca debió dejar de ser: una función social.

Y, se preguntarán las gentes ¿en qué consiste esa concepción del hombre que ustedes pretenden descubrirnos? Contestaremos que es una concepción que anda por las calles y que no pretendemos descubrirla, sino únicamente ayudar a precisarla. Voy a llamar totalitaria a esta concepción. Pero como la palabra puede parecer desdichada, como ha quedado muy desacreditada estos últimos años, como ha servido para designar, no la persona humana, sino un tipo de Estado opresor y antidemocrático, conviene dar algunas explicaciones.

Creo que la clase burguesa puede ser definida intelectualmente por el empleo que hace del espíritu de análisis, cuyo postulado inicial es que los compuestos deben necesariamente reducirse a una ordenación de elementos simples. Entre sus manos, este postulado fué antes un arma ofensiva que sirvió para dismantelar los bastiones del Antiguo Régimen. Todo fué analizado; en el mismo movimiento, fueron reducidos el aire y el agua a sus elementos, el espíritu a la suma de las impresiones que lo componen, la sociedad a la suma de los individuos que la forman. Los conjuntos se desvanecieron; ya no eran más que sumas abstractas debidas al azar de las combinaciones. La realidad se refugió en los términos últimos de la descomposición. Éstos, en efecto —es el segundo postulado del análisis—, guardan inalterablemente sus propiedades esenciales, tanto si entran en un compuesto como si existen en estado libre. Hubo una naturaleza inmutable del oxígeno, del hidrógeno, del ázoe, de las impresiones elementales que componen nuestro espíritu.

Hubo una naturaleza inmutable del hombre. El hombre era el hombre como el círculo era el círculo: de una vez por todas. El individuo, subiera al trono o estuviera sumido en la miseria, continuaba siendo fundamentalmente idéntico a sí mismo, porque había sido concebido conforme al modelo del átomo de oxígeno, que puede combinarse con el hidrógeno para hacer el agua y con el ázoe para hacer el aire, sin que su estructura interna cambie con ello. Estos principios han presidido la Declaración de los Derechos del Hombre. En la sociedad que concibe el espíritu de análisis, el individuo, partícula sólida e indecomponible, vehículo de la naturaleza humana, reside como un guisante en una lata de guisantes: redondo, encerrado en sí mismo, comunicable. Todos los hombres son *iguales*: hay que entender por esto que todos los hombres participan igualmente en la esencia del hombre. Todos los hombres son *hermanos*: la fraternidad es un lazo pasivo entre moléculas distintas que ocupa el lugar de una solidaridad de acción o de clase que el espíritu de análisis no puede ni siquiera concebir. Es una relación completamente exterior y puramente sentimental que oculta la simple yuxtaposición de los individuos en la sociedad analítica. Todos los hombres son *libres*: libres de ser *hombres*, por supuesto. Lo que significa que la acción del político debe ser totalmente negativa; el político no tiene que hacer la naturaleza humana; basta que separe los obstáculos que podrían impedir el desarrollo de la misma. De este modo, deseosa de echar abajo el derecho divino, el derecho de nacimiento y de sangre, el derecho de primogenitura, todos los derechos basados en la idea de que hay diferencias de naturaleza entre los hombres, la burguesía ha confundido su causa con la del análisis y construido para su propio uso el mito de lo universal. Contrariamente a los revolucionarios contemporáneos, sólo ha podido realizar sus reivindicaciones renunciando a su conciencia de clase: los hombres del Tercer Estado de las Constituyentes eran burgueses porque se consideraban sencillamente hombres.

Después de ciento cincuenta años, el espíritu de análisis sigue siendo la doctrina oficial de la democracia burguesa, pero este espíritu se ha convertido en un arma defensiva. La burguesía está muy interesada en cegarse respecto a las clases como antes

respecto a la realidad sintética de las instituciones del Antiguo Régimen. Insiste en no ver más que hombres, en proclamar la identidad de la naturaleza humana a través de todas las diversas situaciones, pero proclama todo esto contra el proletariado. Para ella, un obrero es ante todo un hombre, un hombre como los demás. Si la Constitución le concede el derecho del voto y la libertad de opinión, este hombre manifiesta su naturaleza humana tanto como un burgués. Una literatura polémica ha representado con demasiada frecuencia al burgués como un espíritu calculador y malhumorado cuyo único cuidado es la defensa de sus privilegios. En realidad, uno *se hace burgués*, al optar, de una vez para siempre, por cierta visión del mundo analítico que se intenta imponer a todos los hombres y que excluye la percepción de las realidades colectivas. De este modo, la defensa burguesa es, permanente en cierto sentido y se identifica con la misma burguesía. Pero no se manifiesta por cálculos; en el interior del mundo que la burguesía se construye, hay sitio para las virtudes de la despreocupación, el altruismo e incluso la generosidad. Sin embargo, las buenas obras burguesas son actos individuales que se dirigen a la naturaleza humana universal encarnada en un individuo. En este aspecto, tienen tanta eficacia como una hábil propaganda, pues el beneficiario de las buenas obras está obligado a aceptarlas como se le propone, es decir, pensando como un ser humano aislado ante otro ser humano. La caridad burguesa alimenta el mito de la fraternidad.

Pero hay otra propaganda que nos interesa aquí de modo especial, porque somos escritores y los escritores se hacen los agentes inconscientes de ella. Esta leyenda de la irresponsabilidad del poeta que denunciábamos hace un momento tiene un origen en el espíritu de análisis. Como los mismos autores burgueses se consideran guisantes en una lata, la solidaridad que les une a los otros hombres parece estrictamente *mecánica*, es decir, de simple yuxtaposición. Aunque tengan un sentido elevado de su misión literaria, piensan haber hecho bastante cuando han descrito su propia naturaleza o la de sus amigos; pues todos los hombres son de la misma madera, se presta servicio a todos al esclarecer lo de uno mismo. Y como el postulado

de donde parten es el del análisis, les parece muy sencillo utilizar para conocerse el método analítico. Tal es el origen de la psicología intelectualista cuyo ejemplo más logrado está constituido por las obras de Proust. Como pederasta, Proust ha creído poder ayudarse con su experiencia homosexual cuando ha querido describir el amor de Swan por Odette; como burgués, presenta ese sentimiento de un burgués rico y ocioso por una mujer mantenida cual el prototipo del amor. Cree, pues, en la existencia de pasiones universales cuyo mecanismo no varía de modo sensible cuando se modifican los caracteres sexuales, la condición social, la nación o la época de los individuos que las experimentan. Después de haber "aislado" así esos afectos inmutables, podrá dedicarse a reducirlos a su vez a las partículas elementales. Fiel a los postulados del espíritu de análisis, no se imagina siquiera que pueda haber una dialéctica de los sentimientos; sólo hay un mecanismo. De este modo, el atomismo social, posición de repliegue de la burguesía contemporánea, lleva al atomismo psicológico. Proust se ha *hecho burgués*, se ha hecho el cómplice de la propaganda burguesa, ya que su obra contribuye a difundir el mito de la naturaleza humana.

Estamos convencidos de que el espíritu de análisis ha cumplido ya su tiempo y que su única misión de hoy es turbar la conciencia revolucionaria y aislar a los hombres en beneficio de las clases privilegiadas. Ya no creemos en la psicología intelectualista de Proust y la consideramos nefasta. Pues hemos elegido como ejemplo su análisis del amor-pasión, ilustraremos sin duda al lector mencionando los puntos esenciales sobre los que nos negamos a todo entendimiento con él.

En primer lugar, no aceptamos *a priori* la idea de que el amor-pasión sea una afección constitutiva del espíritu humano. Cabría muy bien, como lo ha indicado Denis de Rougemont, que esta afección hubiera tenido un origen histórico en correlación con la ideología cristiana. De un modo más general, estimamos que un sentimiento es siempre la expresión de cierto modo de vida y cierta concepción del mundo que son comunes a toda una clase o toda una época y estimamos también que la evolución de este sentimiento, no es el efecto de no sabemos

qué mecanismo interior, sino de esos factores históricos y sociales.

En segundo lugar, no podemos admitir que una afección humana esté compuesta de elementos moleculares que se yuxtaponen, sin modificarse los unos a los otros. La consideramos, no una máquina bien ideada, sino una forma organizada. No concebimos la posibilidad de hacer el *análisis* del amor, porque el desarrollo de este sentimiento, como el de todos los demás, es *dialéctico*.

En tercer lugar, nos negamos a creer que el amor de un invertido presente los mismos caracteres que el de un heterosexual. El carácter secreto y prohibido del primero, su aspecto de misa negra, la existencia de una franc-masonería homosexual y esa condenación a la que el invertido tiene conciencia de arrastrar a su socio son otros tantos hechos que, a nuestro juicio, influyen en todo el sentimiento, hasta en los detalles de su evolución. Afirmamos que los diversos sentimientos de una persona no están yuxtapuestos, sino que hay una unidad sintética de la afectividad y que cada individuo se mueve en un mundo afectivo que le es propio.

En cuarto lugar, negamos que el origen, la clase, el medio y la nación del individuo sean simples concomitantes de su vida sentimental. Estimamos, por el contrario, que cada afecto, como, desde luego, cualquier otra forma de su vida psíquica, *manifiesta* su situación social. Este obrero, que percibe un salario, que no posee los útiles de su oficio, al que su trabajo aísla ante la materia y que se defiende contra la opresión adquiriendo conciencia de su clase, no sabría en modo alguno sentir como ese burgués, de espíritu analítico, cuya profesión le pone en relación de cortesía con otros burgueses.

Así, frente al espíritu de análisis, recurrimos a una concepción sintética de la realidad cuyo principio es que un todo, sea el que sea, es diferente en naturaleza de la suma de sus partes. Para nosotros, lo que los hombres tienen en común, no es una naturaleza, sino una condición metafísica, y por esto entendemos el conjunto de sujeciones que los limitan *a priori*, la necesidad de nacer y morir, la de ser *finito* y existir en el mundo en medio de otros hombres. En lo demás, constituyen realidades

indescomponibles, cuyos humores, ideas y actos son estructuras secundarias y dependientes y cuyo carácter esencial es estar *situadas*; se diferencian entre ellos como se diferencian sus situaciones. La unidad de esos todos significativos es el sentido que manifiestan. Escriba o reme en una galera, elija una mujer o una corbata, el hombre se manifiesta siempre; manifiesta su medio profesional, su familia, su clase y, finalmente, cómo está situado en relación con el mundo entero. Manifiesta el mundo. Un hombre es toda la tierra. Se halla presente y actúa por doquiera, es responsable de todo y tiene un destino que se está jugando en todas partes, en París, en Potsdam, en Vladivostok. Prestamos nuestra adhesión a estas opiniones porque nos parecen ciertas, porque nos parecen socialmente útiles en el momento presente y porque nos parece que la mayoría de las gentes las presienten y proclaman. Nuestra revista desearía contribuir, dentro de sus modestas posibilidades, a la constitución de una antropología sintética. Pero no se trata solamente, repitámoslo, de preparar un progreso en el terreno del conocimiento puro: la meta distante que nos fijamos es una *liberación*. Puesto que el hombre es una totalidad, no basta, en efecto, concederle el derecho de voto sin tocar los demás factores constituyentes; hace falta que el hombre se libere totalmente, actuando lo mismo sobre su constitución biológica que sobre su condicionamiento económico, lo mismo sobre sus complejos sexuales que sobre los datos políticos de su situación.

Sin embargo, esta visión sintética tiene graves peligros: si el individuo es una selección arbitraria efectuada por el espíritu de análisis ¿no se corre el riesgo de sustituir, al renunciar a las concepciones analíticas, el reino de la persona por el reino de la conciencia colectiva? No se hace sitio al espíritu de síntesis: el hombre-totalidad, apenas entrevisto, va a desaparecer, tragado por la clase; sólo existe la clase y es la clase lo que hay que liberar. Pero, se dirá ¿es que acaso, al liberar la clase, no se libera a los hombre que la componen? No necesariamente; ¿es que el triunfo de la Alemania hitleriana ha sido el triunfo de cada alemán? Y, además ¿dónde se detendrá la síntesis? Mañana, vendrán a decirnos que la clase es una estructura secundaria, dependiente de un conjunto más vasto que será, por ejemplo,

la nación. El gran atractivo que el nazismo ha ejercido sobre ciertos izquierdistas se debe sin duda a que ha llevado la concepción totalitaria a lo absoluto: sus teóricos también denunciaban los daños del análisis y el carácter abstracto de las libertades democráticas; su propaganda también prometía forjar un hombre nuevo y conserva las palabras Revolución y Liberación. Únicamente, se substituía el proletariado de clase por un proletariado de naciones. Se reducía a los individuos a ser únicamente funciones dependientes de la clase, a las clases a ser únicamente funciones de la nación y a las naciones a ser únicamente funciones del continente europeo. Si, en los países ocupados, se ha levantado contra el invasor la totalidad de la clase obrera, se debe, sin duda, a que ésta se sentía herida en sus aspiraciones revolucionarias, pero también a que tenía una repugnancia invencible por la disolución de la persona en la colectividad.

De este modo, la conciencia contemporánea parece desgarrada por una antinomia. Los que se atienen por encima de todo a la dignidad de la persona humana, a su libertad, a sus derechos imprescriptibles, se inclinan lógicamente a pensar según el espíritu de análisis, que concibe los individuos con independencia de sus condiciones reales de existencia, que les dota de una naturaleza inmutable y abstracta, que los aísla y cierra los ojos delante de la solidaridad. Los que han comprendido bien que el hombre está arraigado en la colectividad y quieren subrayar la importancia de los factores económicos, técnicos e históricos, se inclinan hacia el espíritu de síntesis, que, cerrando los ojos ante las personas, sólo es capaz de ver los grupos. Esta antinomia se manifiesta, por ejemplo, en la creencia muy extendida de que el socialismo está en las antípodas de la libertad individual. Así, los que se atienen a la autonomía de la persona se ven arrinconados en un liberalismo capitalista cuyas consecuencias funestas se conocen bien y los que reclaman una organización socialista de la economía tendrían que pedirla a no sabemos qué autoritarismo totalitario. El malestar actual procede de que no hay nadie que pueda aceptar las consecuencias extremas de sus principios: hay una componente "sintética" entre los demócratas de buena voluntad y hay una componente analítica entre los socialistas. Recuerdese, por ejemplo, lo que fué en Francia el partido radical. Uno

de sus teóricos publicó una obra titulada: "El ciudadano contra los poderes". Este título indica ya bastante cómo el autor se imaginaba la política: todo iría mejor si el ciudadano aislado, representante molecular de la naturaleza humana, fiscalizara a sus elegidos y, en caso necesario, los juzgara libremente. Pero, precisamente, los radicales no podían ocultar su fracaso; este gran partido no tenía ya, en 1939, ni voluntad, ni programa, ni ideología; naufragaba en el oportunismo: es que había querido resolver políticamente problemas que no admiten la solución política. Los mejores talentos se mostraban perplejos: si el hombre es un animal político ¿cuál es el motivo de que no se haya, al haberle dado la libertad política, decidido su suerte de una vez por todas? ¿Cuál es el motivo de que el libre juego de las instituciones parlamentarias no haya logrado suprimir la miseria, el paro forzoso, la opresión de los trusts? ¿Cuál es el motivo de que nos volvamos a encontrar con la lucha de clases más allá de la oposición fraternal de los partidos? No hubiera sido necesario ir mucho más lejos para vislumbrar los límites del espíritu analítico. El hecho de que el radicalismo buscara con constancia la alianza de los partidos de izquierda muestra claramente el camino adonde le llevaban sus confusas simpatías y aspiraciones, pero los radicales carecían de la técnica intelectual que era indispensable, no solamente para resolver, sino hasta para formular los problemas que oscuramente presentían.

En el otro campo, la turbación no es menor. La clase obrera se ha convertido en la heredera de las tradiciones democráticas. Reclama su manumisión en nombre de la democracia. Ahora bien, como lo hemos visto, el ideal democrático se presenta históricamente en la forma de un contrato social suscrito entre individuos libres. Así, las reivindicaciones analíticas de Rousseau se mezclan frecuentemente en las conciencias con las reivindicaciones sintéticas del marxismo. Además, la formación técnica del obrero desarrolla en él el espíritu de análisis. Parecido en esto al sabio, el obrero debe resolver por el análisis los problemas de la materia. Si se vuelve hacia las personas, tiene la tendencia, para comprenderlas, de recurrir a los razonamientos que le sirven en el trabajo; aplica así a las conductas humanas una psicología de análisis que recuerda la del siglo xvii francés.

La existencia simultánea de estos dos tipos de explicación revela cierta fluctuación; ese recurso constante al "como si..." indica con bastante claridad que el marxismo no dispone todavía de una psicología de síntesis a tono con su concepción totalitaria de la clase.

Nosotros nos negamos a dejarnos descuartizar entre la tesis y la antítesis. Concebimos sin dificultad que un hombre, aunque su situación esté totalmente condicionada, puede ser un centro de indeterminación irreductible. Ese sector imprevisible que se muestra así en el campo social es lo que llamamos libertad y la persona no es otra cosa que su libertad. Esta libertad no debe ser considerada un poder metafísico de la "naturaleza" humana ni es tampoco la licencia de hacer lo que se quiere; siempre nos quedaría algún refugio interior, hasta encadenados. No se hace lo que se quiere y, sin embargo, se es responsable de lo que se es. Así son las cosas. El hombre, que se explica simultáneamente por tantas causas, debe, sin embargo, llevar sobre sus hombros la carga de sí mismo. En este sentido, la libertad podría pasar por una maldición. Y es una maldición. Pero es también la única fuente de la grandeza humana. Los marxistas estarán de acuerdo con nosotros en el espíritu, si no en la letra, ya que no prescindan, que yo sepa, de las condenaciones morales. Falta explicar el hecho, pero esto corresponde a los filósofos, no a nosotros. Nosotros nos limitaremos a observar que, si la sociedad hace a la persona, la persona, por una vuelta parecida a la que Augusto Comte denominaba paso a la subjetividad, hace la sociedad. Sin su porvenir, una sociedad no es más que un montón de material, pero su porvenir no es más que los proyectos que hacen de sí mismos, por encima del estado actual de cosas, los millones de hombres que la componen. El hombre no es más que una situación; un obrero no tiene *libertad* para pensar o sentir como un burgués, pero, para que esta situación sea un hombre, todo un hombre, hace falta que es vivida y dejada atrás en marcha hacia un fin determinado. En sí misma, es indiferente mientras la libertad humana no le procure algún sentido; no es ni tolerable ni intolerable mientras una libertad no se resigna a ella o se rebelde contra ella, es decir, mientras un hombre no se elija en ella, eligiendo el significado que ella pueda tener. Sólo entonces, en el interior de esta

elección libre, la situación, como sobredeterminada, se hace determinante. No, un obrero no puede vivir a lo burgués; en la organización social de hoy, es necesario que sufra hasta el final su condición de asalariado; no hay escape posible ni recurso contra esto. Pero un hombre no existe como un árbol o una piedra; es necesario que se *baga*, obrero. Totalmente condicionado por su clase, su salario y la naturaleza de su trabajo, condicionado hasta en sus sentimientos, hasta en sus pensamientos, a él le toca decidir el sentido de su condición y de la de sus camaradas y es él quien, libremente, da al proletariado un porvenir de humillación sin tregua o de conquista y de victoria, según se elija resignado o revolucionario. Y es de esta elección de lo que es responsable. No es que tenga libertad de no elegir: está comprometido, es preciso apostar y la abstención es una elección. Pero tiene la libertad de elegir con un mismo movimiento su destino, el destino de todos los hombres y el valor que hay que atribuir a la humanidad. Así, se elige a la vez obrero y hombre, confiriendo al mismo tiempo una significación al proletariado. Tal es el hombre que concebimos: un hombre total. Totalmente comprometido y totalmente libre. Sin embargo, es a este hombre libre al que hay que *liberar*, aumentando sus posibilidades de elección. En ciertas situaciones, no hay sitio más que para una alternativa uno de cuyos términos es la muerte. Hay que obrar de modo que el hombre pueda, en todas las circunstancias, elegir la vida.

Nuestra revista se consagrará a defender la autonomía y los derechos de la persona. Consideramos ante todo a nuestra revista un órgano de investigaciones: las ideas que acabo de exponer nos servirán de tema rector en el estudio de los problemas concretos de la actualidad. Abordamos todos el estudio de estos problemas con un espíritu común, pero no tenemos ningún programa político o social; cada artículo sólo comprometerá a su autor. Sólo deseamos extraer, a la larga, una orientación general. Al mismo tiempo, recurrimos a todos los géneros literarios para familiarizar al lector con nuestras concepciones: un poema o una novela de imaginación, si se inspiran en ellas, podrán crear un clima favorable al desarrollo de las mismas con más eficacia que un escrito teórico. Pero ese contenido ideológico y esas intenciones nuevas pueden reaccionar sobre la misma forma y los procedimien-

tos de producción novelesca: nuestros ensayos críticos tratarán de definir en grandes líneas las técnicas literarias —nuevas o antiguas—, que mejor se adapten a nuestros designios. Procuraremos ayudar al examen de los asuntos actuales publicando siempre que podamos estudios históricos, cuando, como los trabajos de Marc Bloch y Pirenne sobre la edad media, apliquen espontáneamente esos principios y el método que de ellos se deriva a los siglos pasados, es decir, cuando renuncien a la división arbitraria de la historia en historias —política, económica, ideológica, historia de las instituciones, historia de los individuos—, para tratar de reconstruir una época desaparecida como una totalidad y consideren a la vez que la época se expresa en y por las personas y que las personas se eligen en y por su época. Nuestras crónicas se esforzarán en considerar nuestro propio tiempo como una síntesis significativa y, para ello, encararán con un espíritu sintético las diversas manifestaciones de la actualidad, las modas y los procesos criminales del mismo modo que los hechos políticos y las obras del espíritu, tratando mucho más de descubrir en todas estas cosas un sentido común que de apreciarlas individualmente. Por ello, contrariamente a la costumbre, no vacilaremos en pasar por alto un libro excelente, pero que, desde el punto de vista en que nos colocamos, no nos enseñe nada nuevo sobre nuestra época, y en detenernos, en cambio, con un libro mediocre que nos parezca, por su misma mediocridad, revelador. Uniremos cada mes a estos estudios documentos en bruto tan variados como nos sea posible y a los que sólo pediremos que muestren con claridad la implicación de lo colectivo y de la persona. Reforzaremos estos documentos con encuestas y reportajes. Creemos, en efecto, que el reportaje forma parte de los géneros literarios y que puede convertirse en uno de los más importantes entre ellos. La capacidad de captar intuitiva e instantáneamente los significados y la habilidad para reagrupar éstos en forma que se ofrezcan al lector conjuntos sintéticos inmediatamente descifrables constituyen las cualidades más necesarias en un repórter y también las que reclamamos a todos nuestros colaboradores. Sabemos, por otra parte, que, entre las pocas obras de nuestra época que tienen garantizada la supervivencia, se encuentran varios reportajes, como *Los diez días que cambiaron el mundo* y especialmente el admirable *Tes-*

tamento español...* En fin, dedicaremos en nuestras crónicas espacio muy considerable a los estudios psiquiátricos, cuando sean escritos con las perspectivas que nos interesan. Como se ve, nuestro proyecto es ambicioso; no podemos llevarlo a cabo solos. Formamos al partir un reducido equipo y habremos fracasado, si, transcurrido un año, no somos muchos más. Hacemos un llamamiento a todas las buenas voluntades; serán aceptados todos los manuscritos, vengan de donde vengan, siempre que se inspiren en preocupaciones análogas a las nuestras y que tengan, además, un valor literario. Recuerdo, en efecto, que, en la "literatura comprometida", el compromiso no debe, en modo alguno, inducir a que se olvide la *literatura* y que nuestra finalidad debe estribar tanto en servir a la literatura infundiéndole una sangre nueva como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene.

* Obras de John Reed y Arthur Koestler, respectivamente. N. de T.

LA NACIONALIZACIÓN DE LA LITERATURA

Durante los hermosos años de anarquía que siguieron al tratado de Versalles, los autores se avergonzaban de escribir y los críticos no tenían afición a leer. En los círculos literarios, no cabía ya encontrar a escritores, sino solamente a profesionales del erotismo, del crimen, de la desesperación, de la revuelta o de la intuición mística, quienes, una o dos veces al año, a requerimiento de sus editores, consentían en entregar un mensaje. Como no se cuidaban para nada de sus lectores y como había sido convenido, por lo demás, que las palabras no podían expresar el pensamiento, se compraban muchos libros, pero se leía poco. Cuando un cronista, por inquietud profesional, consagraba algunas horas a este ejercicio, su mirada pasaba por el texto como el sol por un cristal y se fijaba directamente en el hombre. Es que el terrorismo estaba de moda. Se fingía que los autores no habían escrito jamás y, si se examinaban sus obras, era únicamente para considerarlas como una suma de datos inconexos sobre las respectivas costumbres. Se hablaba de lo procedimientos y la retórica del autor, no como si se tratara de artificios o aderezos, sino de detalles picantes y silenciosos sobre su vida íntima. No se decía de Giraudoux que había publicado *Bella* o *Eglantine*, sino: "Nos toma de la mano y nos hace piruetear con él; creemos seguirle a Bellac y henos de pronto en China; tira sobre un blanco en Berlín y un ave del paraíso cae del cielo en Milwaukee". Tan grande era el desprecio que merecía entonces la cosa literaria.

Hoy, las cosas han cambiado: la literatura y la retórica han reconquistado su dignidad y su poder. Ya no se trata de provocar incendios en los matorrales del lenguaje, de casar "palabras que se queman" y de llegar a lo absoluto mediante la combustión del

diccionario, sino de comunicarse con los demás hombres utilizando modestamente los medios con que se cuenta. Como ya no hay el orgullo de separar el pensamiento de las palabras, ni cabe concebir que las palabras pueden traicionar el pensamiento. Se ha reconquistado la suficiente probidad para no querer ser juzgado por no sabemos qué algo inefable que ni las palabras ni los actos pueden agotar; se desea conocer las intenciones únicamente por los actos que las realizan y los pensamientos únicamente por las palabras que los expresan. Al mismo tiempo, los críticos se han puesto a leer de nuevo; todo sería perfecto si no se advirtiera en el tono que adoptan para hablar de las obras del espíritu los presagios de una moda nueva y más inquietante todavía que la otra. Verdad es que ya no se considera al autor como un loco, un asesino o un taumaturgo, es decir, como un polichinela; no se pierde ocasión de recordarle su grandeza y sus deberes. Pero yo no se si, a fin de cuentas, vale más pasar por un polichinela que por un subprefecto; en efecto, el respeto que se testimonia a un escritor recuerda extrañamente al que se atribuye a las damas caritativas y los agentes del gobierno. Un personaje oficial me decía un día de Dullin: "Es un bien nacional". Esto no me ha hecho reír: tengo miedo de que se busque hoy, mediante una maniobra sutil, la transformación de los escritores y los artistas en bienes nacionales. Hay que felicitarse, sin duda, de que se hable ahora menos de sus amores y más de sus obras. Pero se habla de su obras con consideración excesiva. No es que la crítica sea más indulgente y distribuya más flores, sino que sitúa de modo diferentes las obras de que habla. Hubo un tiempo en que el atrevimiento de publicar libro era considerado —según Racine, Fénelón o Pascal—, una rara impertinencia y el autor nunca tenía demasiado talento para hacerse perdonar el escribir. Hoy, sucede todo lo contrario y las obras nuevas disfrutan, antes incluso de ser publicadas, de un perjuicio favorable. Pero esta buena voluntad no se dirige al esfuerzo, siempre solitario e incierto, que el artista dedica a expresar sus sentimientos. La buena voluntad procede de que cada escrito nuevo es considerado como una ceremonia oficial y, para decirlo con claridad, como una contribución voluntaria a las fiestas de la cuarta República.

No se reseña una obra nueva como un fruto todavía verde que

necesita madurar para proporcionar todo su sentido, sino, a la vez, como un banquete de antiguos combatientes y como un Salón del Automóvil. El público culto se ha puesto al paso; en ciertos círculos, ya no se dice de una novela o un poema que es hermoso, agradable o emocionante. Se adopta una voz campanuda y se aconseja: "Léalo; es muy *importante*". Importante, como un discurso de Poincaré definiendo su política monetaria con ocasión de la inauguración de un monumento a los muertos, como la entrevista con un dirigente obrero. Imaginémosnos a Mme. de Sévigné escribiendo a su hija: "He visto *Esther*; es muy importante". ¿Es que los literatos van a convertirse en importantes?

¿Cómo puede decidirse acerca de la importancia de obras que acaban de comenzar su carrera? ¿No se reconocerá acaso esta importancia cien años después, en los efectos, en la progenitura? He aquí al desnudo el procedimiento de la crítica y la gente entonada: se dedican menos a apreciar el valor de un escrito que a calcular de rondón su influencia y su posteridad; definen a primera vista las corrientes literarias que va a determinar y analizan el papel que va a representar en tal o cual movimiento social todavía no nacido. ¿El señor Julien Gracq publica *Le beau ténébreux*? Nuestros críticos hablan en seguida de un "retorno al superrealismo". ¿Retorno de quién? Porque el señor Gracq no lo ha abandonado nunca, a fin de cuentas. Y, si es que se refieren a *Château d'Argol*, parece, por el contrario, que el señor Gracq se aleja mucho de sus primeras maneras. Pero nuestras capacidades no se molestan en poner de relieve la continuidad de opiniones o la lenta evolución de un individuo que se transforma manteniéndose fiel a una línea general. Consideran la obra en sí misma y como separada del autor: en 1945, seis meses después de la liberación, se ha producido una "manifestación superrealista"; he ahí lo que les interesa. Hacían lo mismo, antes de la guerra, cuando, con ocasión de la aparición de *Saint Saturnin*, decían: "Etapa importante: esta novela señala el retorno al orden en la literatura". ¡Qué frase más extraña! Para el señor Schlumberger, fué todo uno nacer e ingresar en el partido del orden. Y para los factores del desorden, los Breton, los Cocteau, no creo que *Saint Saturnin* haya ejercido en ellos mucha in-

fluencia. Tal vez ni lo hayan leído. El crítico no se turba por tan poca cosa; todos los años, cada publicación nueva señala para él una ida, una vuelta, una ida y vuelta. He aquí que uno de nuestros cronistas nos predice veinte años de vacas flacas: no habrá grandes obras antes de veinte años. Al mismo tiempo, otro se declara en favor de las vacas gordas: explica muy bien cómo la literatura de mañana ha quedado fecundada por los dolores de la ocupación. Un tercero denuncia el peligro que la influencia norteamericana representa para las letras francesas. Veinte años de novelas norteamericanas. Pero un cuarto nos tranquiliza: la publicación de no sé qué novela ha dado al traste con esta influencia funesta. Un quinto, un sexto y un séptimo descubren escuelas literarias en la confusión actual: afirman que el existencialismo se extiende hasta en las artes gráficas, pues se sabe de pintores y dibujantes existencialistas. Y hasta de músicos. Parece —me excuso de hablar de mí mismo—, que yo tengo que ver algo en eso. No, en todo caso, si ha de creerse a otro crítico, quien me declara jefe del neo-surrealismo, teniendo a mis órdenes a Eluard y Picasso. (Les pido perdón y no he olvidado todavía, a Dios gracias, que yo andaba de pantalón corto cuando ellos eran ya dueños de sí mismos.) Y he aquí la más reciente, la escuela miserabilista, tan joven que no ha tenido todavía, que yo sepa, representantes. Hay otros juegos: algunos por ejemplo, se entretienen en describir el libro que esperamos. Lo ven como Geoffroy Rudel veía a la distante princesa y encuentran acentos tan persuasivos para hablarnos de él que nosotros también lo vemos. He aquí, pues, el mundo a la espera: la novela futura y tan esperada participa ya de la dignidad de una ceremonia sagrada. Encontraremos en ella nuestros rasgos, nuestras esperanzas y nuestros furoros. Después de esto, sólo falta un voluntario para escribir el libro. Otro dice que estamos en una revolución. Nuestra literatura tiene, pues, todas las características de una literatura revolucionaria. Sigue la enumeración de estas características. ¿Cómo no comprender el despecho de este hombre cuando comprueba en seguida que los jóvenes escritores son tan ligeros que no verifican sus profecías? Es que son escritores falsos, saboteadores, tal vez trotskistas. Otro más, hablando el mes último de una novela francesa muy buena sobre

los guerrilleros polacos, escribe con serenidad: "Es la novela de la Resistencia". Antes, se hubiera reservado el porvenir, se hubiera dejado una oportunidad a los rusos, los belgas, los holandeses, los checos, los italianos y los mismos polacos, así como a los dos mil franceses poco más o menos que tienen en reserva una obra sobre este tema. El crítico contemporáneo no se siente trabado por esta estúpida prudencia; se complace en la extrapolación. Después de cada nueva obra, hace el balance, como si esta obra señalara el fin de la historia y la literatura. *Balace de la ocupación. Balace del año 1945. Balace del teatro contemporáneo.* Adora los balances. Para hacer las cosas más cómodas, detiene las carreras de un plumazo. Varios folletínistas, después de *L'invitée* y después de *Enrico*, han decretado alegremente que Simone de Beauvoir y Mouloudji no escribirán ya nada. Esto me recuerda que el señor Lalou se preguntaba si *La Nausée*, que fué mi primera obra, no sería también mi "testamento literario". Era una indicación discreta: un autor que sabe vivir escribe su testamento literario a los treinta años y se queda ahí. El escándalo, con esos cómitres que producen un libro cada dos años, es que los críticos se ven obligados cada vez a poner en tela de juicio su juicio anterior. Al no poder adivinar con seguridad la carrera de los nuevos escritores, se ven ante cada principiante en la posición de ese "lector" de una gran casa editorial que, después de la lectura de un manuscrito que Pierre Bost le había recomendado, escribió: "Preguntar a Pierre Bost si el autor tiene talento". Talento, es decir, en función de los editores: ¿cuántos libros tiene este hombre dentro? Los críticos han decidido que dentro de Mouloudji no había más que uno. Es decir, que se han adelantado a este joven y se han detenido para esperarle en el futuro, en el término de su larga vida. Allí, instalados en ese instante privilegiado en que Mouloudji exhalará su último suspiro y donde, según la sabiduría antigua, se podrá decidir si fué feliz o desgraciado, aturdido o juicioso, examinan *Enrico*, única producción literaria de ese muerto, una obra a la que ninguna otra posterior ha puesto de nuevo en candelerio, y dictan su fallo definitivo. Ustedes dirán que Mouloudji ha escrito después un segundo libro. De acuerdo, pero ha obrado mal y los críticos se lo han hecho ver muy bien.

¿Qué quiere decir todo esto? Y ¿qué tienen de común las distintas cosas de que hemos hablado? Cuando un artículo de diario les indigna a ustedes, es raro que piensen en el autor. Si piensan en él, su indignación se calmaría, a menos que se trate de un hombre célebre, pero, si el artículo resulta ser el trabajo ordenado a un pobre diablo, que ha tenido que redactarlo en el barullo de una sala común, vuestra cólera se convertirá en piedad. Es que ustedes no consideran las palabras que les irritan como signos trazados en la hoja que tienen ustedes en las manos, sino que creen oír esas palabras repetidas por mil bocas, como el rumor del viento en los cañaverales. Cada uno de estos artículos es un acontecimiento social, porque ha pasado de los labios de uno a los oídos de otro, porque ha sido motivo de contactos repetidos entre diferentes miembros de la comunidad. Y, finalmente, el artículo no tiene nada de común con las lucubraciones nocturnas de un periodista irresponsable: es una inmensa representación colectiva que se extiende por cien mil cabezas y es por esta representación colectiva por lo que les parece nefasto y sagrado. Los críticos y los cultos están hoy de acuerdo en considerar un libro como el editorial de un cotidiano. No les importa lo que el autor *ha querido decir* y, en verdad, encaran el libro como si no tuviera autor. El libro les interesa únicamente como *slogan* que, durante algunos días o meses, congregará un ejército de lectores. Ven en él una producción espontánea de la conciencia colectiva, algo como una institución. Para hacer una reseña mejor de esta institución, para bosquejar su destino, para enumerar sus repercusiones, el crítico opta por mirarla con los ojos de sus nietos y expresarse sobre ella como un manual de literatura sobre una obra de hace ciento cincuenta años. En efecto, sólo un manual puede apreciar la influencia de una producción del espíritu, sólo un manual puede explicar su fortuna y juzgar su posteridad, porque sólo él puede hacer su historia a cien años de distancia. Dentro de cien años, se podrá decidir de modo inapelable si el superrealismo ha efectuado o no un retorno ofensivo sobre los años del 45, si *L'education européenne* era o no el libro de la Resistencia; dentro de cien años, se determinarán las corrientes literarias de esta postguerra; dentro de cien años, cabrá describir en forma apropiada la forma novelesca que

esperamos —si es que la esperamos—, comparando la suerte diversa que hayan tenido las novelas que van a aparecer en esta época. Pero somos gentes con prisa. Queremos conocernos y juzgarnos sin pérdida de tiempo. Y es que, en estos últimos veinte años, ha progresado mucho la conciencia occidental. Bajo la presión de la historia, nos hemos enterado de que éramos históricos. Del mismo modo que los matemáticos cartesianos han condicionado las distintas ramas del saber y las letras en el siglo xvii, la física de Newton las ha condicionado en el siglo xviii, la biología de Claude Bernard y de Lamarck en el xix y la historia en el nuestro. Sabemos que el más íntimo de nuestros ademanes contribuye a hacer historia, que la más subjetiva de nuestras opiniones interviene en la formación de ese espíritu objetivo que el historiador denominará espíritu público de 1945; sabemos que pertenecemos a una época que tendrá más tarde un nombre y una cifra y cuyos grandes rasgos, fechas principales y significación profunda se manifestarán fácilmente: vivimos en la historia como los peces en el agua y tenemos una conciencia muy despierta de nuestra responsabilidad histórica. ¿No nos han dicho acaso en San Francisco que la suerte de la civilización se decidirá en los años próximos? ¿Hitler no repetía acaso que la guerra que acababa de perder iba a decidir la suerte de los hombres durante un milenio? Pero, cuanto más exquisita es nuestra conciencia histórica, más nos irrita debatirnos en la oscuridad, quedar sometidos a un tribunal que desconocemos en absoluto, sentirnos metidos en un proceso a lo Kafka cuyo desenlace ignoraremos, que tal vez no tenga fin. ¿No es ofensivo que el secreto de nuestra época y la exacta estimación de nuestras faltas pertenezcan a gentes que no han nacido todavía y a quienes nuestros hijos y nietos darán azotes mucho después de nuestra muerte? Queremos ganar por la mano a estos mocosos y deseamos establecer en seguida y para siempre lo que tengan que pensar de nosotros. Creemos que, si pudiéramos volverlos hacia nosotros mismos y aislar el alcance histórico de nuestros actos al mismo tiempo que los realizamos, ajustaríamos las cosas y presentaríamos a nuestros descendientes una apreciación tan pertinente y tan completa de nuestra época que no tendrían más remedio que ratificarla. Así, pasamos nuestro tiempo circunscri-

biendo, clasificando y marcando los acontecimientos que vivimos, escribiendo para uso de la posteridad un manual de historia del siglo xx. La gente se ha reído mucho tiempo de ese melodrama en el que el autor hace decir a los soldados de Bouvines: "Nosotros, caballeros de la guerra de Cien Años". Está bien reírse de una cosa así, pero deberíamos también reírnos de nosotros mismos: nuestros jóvenes se titulaban "generación entre las dos guerras" cuatro años antes del acuerdo de Munich. Hay que reírse de ellos, aunque los hechos les hayan dado la razón, porque habían decidido hablar de sí mismos como si fueran sus propios nietos. Es un modo más de dar importancia a ese odioso yo que convendría esconder: siempre se respeta al abuelo propio. Convenzámonos, por el contrario, de esta severa verdad: por mucha que sea la altura a la que nos situemos par juzgar a nuestro tiempo, el historiador futuro se situará a mayor altura todavía; la montaña en la que nosotros creemos haber construído nuestro nido de águila no será para él más que una topera; la frase que hayamos pronunciado en relación con nuestra época figurará entre las pruebas de nuestro proceso. Es inútil que pretendamos convertirnos en nuestro propio historiador: el mismo historiador es un ser histórico. Debemos contentarnos con hacer nuestra historia a ciegas, al día, optando por lo que en el momento nos parezca lo mejor. Pero nunca podremos procurarnos para nuestra historia esa perspectiva panorámica que fué la suerte de Taine y Michelet. Estamos dentro.

Otro tanto puede decirse del crítico. Es inútil que envidie al historiador de las ideas. Hazard puede hablar de la crisis intelectual de 1715, pero nosotros no podemos referirnos a la "crisis de la novela en 1945". ¿Sabemos siquiera si la novela está en crisis? Podemos discernir con claridad lo que cada autor o cada escuela se proponen hacer y podemos juzgar también si, en sus obras, se mantienen fieles a sus propósitos. Podemos descubrir ciertos designios secretos, ciertas intenciones ocultas. Pero no podemos ver el aspecto que el conjunto tendrá para los lectores de mañana, ni podemos considerar ya este conjunto como una adquisición del espíritu objetivo de la época: su cara objetiva permanece siempre velada, ya que no es otra cosa que el aspecto que el todo tomará a los ojos de los demás. No pode-

mos estar a la vez dentro y fuera. Al tratar las producciones del espíritu con un respeto que únicamente se dedicaba antes a los grandes muertos, corremos peligro de matarlas. No hay hoy modesto novelista del que no se hable como Lanson hablaba de Racine y Bédier hablaba de la *Canción de Rolando*. Tal vez algunos se sientan halagados, pero no será sin un oscuro despecho, porque, en fin de cuentas, no es muy agradable ser tratado en vida como un documento público. Que se tenga cuidado: este año literario, que no se ha distinguido de modo especial por la calidad de sus obras, está ya jalonado de monumentos y recuerda la Via Appia. Es preciso que volvamos a la modestia y al gusto del riesgo; ya que no es posible salir de la subjetividad —no de la subjetividad individual, sino de la subjetividad de la época—, es preciso que el crítico renuncie a juzgar con seguridad y comparta la suerte de los autores. A fin de cuentas, una novela no es en primer lugar una aplicación concertada de la técnica norteamericana, ni una ilustración de las teorías de Heidegger, ni un manifiesto surrealista. No es tampoco una mala acción ni un acontecimiento lleno de consecuencias internacionales. Es la azarosa empresa de un hombre solo. Para un contemporáneo del autor, envuelto en la misma subjetividad histórica, leer equivale a participar en los riesgos de la empresa. El libro es nuevo, desconocido, sin importancia; hay que entrar en él sin guía; tal vez pasemos por alto sin advertirlas las cualidades más raras; tal vez, por el contrario, nos dejemos engañar por un brillo superficial. Tal vez encontremos en las últimas líneas de una página, negligentemente expuesta, una de esas ideas que aceleran los latidos del corazón y esclarecen toda una vida, cómo le sucedió a Daniel de Fontanin cuando descubrió *Les Nourritures Terrestres*. Y luego, en fin, hay que apostar: ¿el libro es bueno? ¿Es malo? Apostemos; es todo lo que podemos hacer. Por miedo, deseoso de la consagración social, el crítico lee hoy como se releo. Si yo estuviera en su lugar, temería que esta petrificación que opera su ojo de Medusa no fuera ese presagio de la muerte del Arte que prevé Hegel.

El lector se preguntará por qué se procede así. ¿Por qué el crítico que presumía hace veinte años de captar; con una intuición casi bergsoniana, las virtudes más individuales del autor,

se dedica hoy exclusivamente a recoger las resonancias sociales de la obra? Es que el mismo autor está socializado: ya no pasa a los ojos del público como el mirlo blanco que era antes; ahora, hace las veces de embajador. Antes, un escritor novel se sentía de más en la tierra; nadie le esperaba. El público nunca espera nada o, mejor dicho, espera el próximo libro de los novelistas que conoce, de los que se ha asimilado el estilo y el modo de ver las cosas. Pero, entre los problemas de cada época y las soluciones de circunstancias o tradición que se les da con mayor o menor acierto, se establece cierto equilibrio, de modo que el recién llegado parece un intruso. No se esperaba a Freud; la psicología de Ribot y Wundt bastaba, al buen tun tun, para explicarlo todo, salvo unos cuantos puntos rebeldes que se esperaba meter en cintura. No se esperaba a Einstein: se creía que cabría interpretar el experimento de Michelson y Morley sin abandonar la física de Newton. No se esperaba a Proust ni Claudel: Maupassant, Bourget y Leconte de Lisle bastaban para dar satisfacción a las almas delicadas. Hoy, nadie espera tampoco las ideas o el estilo, pero se espera a los hombres. Se viene a buscar al autor a domicilio, se le solicita. Cuando aparece su primer libro, se dice: "¡Je, je! Este podría ser nuestro hombre". Con su segundo libro, ya se está seguro. Y con su tercero, este hombre reina: preside comités, escribe en los diarios políticos y se piensa en llevarle a la Cámara o a la Academia; lo esencial es que quede consagrado cuanto antes. Se ha tomado ya la costumbre de publicarle en vida sus obras póstumas; tal vez se le haga una estatua antes de que muera. Esto es con propiedad una inflación literaria. En épocas tranquilas, hay una diferencia normal y constante entre la circulación fiduciaria y la cobertura oro, entre la reputación de un autor y las obras que produce. Cuando esta diferencia aumenta, hay inflación. Hoy, la inflación es extrema. Todo sucede como si Francia tuviera una necesidad angustiosa de grandes hombres.

Esto se debe en primer lugar a las dificultades del relevo. Éste queda asegurado normalmente por la infiltración en las capas más antiguas de elementos salidos de las generaciones nuevas. Así, los cambios no son bruscos y los viejos, que se aferran a sus privilegios, frenan de modo muy suficiente los ardores de los

recién llegados. Después de 1918, el equilibrio quedó roto en favor de los viejos: los jóvenes se quedaron en Verdún, el Marne y el Yser. Hoy, tiende a producirse el fenómeno inverso. Verdad es que Francia ha perdido a muchos jóvenes. Pero la derrota y la ocupación han acelerado la liquidación de las generaciones anteriores; muchas viejas glorias se han ido por feos caminos, otras se han refugiado en el extranjero y han sido fácilmente olvidadas y otras más han optado por morir. Un poeta, muy famoso, sin embargo, comprobaba melancólicamente un día, tras haber leído la lista —incompleta—, de los escritores colaboracionistas: "Nuestra gloria no pesa mucho al lado de la suya". Traidores o sospechosos: Montherlant, Céline, Chardonne, Drieu, Fernández, Abel Hermat, André Thérive, Henri Bordeaux. Olvidados: Maurois, Romains, Bernanos (hacen hoy lo necesario para que los recordemos). Muertos: Romain Rolland y Giraudoux. Cuando Maritain volvió a Nueva York después de una breve visita a Francia, se le preguntó qué impresiones tenía de la cuarta República y contestó: "Francia carece de hombres". Quería decir, desde luego: "Francia carece de hombres de mi edad". Pero no es menos cierto que esta brusca hecatombe de decanos ha dejado enormes huecos. Se quiere llenarlos a toda prisa. En ciertos países, cuando un nuevo partido se apoderaba del poder, proscribía a la mitad del Senado y creaba a toda prisa una nueva hornada de senadores para tapar los agujeros. Ahora, de un modo parecido, se ha conferido la dignidad de par o el bastón de mariscal a escritores que, en tiempos ordinarios, los hubieran esperado todavía bastantes años. No hay aquí nada reprochable. Por el contrario: cuando, durante la ocupación, el público, desconcertado por la traición de algunos grandes autores, se volvía hacia hombres más jóvenes, pero seguros, les otorgaba su confianza y, al mismo tiempo, para equilibrar el peso de los traidores, confería a los recién llegados una gloria que en modo alguno habían merecido todavía por sus obras, había en este impulso una fuerza y una grandeza emocionantes. Sé de algunos a quienes su silencio ha agrandado, no moralmente, como cabría suponerlo, sino literariamente. Esto es justo: el deber del literato consiste, no solamente en escribir, sino también en saber callarse cuando es necesario. Pero, ahora, terminada la

guerra, es peligroso continuar la pesca de grandes hombres inspirándose en el mismo principio; como todos los autores-colaboradores están provisionalmente obligados al descanso, no hay hoy escritor activo que no haya cooperado de cerca o de lejos en los movimientos de resistencia; por lo menos, ha tenido un primo entre los *maquis*. De este modo, en los círculos literarios, escribir y haber resistido son sinónimos. Ningún autor presenta su nuevo libro en la desnudez del recién nacido; las nuevas obras aparecen siempre con la aureola del valor. Resulta de esto una confraternidad muy especial. El crítico se pregunta: "¿Cómo he de decir yo, un resistente, a este antiguo resistente que no me parece nada buena su última novela sobre la Resistencia?" Se lo dice, sin embargo, porque es honrado, pero da a entender que el libro, aunque no logrado, revela una cualidad más exquisita y rara que si fuera bueno, algo parecido al olor de santidad. Un papirotazo y esta confusión inevitable entre el valor de un alma y el talento queda a beneficio de la política. Y ¿cómo cabe detenerse a mitad de camino? Quien ha decidido, con pureza total de intención, que le guste tal o cual novelista porque ha resistido al enemigo, ¿por qué no ha de decidir que le guste tal o cual otro que es su camarada de partido? A veces, los juicios chocan entre sí: ese escritor, burgués y católico, no puede tener talento a los ojos de un crítico izquierdista; sin embargo, sí, lo tiene, porque ha resistido. Se saldrá del paso estableciendo dosis. Reina en el mundo de las letras una cortesía trémula. Por ello, no tacharé de cobardía a quienes recompensan las obras teniendo en cuenta la significación política más que el valor real del contenido; en esto estamos hoy todos y no me siento muy convencido de que los que más protestan contra semejante estado de cosas no se inspiren también en motivos políticos. El autor así elegido y empujado, a veces contra su voluntad, a primera fila representa al *maquis*, a los prisioneros de guerra, al partido comunista o al partido demócrata cristiano, a todo menos a sí mismo. Y ¿cómo saber si su prestigio se debe a sus años de destierro, de prisión, de deportación o de acción clandestina o, muy tontamente, a su talento? Partiendo de esto, los partidos, desde luego, hacen un consumo espantoso de grandes hombres. En el 39, el Partido Comunista llevó a Paul Nizan al premio Inter-

aliado: era el gran favorito, el competidor de Aragón. Paul Nizan abandonó el Partido en el momento del pacto germano-soviético. Hizo mal, lo admito; por otra parte, no es asunto mío. Pero ¿qué? Por de pronto, ha muerto luchando y, luego, era un escritor de primer orden. Hoy, se hace el silencio sobre su nombre; los que hablan de nuestras pérdidas citan a Prévost y Decour. Nadie habla de Nizan. ¿Hay que llegar a la conclusión de que Aragón, si abandonara a su vez el Partido —hipótesis absurda, ya lo sé—, descendería bruscamente, tras haber sido un Béranger, al nivel de un Dérouléde?

El público entero es cómplice. Acabamos de descubrir en la humillación que Francia no representará ya en el mundo de mañana el papel que representaba en el de ayer. A decir verdad, nadie tiene la culpa: nuestro país no tenía hombres suficientes y nuestro subsuelo no era bastante rico. El deslizamiento de Francia, al que acompaña, por otra parte, el de Europa occidental, es el resultado de una larga evolución. Si nos hubiésemos dado cuenta de ello poco a poco, indudablemente nos hubiéramos adaptado a lo nuevo con valor. La partida que tenemos que jugar continúa siendo muy bonita. Pero la verdad se nos ha manifestado en el desastre. Hasta 1939, nuestra victoria pasada —que no hizo más que precipitar las cosas al diezmar nuestra población—, y el brillo de nuestra vida intelectual y artística nos habían ocultado nuestra verdadera importancia. Soportamos mal una revelación tan brutal: la vergüenza de haber perdido la batalla del 40 y el dolor de renunciar a ejercer nuestra hegemonía sobre Europa se confunden en nuestros corazones. Estamos tentados a veces de creer que hemos sepultado a nuestro país con nuestras propias manos; otras veces, levantamos la cabeza y afirmamos que la Francia eterna no puede perecer. En otros términos, en el lapso de cinco años, hemos adquirido un formidable complejo de inferioridad. La actitud de los dueños del mundo no es propia para curarnos de él en modo alguno. Damos puñetazos en la mesa y nadie nos escucha. Recordamos nuestra grandeza pasada y nos contestan que es eso, precisamente pasada. Sólo en una cosa hemos sorprendido al extranjero: no cesa de admirar la vitalidad de nuestra literatura. Dice: "¡Vaya! Han sido ustedes derrotados, ocupados y arruinados y, sin embargo,

hay que ver lo mucho que ustedes han escrito..." Esta admiración se explica fácilmente: si los ingleses y los norteamericanos han escrito pocas obras, se debe a que estaban movilizadas y con sus escritores dispersos por todos los rincones del mundo. Nosotros, por el contrario, perseguidos, acosados y, en muchos casos, amenazados de muerte, estábamos por lo menos en Francia, en nuestros hogares; nuestro escritores podían escribir, si no a la luz del día, a escondidas. Y, luego, los intelectuales anglosajones, que forman una clase aparte, separada del resto de la nación, se maravillan siempre cuando encuéntran en Francia a literatos y artistas estrechamente ligados a la vida y los asuntos del país. Por último, muchos de ellos comparten el modo de pensar que me ha confiado últimamente una dama inglesa: "Los franceses padecen de orgullo herido. Hay que convencerles de que tienen amigos en el mundo y, para ésto, hablarles en este momento únicamente de lo que se admira en ellos; por ejemplo, de su literatura". Como consecuencia de esta admiración, a la vez espontánea y complacientemente exhibida, los Estados Unidos, Inglaterra y veinte otros países manifiestan un interés profundo por nuestros escritores; nunca se ha invitado tanto a nuestros novelistas y nuestros poetas. Para verlos, para oírlos y también para alimentarlos. Suiza ha engordado a algunos y Norteamérica ha hecho otro tanto; Gran Bretaña hará lo que pueda. El resultado es que comenzamos a tomar en serio nuestra literatura. Los que no veían antes en ella más que un pasatiempo de ociosos o una actividad delictuosa advierten hoy que se trata de un instrumento de propaganda. Se aferran a su prestigio, pues el extranjero lo reconoce. Muchos preferirían que nos admiraran por el poder de nuestra industria o el número de nuestros cañones. Pero estamos tan necesitados de que se nos estime que se amoldan al rigor de la admiración literaria. En el fondo de sus corazones, siguen deseando que Francia vuelva a ser el país de Turenne y Bonaparte, pero, para asegurar el interim, recurren a Rimbaud o Valéry. La literatura se convierte a sus ojos en un sustitutivo. Cabía calificar a un escritor de réprobo cuando las fábricas funcionaban y los generales tenían soldados a sus órdenes. Hoy, se recoge apresuradamente a los jóvenes autores y se

los mete en la incubadora, a fin de que se hagan grandes hombres que puedan ser delegados a Londres, Estocolmo o Washington.

Nunca ha amenazado a la literatura un peligro tan grave: los poderes oficiales y oficiosos, el gobierno, tal vez las mismas alta banca y gran industria, han descubierto la fuerza de la literatura y van a utilizarla en propio provecho. Si lo consiguen, el escritor podrá elegir: se consagrará a la propaganda electoral o ingresará en una sección especial del Ministerio de Información. Los críticos no se cuidan ya de apreciar las obras, sino de calcular su importancia nacional y su eficacia; desde que aprendan a utilizar las estadísticas, la disciplina de estos hombres efectuará rápidos progresos. El autor, convertido en funcionario y agobiado de honores, se desvanecerá discretamente detrás de su obra; a lo sumo, se hablará por comodidad de una novela "de Malraux" o "de Chamson" como se habla hoy del licor de Fowler o la ley de Ohm, es decir, a título mnemotécnico. En los lindes de las grandes ciudades, hay fábricas destinadas a la recuperación de las basuras; los trapos viejos arden bien siempre que la temperatura sea suficientemente elevada. En prosecución de su esfuerzo, la sociedad quiere recuperar estos materiales hasta ahora poco utilizables: los escritores. Desconfiemos: había entre ellos basuras magníficas. ¿Qué vamos a ganar dejando que se conviertan en humo? No hay que entender así el compromiso literario. Indudablemente, la obra escrita es un hecho social y el escritor, antes incluso de tomar la pluma, debe estar profundamente convencido. Hace falta, en efecto, que esté muy al tanto de su responsabilidad. Es responsable de todo: de las guerras perdidas o ganadas, de las revueltas y represiones; es cómplice de los opresores, si no es el aliado natural de los oprimidos. Pero solamente porque es escritor: porque es hombre. Tiene que vivir y querer esta responsabilidad y, para él, es lo mismo vivir y escribir, no porque el arte salva la vida, sino porque la vida se expresa en empresas y la empresa del escritor es escribir. Pero no hace falta que el escritor se vuelva hacia su vida en un intento de adivinar lo que la vida será para sus descendientes. No se trata de saber si va a crear un movimiento literario en "ismo", sino de compromete-

terse en el presente. No se trata de prever un porvenir distante desde el que pueda juzgar a *posteriori*, sino de querer cada día el porvenir inmediato. El historiador juzgará tal vez que el armisticio de 1940 ha permitido ganar la guerra. Tal vez se diga: jamás Alemania se hubiera atrevido a atacar a la U. R. S. S. —lo que fué el comienzo de su pérdida—, si los ingleses se hubiesen establecido en 1940 en Argel y Bicerta. Tal vez. Pero estas consideraciones no podían ser tenidas en cuenta en 1940; nadie podía prever el conflicto germano-ruso a tan breve plazo y, por tanto, de acuerdo con las informaciones *reales* en nuestro poder, *era preciso continuar la guerra*. El escritor no se diferencia en esto de los políticos; lo que se sabe es poca cosa y debe decidir a partir de lo que sabe. Lo demás —es decir, la suerte de su obra a través de los siglos—, pertenece al diablo. Y no se debe jugar con el diablo. Reconozcamos que hay un aspecto de nuestros libros que se nos escapará siempre. Un amor, una carrera, una revolución: he aquí otras tantas cosas que comenzamos ignorando su desenlace. ¿Por qué el escritor ha de escapar a la suerte común? Tiene que aceptar el arriesgarse, el perderse. Se le dice de todas partes que se le esperaba. Que sepa que no es verdad. Esperaban a un embajador del pensamiento francés, pero no a un hombre que trata, entre inquietudes, de expresar con palabras un pensamiento nuevo. Su notoriedad de hoy está basada en un error. Siempre se espera al gran hombre, porque resulta halagador para una nación haberlo producido. Pero no se espera jamás el gran pensamiento, porque resulta ofensivo. El escritor debe, pues, aceptar el lema de la industria: crear necesidades para satisfacerlas. Que cree la necesidad de la justicia, la libertad, la solidaridad, y que se esfuerce por satisfacerla en sus obras ulteriores. Deseemos que pueda desprenderse de esta jauría de homenajes que así le acosa; deseemos que recobre la fuerza de escandalizar. Que abra caminos en lugar de meterse en las autovías nacionales, incluso si se le proporciona un automóvil de carreras. Nunca he creído que se pueda hacer buena literatura con malos sentimientos. Pero entiendo que los buenos sentimientos nunca se dan por adelantado; es preciso que cada uno los invente a su vez. Cabe que la crítica pudiera

contribuir a salvar las letras tratando de comprender las obras más que de consagrarlas. En todo caso, nosotros tenemos aquí el firme propósito de ayudar a la deflación literaria. No es probable que nos hagamos muchos amigos. Pero la literatura se duerme; una fuerte pasión, aunque sea la cólera, tal vez tenga la posibilidad de despertarla.

¿QUÉ ES LA LITERATURA?

A DOLORES.

Un joven estúpido escribe: "Si quiere usted comprometerse ¿qué espera para inscribirse en el Partido Comunista?" Un gran escritor, que se comprometió muchas veces y rompió sus compromisos todavía con más frecuencia, pero que lo ha olvidado, me dice: "Los peores artistas son los más comprometidos: ahí tiene usted a los pintores soviéticos". Un viejo crítico se lamenta dulcemente: "Quiere usted asesinar a la literatura; el desprecio de las Bellas Letras se exhibe con insolencia en su revista". Un pobre de espíritu me llama cabeza dura, lo que es sin duda para él el peor de los insultos; un autor que se arrastró penosamente de una guerra a otra y cuyo nombre despierta a veces lánguidos recuerdos entre los viejos, me reprocha el no cuidarme de la inmortalidad: sabe, a Dios gracias, de muchas gentes honradas que ponen en la inmortalidad su mayor esperanza. A los ojos de un foliculario norteamericano, mi falla es que no he leído nunca a Bergson ni Freud; en cuanto a Flaubert, que no se comprometió, parece que me obsesiona como un remordimiento. Los maliciosos guiñan el ojo: "¿Y ¿la poesía? Y ¿la pintura? Y ¿la música? ¿También quiere usted comprometerlos?" Y los espíritus marciales preguntan: "¿De qué se trata? ¿De literatura comprometida? Pues bien, es el antiguo realismo socialista, a no ser que estemos ante un vástago del populismo, más agresivo".

... ¡Cuántas tonterías! Es que se lee de prisa, mal, y que se juzga antes de haber comprendido. Por tanto, comencemos de nuevo. Esto no es divertido para nadie, ni para ustedes, ni para

J e a n - P a u l S a r t r e

mi. Pero hay que dar en el clavo. Y, como los críticos me condenan en nombre de la literatura, sin decir jamás qué entienden por eso, la mejor respuesta que cabe darles es examinar el arte de escribir, sin prejuicios. ¿Qué es escribir? ¿Por qué se escribe? ¿Para quién? En realidad, parece que nadie se ha formulado nunca esta pregunta?

I

¿QUÉ ES ESCRIBIR?

No, no queremos "comprometer también" a la pintura, la escultura y la música o, por lo menos, no de la misma manera. ¿Por qué íbamos a quererlo? Cuando un escritor de los siglos pasados expresaba una opinión sobre su oficio ¿es que le pedían en seguida que aplicara esa opinión a las otras artes? Pero hoy es elegante "hablar de pintura" en la jerga del músico y del literato y "hablar de literatura" en la jerga del pintor, como si hubiese, en el fondo, un solo arte que pudiera expresarse indiferentemente en uno u otro de esos lenguajes, al modo de la substancia spinozista, reflejada adecuadamente por cada uno de sus atributos. Indudablemente, cabe encontrar en el origen de toda vocación artística una cierta opción indiferenciada que las circunstancias, la educación y el contacto con el mundo particularizarán solamente más adelante. Indudablemente también, las artes de una misma época se influyen mutuamente y están condicionadas por los mismos factores sociales. Pero quienes quieren demostrar la absurdidad de una teoría literaria mostrando que la misma es inaplicable a la música deben probar ante todo que las artes son paralelas. Ahora bien, este paralelismo no existe. Aquí, como en todas partes, no hay diferencias únicamente en las formas, sino también en la materia; una cosa es trabajar con colores y sonidos y otra cosa es expresarse con palabras. Las notas, los colores y las formas no son signos, no son cosas que remitan a nada que les sea exterior. Desde luego, es completamente imposible reducirlos estrictamente a ellos mismos y la idea de un sonido puro, por ejemplo, es una abstracción; no hay, Merleau-Ponty lo ha mos-

trado claramente en la *Phénoménologie de la perception*, cualidad o sensación tan desnudas que carezcan por completo de significado. Pero el leve sentido oscuro que habita en ellas, alegría ligera o tímida tristeza, sigue inmanente en las mismas o se mantiene trémulo en su torno como una bruma de color; es color o sonido. ¿Quién podría distinguir el verde manzana de su alegría ácida? Y ¿no es ya pasar de la raya decir "la alegría ácida del verde manzana"? Hay el verde y hay el rojo, eso es todo; se trata de cosas y existen por sí mismos. Verdad es que cabe conferirles por convención el valor de signos. Así, se habla del lenguaje de las flores. Pero, si, después de puestos de acuerdo, las rosas blancas significan para mí "fidelidad", es que he dejado de verlas como rosas: mi mirada las atraviesa para ver más allá de ellas una virtud abstracta; las olvido y no tengo en cuenta su abultamiento espumoso, su dulce perfume de la declinación; ni las he percibido. Esto quiere decir que no me he comportado como artista. Para el artista, el color, el aroma, el tintineo de la cucharilla en el platillo, son *cosas* en grado supremo; se detiene en la calidad el sonido o de la forma, vuelve a ella sin cesar y obtiene de ella satisfacciones íntimas; es este color-objeto lo que va a trasladar a su tela y la única modificación que le hará experimentar es que lo transformará en objeto *imaginario*. Es, pues, el que más dista de considerar los colores y los sonidos como un *lenguaje*¹. Lo que es valedero para los elementos de la creación artística lo es también para sus combinaciones: el pintor no quiere trazar signos en su tela, sino que quiere crear² una cosa, y, si pone a la vez rojo, amarillo y verde, no hay ningún motivo para que el conjunto posea una significación definible, es decir, la remisión concreta a otro objeto. Indudablemente, este conjunto está también habitado por un alma y, como ha habido motivos, incluso ocultos, para que el pintor elija el amarillo y no el violeta, se puede sostener que los objetos así creados reflejan sus tendencias más profundas. Sin embargo, no expresan nunca su cólera, su angustia o su alegría como lo hacen las palabras o la expresión de un rostro. Los objetos están impregnados de estas cosas y, al haberse vaciado en estos tintes, que, por sí mismos, tenían ya como un sentido, las emociones se confunden y oscurecen; nadie puede reconocerlas

por completo. Este desgarramiento amarillo del cielo encima del Gólgota no ha sido elegido por el Tintoreto para *expresar* la angustia, ni tampoco para provocarla; es, al mismo tiempo, angustia y cielo amarillo. No es cielo de angustia, ni cielo angustiado; es una angustia hecha cosa, una angustia que se ha convertido en desgarramiento amarillo del cielo y que, por ello, está sumergida y empastada por las cualidades propias de las cosas, por su impermeabilidad, por su extensión, su permanencia ciega, su exterioridad y esas infinitas relaciones que con las otras cosas mantienen; es decir, ya no es modo alguno legible; es como un esfuerzo inmenso y vano, siempre detenido a mitad del camino del cielo y de la tierra, para expresar lo que su naturaleza no le permite expresar. Y, del mismo modo, la significación de una melodía —si cabe hablar todavía de significación—, no es nada fuera de la melodía misma, en contraste con las ideas, que pueden ser expresadas adecuadamente en distintas formas. Se diga de una melodía que es alegre o es melancólica, siempre estará más allá o más aquí de todo lo que de ella se pueda decir. No porque el artista tenga pasiones más ricas o más variadas, sino porque sus pasiones, que son tal vez el origen del tema inventado, al incorporarse a las notas, han experimentado una transubstanciación y una degradación. El grito de dolor es el signo del dolor que lo provoca. Pero un canto de dolor es a la vez el dolor mismo y una cosa distinta. O, si se quiere adoptar el vocabulario existencialista, es un dolor que ya *no existe*, que *es*. Ustedes dirán: y ¿si el pintor "hace" casas? Pues bien, precisamente, *hace* casas, es decir, crea una casa imaginaria en la tela y no un signo de casa. Y la casa que así se manifiesta conserva toda la ambigüedad de las casas reales. El escritor puede guiar y, si describe un tugurio, representarlo como un símbolo de las injusticias sociales y provocar la indignación. El pintor es mudo: presenta un tugurio y todos podemos ver en él lo que queramos. Esta buhardilla no será jamás el símbolo de la miseria; para que lo fuera, sería necesario que fuera signo, cuando no es más que cosa. El mal pintor busca el tipo y pinta al Árabe, al Niño, a la Mujer; el bueno sabe que ni el Árabe ni el Proletario existen ni en la tela ni en la realidad; propone un obrero, cierto obrero. Y ¿qué se piensa de un obrero? Una infinidad de cosas contradictorias.

Todos los pensamientos y sentimientos están ahí, aglutinados sobre el lienzo con una indiferenciación profunda; a cada uno toca elegir. Los artistas de almas nobles han tratado a veces de emocionarnos: han pintado largas filas de obreros esperando en la nieve que se les contrate, los rostros chupados de los desocupados, los campos de batalla. No emocionan más que Greuze con su *Hijo pródigo*. Y *Guernica*, esa obra maestra, ¿ha conquistado un solo corazón para la causa española? Y, sin embargo, se dice algo que no se puede nunca oír por completo y que necesitaría una infinidad de palabras para ser expresado. Los estirados arlequines de Picasso, ambiguos y eternos, en los que hay siempre un sentido indescifrable, inseparables de su delgadez encorvada y de los rombos ajados de sus apretados trajes, tienen una emoción que se ha hecho carne y que la carne ha bebido como el papel secante bebe la tinta, una emoción incognoscible, perdida, extraña a sí misma, descuartizada y dispersa y, sin embargo, presente. Yo no dudo de que la caridad o la cólera puedan producir otros sujetos, pero quedarán sumergidas en ellos de un modo análogo, perderán su nombre y dejarán únicamente cosas obsesionadas por un alma oscura. No se pintan ni se traducen en música los significados. ¿Quién se atrevería, en estas condiciones, a pedir al pintor y al músico que se comprometan?

Por el contrario, el escritor trabaja con significados. Y todavía hay que distinguir: el imperio de los signos es la prosa; la poesía está en el lado de la pintura, la escultura y la música. Se me reprocha que la detesto; la prueba está, dicen, en que *Los Tiempos Modernos* publica muy pocos poemas. Esa es, por el contrario, la prueba de nuestra afición por ella. Para convencerse, basta echar un vistazo a la producción contemporánea. Los críticos dicen triunfalmente: "Por lo menos, no puede usted ni señalar en comprometerla". En efecto. Pero, ¿por qué iba a querer comprometerla? ¿Porque se sirve de palabras como la prosa? Pero no se sirve de la misma manera. Y hasta no se sirve en modo alguno; yo diría más bien que las sirve. Los poetas son hombres que se niegan a utilizar el lenguaje. Ahora bien, como es en y por el lenguaje, concebido como una especie de instrumento, la manera en que se busca la verdad, no hay que ima-

ginarse que los poetas traten de discernir lo verdadero y exponerlo. No sueñan tampoco en nombrar al mundo y, verdaderamente, no nombran nada, pues la nominación supone un perpetuo sacrificio del nombre al objeto nombrado o, hablando como Hegel, el nombre se revela como lo inesencial delante de la cosa, que es lo esencial. Los poetas no hablan; tampoco se callan: es otra cosa. Se ha dicho que querían destruir el verbo con acoplamientos monstruosos, pero es falso, pues sería necesario entonces que se hubiesen lanzado ya en medio del lenguaje utilitario y tratasen de retirar de él las palabras por pequeños grupos singulares, como, por ejemplo, "caballo" y "manteca", escribiendo "caballo de manteca"³. Aparte de que una empresa así reclamaría un tiempo infinito, no es concebible que se pueda estar a la vez considerando las palabras como utensilios y pensando en quitarles su "utensilidad". En realidad, el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos. Porque la ambigüedad del signo supone que se pueda a voluntad atravesarlo como un cristal y perseguir más allá a la cosa significada o volver la vista hacia su realidad y considerarlo como objeto. El hombre que habla está más allá de las palabras, cerca del objeto; el poeta está más aquí. Para el primero, las palabras están domesticadas; para el segundo, continúan en estado salvaje. Para aquél, son convenciones útiles, instrumentos que se gastan poco a poco y de los que uno se desprende cuando ya no sirven; para el segundo, son cosas naturales que crecen naturalmente sobre la tierra, como la hierba y los árboles.

Pero, si el poeta se detiene en las palabras, como el pintor en los colores y el músico en los sonidos, esto no quiere decir que las palabras hayan perdido todo significado a sus ojos; sólo el significado puede dar a las palabras su unidad verbal; sin él, las palabras se desharían en sonidos o trazos de pluma. Pero el significado también se hace natural; ya no es la meta siempre fuera de alcance y siempre buscada por la trascendencia humana; es la propiedad de cada término, análoga a la expresión de un rostro, al leve sentido triste o alegre de los sonidos y los colores. Vaciado en la palabra, absorbido por su sonoridad o por

su aspecto visual, espesado, degradado, es también cosa, in-
da, eterna; para el poeta, el lenguaje es una estructura del mun-
do exterior. El que habla está *situado* en el lenguaje, cedido
por las palabras; éstas son las prolongaciones de sus sentidos; sus
pinzas, sus antenas, sus lentes; ese hombre las maneja desde den-
tro, las siente como siente su cuerpo, está rodeado de un cuerpo
verbal del que apenas tiene conciencia y que extiende su acción
por el mundo. El poeta está fuera del lenguaje, ve las palabras
al revés; como si no perteneciera a la condición humana y, vi-
niendo hacia los hombres, encontrara en primer lugar la palabra
como una barrera. En lugar de conocer primeramente las cosas
por sus nombres, parece que tiene primeramente un contacto
silencioso con ellas, ya que, volviéndose hacia esta otra especie
de cosas que son para él las palabras, tocándolas, palpándolas,
descubre en ellas una pequeña luminosidad propia y afinidades
particulares con la tierra, el cielo, el agua y todas las cosas crea-
das. Incapaz de servirse de la palabra como *signo* de un aspecto
del mundo, ve en ella la imagen de uno de estos aspectos. Y la
imagen verbal que elige por su parecido con el sauce o el fresno
no es necesariamente la palabra que nosotros utilizamos para de-
signar estos objetos. Como está ya fuera, en lugar de que las pa-
labras sean para él indicadores que le saquen de sí mismo, que
le pongan en medio de las cosas, las considera una trampa para
atrapar una realidad evasiva; en pocas palabras, todo el lenguaje
es para él el Espejo del Mundo. El resultado es que se operan
importantes cambios en la economía interna de las palabras. Su so-
noridad, su longitud, sus desinencias masculinas o femeninas y su
aspecto visual le forman un rostro de carne que *representa* el signi-
ficado más que lo expresa. Inversamente, como el significado está
realizado, el aspecto físico de la palabra se refleja en él y le per-
mite que funcione a su vez como imagen del cuerpo verbal.
También como su signo, pues el significado ha perdido su preemi-
nencia y, como las palabras son increadas como las cosas, el poeta
no sabe si aquéllas existen por éstas o éstas por aquéllas. De este
modo, se establece entre la palabra y la cosa significada una
doble relación recíproca de parecido mágico y de significación.
Y, como el poeta no *utiliza* la palabra, no elige entre las diver-
sas acepciones y cada una de ellas, en lugar de parecerle una

función autónoma, se le entrega como una cualidad material
que se funde ante su vista con las otras acepciones. Así, en
cada palabra, por el sólo efecto de la *actitud* poética, realiza las
metáforas en las que soñaba Picasso cuando deseaba hacer una
caja de fósforos que fuera toda ella un murciélago sin dejar de
ser una caja de *fósforos*. *Florence* —Florencia—, es ciudad, flor
y mujer y es también ciudad-flor, ciudad-mujer y muchacha-
flor. Y el extraño objeto que se muestra así posee la liquidez del
río —*fleuve*—, y el dulce ardor leonado del oro —*or*—, y, para
terminar, se abandona con decencia —*décence*—, y prolonga in-
definidamente, por medio del debilitamiento continuo de la e-
muda, su sereno regocijo saturado de reservas. A esto ha de añ-
adirse el esfuerzo insidioso de la biografía. Para mí, Florence es
también cierta mujer, una actriz norteamericana que actuaba
en las películas mudas de mi infancia y de la que he olvidado
todo, salvo que era larga como un guante de baile, que siempre
estaba un poco cansada y era casta, que siempre representaba
papeles de esposa incomprendida y que se llamaba Florence y
yo la amaba. Porque la palabra, que arranca al prosista de sí
mismo y lo lanza al mundo, devuelve al poeta, como un espejo,
su propia imagen. Esto es lo que justifica la doble empresa de
Leiris, quien, por un lado, en su *Glossaire*, trata de dar a ciertas
palabras una *definición poética*, es decir, que sea por sí misma
una síntesis de implicaciones recíprocas entre el cuerpo sonoro
y el alma verbal y, por otro, en una obra todavía inédita, se
lanza a la busca del tiempo perdido, tomando como guías cier-
tas palabras especialmente cargadas para él de valor afectivo.
Así, pues, la palabra poética es un microcosmos. La crisis del
lenguaje que se produjo a comienzos del siglo fué una crisis
poética. Sean cuales sean los factores sociales e históricos que la
produjeron, esa crisis se manifestó por acosos de despersonaliza-
ción del escritor ante las palabras. No sabía servirse de ellas y,
según la célebre fórmula de Bergson, sólo las reconocía a medias;
se acercaba a ellas con una sensación de extrañeza verdadera-
mente fructuosa; ya no le pertenecían, ya no eran él, pero, en
esos espejos desconocidos, se reflejaban el cielo, la tierra y la
propia vida. Y, finalmente, se convertían en las cosas mismas
o, mejor dicho, en el corazón negro de las cosas. Y, cuando el

poeta pone juntos varios de estos microcosmos, actúa como el pintor que reúne sus colores en el lienzo; se diría que el poeta está componiendo una frase, pero esto no es más que apariencia; está creando un objeto. Las palabras-cosas se agrupan por asociaciones mágicas de conveniencia e inconveniencia, como los colores y los sonidos; se atraen, se rechazan, se *queman*, y su asociación compone la verdadera unidad poética que es la *frase-objeto*. Con más frecuencia todavía, el poeta tiene primeramente en el espíritu el esquema de la frase y las palabras siguen. Pero este esquema no tiene nada de común con eso que llaman ordinariamente un esquema verbal: no preside la construcción de un significado. Se acercaría más bien al proyecto creador por el que Picasso predetermina en el espacio, antes incluso de tocar su pincel, esa *cosa* que se convertirá en un saltimbanqui o un arlequín.

*Fuir, là-bais fuir, je sens que des oiseaux sont ivres,
Mais ô mon coeur entends le chant des matelots*.*

Este *mais*, que se levanta como un molito en los lindes de la frase, no enlaza el último verso con el precedente. Le procura cierto matiz reservado, una "altanería" que penetra en todas partes. Del mismo modo, ciertos poemas comienzan por "y". Esta conjunción ya no es para el espíritu la señal de una operación que ha de efectuarse: se extiende por todo el párrafo para darle la cualidad absoluta de una continuación. Para el poeta, la frase tiene una tonalidad, un gusto; el poeta saborea en ella, por sí mismos, los sabores irritantes de la objeción, la reserva, la disyunción; los lleva a lo absoluto y hace de ellos propiedades reales de la frase; ésta se convierte en todas sus partes en objeción, sin ser objeción a nada preciso. Volvemos a encontrar aquí esas relaciones de implicación recíproca que señaláramos hace un momento entre la palabra poética y su sentido: el conjunto de las palabras elegidas funciona como *imagen* del matiz interrogativo o restrictivo e, inversamente, la interrogación es imagen del conjunto verbal que delimita.

* Huir, huir allá, advierto que hay pájaros borrachos, Pero, oh, corazón mío, oye el canto de los marineros. N. del T.

Como en estos versos admirables:

*O saisons! O châteaux!
Quelle âme est sans défaut? ***

A nadie se interroga ni nadie interroga: el poeta está ausente. La interrogación no tiene respuesta o, mejor dicho, es su propia respuesta. ¿Es, pues, una falsa interrogación? Pero sería absurdo creer que Rimbaud ha "querido decir": todos tienen sus defectos. Como decía Breton de Saint-Pol Roux: "Si hubiese querido decirlo, lo hubiera dicho". Y tampoco ha *querido decir* otra cosa. Ha formulado una interrogación absoluta; ha otorgado a la hermosa palabra alma una existencia interrogativa. He aquí la interrogación convertida en cosa, como la angustia del Tintoretto se había convertido en cielo amarillo. Ya no es una significación; es una substancia; está vista desde fuera y Rimbaud nos invita a verla desde fuera con él; su extrañeza procede de que nosotros nos colocamos para considerarla del otro lado de la condición humana, del lado de Dios.

Si las cosas son así, se comprenderá fácilmente qué tontería sería reclamar un compromiso poético. Indudablemente, la emoción, la pasión misma —y ¿por qué no la cólera, la indignación social o el odio político?—, participan en el origen del poema. Pero no se *expresan* en él, como en un libelo o una profesión de fe. A medida que el prosista expone sus sentimientos, los esclarece; en el poeta, sucede lo contrario: si vuelca sus pasiones en su poema, deja de reconocerlas; las palabras se apoderan de ellas, se empanan con ellas y las metamorfosean; no las significan, ni siquiera a los ojos del autor. La emoción se ha convertido en cosa y tiene ahora la opacidad de las cosas; está nublada por las propiedades ambiguas de los vocablos en los que la han encerrado. Y, sobre todo, hay siempre mucho más, en cada frase, en cada verso, como hay en ese cielo amarillo encima del Gólgota más que una simple angustia. La palabra, la frase-cosa, inagotables como cosas, desbordan por todas partes el sen-

** ¡Oh, estaciones! ¡Oh castillos!
¿Qué alma no tiene defectos?

timiento que las ha suscitado. ¿Cómo cabe esperar que se provocará la indignación o el entusiasmo político del lector cuando precisamente se le retira de la condición humana y se le invita a examinar, con los ojos de Dios, el lenguaje al revés? Se me dirá: "Se olvida usted de los poetas de la Resistencia. Se olvida usted de Pierre Emmanuel". ¡No, no! Iba precisamente a citarlo en mi apoyo ⁴.

Pero el que un poeta tenga prohibido el comprometerse, ¿es motivo para que el prosista quede dispensado de hacerlo? ¿Qué hay de común entre los dos? El prosista escribe, es verdad, y el poeta escribe también. Pero entre los dos actos de escribir no hay de común más que el movimiento de la mano que traza las letras. En lo demás, sus universos no tienen comunicación entre sí y lo que vale para el uno no vale para el otro. La prosa es utilitaria por esencia: definiría muy a gusto al prosista como hombre que *se sirve* de las palabras. El señor Jourdain hacía prosa para pedir sus zapatillas y Hitler para declarar la guerra a Polonia. El escritor es un *hablador*: señala, demuestra, ordena, niega, interpela, suplica, insulta, persuade, insinúa. Si lo hace huecamente, no se convierte en poeta por eso: es un prosista que habla para no decir nada. Hemos visto ya bastante el lenguaje al revés; conviene ahora que lo miremos al derecho ⁵.

El arte de la prosa se ejerce sobre el discurso y su materia es naturalmente significativa; es decir, las palabras no son, desde luego, objetos, sino designaciones de objetos. No se trata, desde luego, de saber si agradan o desagradan en sí mismas, sino si indican correctamente cierta cosa del mundo o cierta noción. Así, nos sucede a menudo que estamos en posesión de cierta idea que nos ha sido enseñada con palabras, sin que podamos recordar ni uno solo de los vocablos con que la idea nos ha sido transmitida. La prosa es ante todo una actitud del espíritu: hay prosa cuando, para hablar como Valéry, la palabra pasa a través de nuestra mirada como el sol a través del cristal. Cuando se está en peligro o en una situación difícil, se agarra cualquier cosa que se tenga a mano. Pasado el peligro, no nos acordamos ya si se trataba de un martillo o un leño. Y, por otra parte, nunca lo hemos sabido: nos hacía falta una prolongación de

nuestro cuerpo, un medio de extender la mano hasta la rama más alta; era un sexto dedo, una tercera pierna; en pocas palabras, una pura función que nos habíamos asimilado. Así pasa con el lenguaje: es nuestro caparazón y nuestras antenas; nos protege de los demás y nos dice qué son; es una prolongación de nuestros sentidos. Estamos en el lenguaje como en nuestro cuerpo; lo *sentimos* espontáneamente al pasarlo cuando nos dirigimos a otros fines, como sentimos nuestras manos y nuestros pies; cuando lo emplea otro, lo percibimos como percibimos los miembros de los demás. Hay la palabra vivido y la palabra encontrado. Pero, en los dos casos, es durante alguna empresa, sea de mí sobre los otros o de los otros sobre mí. La palabra es cierto momento determinado de la acción y no se comprende fuera de ella. Ciertos afásicos han perdido la posibilidad de actuar, de comprender las situaciones, de tener relaciones normales con el otro sexo. En el seno de esta apraxia, la destrucción del lenguaje parece únicamente el derrumbamiento de una de las estructuras: la más fina y más aparente. Y, si la prosa no es nunca más que el instrumento privilegiado de una determinada empresa, si sólo corresponde al poeta contemplar las palabras de modo desinteresado, existe el derecho de preguntar inmediatamente al prosista: ¿con qué finalidad escribes? ¿En qué empresa estás metido y por qué necesita esa empresa recurrir a la escritura? Y esta empresa, en ningún caso, puede tener por fin la pura contemplación. Porque la intuición es silencio y el fin del lenguaje es comunicarse. Indudablemente, cabe *fixar* los resultados de la intuición, pero, en este caso, bastarán unas cuantas palabras trazadas apresuradamente en el papel: el autor siempre se reconocerá en ellas en suficiente medida. Si las palabras son reunidas en frases en busca de la claridad, es necesario que intervenga una decisión extraña a la intuición y al lenguaje mismo: la decisión de entregar a otros los resultados obtenidos. Y es de esta decisión de lo que cabe reclamar en cada caso una justificación. Y el buen sentido, que nuestros doctos olvidan con demasiada facilidad, no cesa de repetirlo. ¿No existe la costumbre de formular a todos los jóvenes que se proponen escribir esta pregunta de principio: "¿Tiene usted algo que decir?" Con lo que se quiere decir: algo que valga la pena de

ser comunicado. Pero, ¿cómo comprender lo que "vale la pena", si no es recurriendo a un sistema trascendente de valores?

Por otra parte, si se considera únicamente esta estructura secundaria de la empresa que es el *momento verbal*, el grave error de los estilistas puros estriba en creer que el vocablo es un céfiro que discurre levemente por la superficie de las cosas, que las toca suavemente sin alterarlas. Y que el hablador es un puro *testigo* que resume en una palabra su contemplación inofensiva. Hablar es actuar: toda cosa que se nombra ya no es completamente la misma; ha perdido su inocencia. Si se nombra la conducta de un individuo, esta conducta queda de manifiesto ante él; este individuo se ve a sí mismo. Y, como al mismo tiempo se nombra esa conducta a todo los demás, el individuo se sabe *visto* al mismo tiempo que se ve; su ademán furtivo, olvidado apenas hecho, comienza a existir enormemente, a existir para todos; se integra en el espíritu objetivo, toma dimensiones nuevas, queda recuperado. Después de esto, ¿cómo quieren ustedes que el individuo actúe de la misma manera? O bien insistirá en su conducta por obstinación y con conocimiento de causa o bien la abandonará. Así, al hablar, descubro la situación por mi mismo propósito de cambiarla; la descubro a mí mismo y a los otros *para* cambiarla; la alcanzo en pleno corazón, la atravieso y la dejo clavada bajo la mirada de todos; ahora, decido; con cada palabra que digo, me meto un poco más en el mundo y, al mismo tiempo, salgo de él un poco más, pues lo paso en dirección al porvenir. Así, el prosista es un hombre que ha elegido cierto modo de acción secundaria que podría ser llamada acción por revelación. Es, pues, perfectamente legítimo, formularle esta segunda pregunta: ¿qué aspecto del mundo quieres revelar, qué cambio quieres producir en el mundo con esa revelación? El escritor "comprometido" sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio. Ha abandonado el sueño imposible de hacer una pintura imparcial de la Sociedad y la condición humana. El hombre es el ser frente al que ningún ser puede mantener la neutralidad; ni el mismo Dios. Porque Dios, si existiera, estaría, como lo han visto claramente algunos místicos, *situado* en relación con el hombre. Y es también el ser que no puede

ni ver siquiera una situación sin cambiarla, pues su mirada coagula, destruye, esculpe o, como hace la eternidad, cambia el objeto en sí mismo. Es en el amor, en el odio, en la cólera, en el miedo, en la alegría, en la indignación, en la admiración, en la esperanza y en la desesperación como el hombre y el mundo se revelan *en su verdad*. Sin duda, el escritor comprometido puede ser mediocre; cabe incluso que tenga conciencia de serlo, pero, como no se sabría escribir sin el proyecto de hacerlo perfectamente, la modestia con que considere su obra no debe apartarle del propósito de construirla *como si* fuera a tener la mayor repercusión. No debe decirse jamás: "¡Bah! Apenas tendré tres mil lectores", sino: "¿Qué sucedería si todo el mundo leyera lo que escribo?" Recuerda la frase de Mosca delante de la berlina que llevaba a Fabricio y Sanseverina: "Si brota entre ellos la palabra Amor, estoy perdido". Sabe que es el hombre que nombra lo que todavía no ha sido nombrado o lo que no se atreve a decir su nombre; sabe que hace "brotar" la palabra amor y la palabra odio y, con ellas, el amor y el odio entre hombres que no habían decidido todavía acerca de sus sentimientos. Sabe que las palabras, como dice Brice-Parain, son "pistolas cargadas". Si habla, tira. Puede callarse, pero, si ha optado por tirar, es necesario que lo haga como un hombre, apuntando a blancos, y no como un niño, al azar, cerrando los ojos y por el solo placer de oír las detonaciones. Trataremos más adelante de determinar lo que puede ser la finalidad de la literatura. Pero, desde ahora, podemos llegar a la conclusión de que el escritor ha optado por revelar el mundo y especialmente el hombre a los demás hombres, para que éstos, ante el objeto así puesto al desnudo, asuman todas sus responsabilidades. De nadie se supone que ignora la ley porque hay un código y la ley es una cosa escrita; después de esto, cada cual puede infringir la ley, pero a sabiendas de los riesgos que corre. Del mismo modo, la función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente. Y, como el escritor se ha lanzado al universo del lenguaje, no puede ya simular jamás que no sabe hablar; si se entra en el universo de los significados, ya no hay modo de salir de

él; puede dejarse a las palabras que se organicen libremente: formarán frases y cada frase contiene el lenguaje entero y remite a todo el universo; el mismo silencio se define respecto a las palabras, como la pausa, en música, recibe su sentido de los grupos de notas que la rodean. Este silencio es un momento del lenguaje; callarse no es quedarse mudo, sino negarse a hablar, es decir, hablar todavía. Por tanto, si un escritor ha optado por callarse en relación con un aspecto cualquiera del mundo o, según una expresión que dice muy bien lo que quiere decir, por *pasarle en silencio*, hay derecho a formularle una tercera pregunta: ¿porqué hablas de esto antes que de aquello y, ya que tú hablas para cambiar, por qué quieres cambiar esto antes que aquello?

Todo esto no impide que haya la manera de escribir. No se es escritor por haber decidido decir ciertas cosas, sino por haber decidido decir las de cierta manera. Y el estilo, desde luego, representa el valor de la prosa. Pero debe pasar inadvertido. Ya que las palabras son transparentes y que la mirada las atraviesa, sería absurdo meter entre ellas cristales esmerilados. La belleza no es aquí más que una fuerza dulce e imperceptible. En un cuadro, se manifiesta en seguida, pero en un libro se oculta, actúa por persuasión, como el encanto de una voz o de un rostro; no presiona, hace inclinarse inadvertidamente y se cree cetero que no se ve. La etiqueta de la misa no es la fe; dispone y ordena la fe. La armonía de las palabras, su belleza y el equilibrio de las frases *disponen* las pasiones del lector sin que éste lo advierta, las ordenan como la misa, como la música; como una danza; si el lector considera las palabras por sí mismas, pierde el sentido y no le quedan más que fastidiosos balanceos. En la prosa, el placer estético es puro únicamente cuando viene de añadidura. Da vergüenza recordar ideas tan sencillas, pero se trata de ideas que hoy parecen olvidadas. Si no fuera así, ¿verdrían a decirnos que proyectamos el asesinato de la literatura o, más sencillamente, que el compromiso perjudica al arte de escribir? Si la contaminación de cierta prosa por la poesía no hubiese nublado las ideas de nuestros críticos, ¿pensarían en atacarnos por la forma cuando hemos hablado solamente del fon-

do? Sobre la forma, no se puede decir nada por adelantado y nada hemos dicho; cada cual inventa su forma, la cual es juzgada después. Verdad es que los temas proponen el estilo. Pero no lo ordenan; no hay temas que se pongan *a priori* fuera del arte literario. ¿Qué hay de más comprometido y fastidioso que el propósito de atacar a la Sociedad de Jesús? Pascal fabricó con este propósito las *Provinciales*. En pocas palabras, se trata de saber de qué se va a escribir: de las mariposas o de la condición de los judíos. Y, cuando se sabe de qué se va a escribir, queda por decidir cómo se escribirá. Frecuentemente, las dos decisiones se convierten en una sola, pero nunca la segunda precede a la primera en los buenos autores. Ya sé que Giraudoux decía: "Lo único que importa es encontrar el estilo; la idea vendrá después". Pero estaba equivocado: la idea no ha venido. Si se considera que los temas son problemas siempre planteados, solicitudes, esperas, se comprenderá que el arte nada pierde con el compromiso; por el contrario, del mismo modo que la física presenta a los matemáticos problemas nuevos que les obligan a crear un nuevo simbolismo, las exigencias siempre nuevas de lo social o lo metafísico imponen al artista la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo o técnicas nuevas. Si ya no escribimos como en el siglo XVII, es que la lengua de Racine y de Saint-Evremond no se presta para hablar de locomotoras o del proletariado. Después de esto, los puristas nos prohibirán escribir sobre locomotoras. Pero el arte no ha estado nunca del lado de los puristas.

Si tal es el principio del compromiso, ¿qué se le puede objetar? Y sobre todo, ¿qué se le ha objetado? He sacado la impresión de que mis adversarios no ponían mucho empeño en sus trabajos y que sus artículos no contenían más que un largo suspiro de escándalo que se arrastraba a lo largo de dos o tres columnas. A mí me hubiera gustado saber *a nombre de qué*, de qué concepción de la literatura, se me condenaba, pero no lo dijeron. Ni ellos mismos lo sabían. Lo más consecuente hubiera sido apoyar su veredicto en la vieja teoría del arte por el arte. Pero ninguno de ellos está en condiciones de aceptar esta teoría. Es una teoría que también molesta. Se sabe muy bien que el arte puro y el arte vacío son una misma cosa y que el purismo

estético no fué más que una brillante maniobra defensiva de los burgueses del siglo último, quienes preferían verse denunciados como filisteos que como explotadores. Es, pues, necesario, según lo revela su propia confesión, que el escritor hable de alguna cosa. Pero, ¿de qué? Creo que la turbación de esta gente sería grande si Fernández no les hubiera encontrado, después de la otra guerra, la noción de *mensaje*. El escritor de hoy, dicen, no debe ocuparse en modo alguno en los asuntos temporales; tampoco debe alinear palabras sin significado ni buscar únicamente la belleza de las frases y las imágenes: su función consiste en entregar mensajes a los lectores. ¿Qué es, pues, un mensaje?

Hay que recordar que la mayoría de los críticos son hombres que no han tenido mucha suerte y que, en el momento en que estaban en los lindes de la desesperación, han encontrado un modesto puesto tranquilo de guardián de cementerio. Dios sabe si los cementerios son lugares de paz; no hay nada más apacible, salvo una biblioteca. Los muertos están ahí: no han hecho más que escribir, se les ha perdonado hace tiempo el pecado de vivir y, por otra parte, no se sabe de sus vidas más que por otros libros que otros muertos han escrito sobre ellos. Rimbaud está muerto. Muertos están Paterne Berrichon e Isabelle. Rimbaud; las gentes molestas han desaparecido y no quedan más que breves ataúdes que se colocan sobre losas, a lo largo de los muros, como las urnas de un columbario. El crítico vive mal, su mujer no le estima como convendría, los hijos son ingratos y los fines de mes resultan difíciles. Pero siempre es posible entrar en la biblioteca, tomar un libro de un estante y abrirlo. Se percibe un leve olor a cueva y comienza una extraña operación que el crítico ha decidido llamar la lectura. Por cierto lado, es una posesión, se presta el propio cuerpo a los muertos para que puedan vivir de nuevo. Y, por otro lado, es un contacto con el más allá. El libro, en efecto, ya no es un objeto, ni tampoco un acto, ni siquiera un pensamiento: escrito por un muerto sobre cosas muertas, ya no tiene lugar en este mundo ni habla de cosas que nos interesen directamente; abandonado a sí mismo, se encoge y se hunde, convirtiéndose en meras manchas de tinta sobre papel mohoso. Y, cuando el crítico reanima

estas manchas, cuando hace de ellas letras y palabras, éstas le hablan de pasiones que no siente, de cóleras sin objeto, de temores y de esperanzas difuntos. Se ve rodeado de un mundo inmaterial en el que los sentimientos humanos, como ya no emocionan, han pasado a la categoría de sentimientos ejemplares y, para decirlo con claridad, de *valores*. De este modo, el crítico se convence de haber entrado en relación con un mundo inteligible que es como la verdad de sus amarguras cotidianas y la razón de ser de las mismas. Piensa que la naturaleza imita al arte como, según Platón, el mundo sensible imitaba a los arquetipos. Y, mientras lee, su vida de todos los días se convierte en una apariencia. Es una apariencia su mujer agriada y es una apariencia su hijo jorobado. Y serán salvadas porque Jenofonte ha hecho el retrato de Jantipa y Shakespeare el de Ricardo III. Para el crítico, es un placer que los autores contemporáneos le concedan la gracia de morir: sus libros, demasiado crudos, demasiado vivos, demasiado apremiantes, pasan al otro lado, afectan cada vez menos y se hacen cada vez más hermosos; después de una breve permanencia en el purgatorio, van a poblar el cielo inteligible de los nuevos valores. Bergotte, Swann, Siegfried, Bella y M. Teste: he aquí adquisiciones recientes. Se está esperando a Nathanaël y Ménalque. En cuanto a los escritores que se obstinan en vivir, se les pide únicamente que no se muevan mucho y procuren en adelante parecerse a los muertos que han de ser. Valéry no se las arreglaba mal, al publicar desde hacía veinticinco años libros póstumos. Tal es la razón de que, como los santos verdaderamente excepcionales, haya sido canonizado en vida. Pero Malraux escandaliza. Nuestros críticos son cátaros: no quieren saber nada del mundo real, salvo comer y beber en él, y, ya que es absolutamente necesario vivir en el comercio con nuestros semejantes, han decidido que sea en el comercio con los difuntos. No toman jamás partido en un asunto incierto y, como la historia ha decidido por ellos, como los objetos que aterraban o indignaban a los autores que leen han desaparecido, como a dos siglos de distancia resulta manifiesta la vanidad de las disputas sangrientas, pueden encandilarse con el balanceo de los períodos y todo pasa como si la literatura entera fuera únicamente una vasta tautología y como si cada

nuevo prosista hubiera inventado una nueva manera de hablar para no decir nada. Hablar de arquetipos y de la "naturaleza humana", hablar para no decir nada... Todas las concepciones de nuestros críticos oscilan entre una y otra idea. Y, naturalmente, las dos son falsas: los grandes escritores querían destruir, edificar, demostrar. Pero no recordamos ya las pruebas que han presentado, porque no nos cuidamos nada de lo que quieren probar. Los abusos que denunciaban ya no son de nuestro tiempo; hay otros que nos indignan y que ellos no pudieron sospechar; la historia ha desmentido algunas de sus previsiones y las que se realizaron son verdad desde hace tanto tiempo que nos hemos olvidado que fueron en un principio rasgos del genio de esos hombres; algunos de sus pensamientos están muertos y otros han sido tomados como propios por todo el género humano y son ahora lugares comunes. Se deduce de esto que los mejores argumentos de estos autores han perdido su eficiencia; admiramos únicamente en ellos el orden y el rigor; su ordenación más perfecta no es para nosotros más que un adorno, una arquitectura elegante de la exposición, sin más aplicación práctica que esas otras arquitecturas: las fugas de Bach y los arabescos de la Alhambra.

En esas geometrías apasionadas, cuando la geometría ya no convence, la pasión emociona todavía. O más bien la representación de la pasión. Las ideas se han dispersado con el correr de los siglos, pero continúan siendo las pequeñas obstinaciones personales de un hombre que fué de carne y hueso; detrás de las razones de la razón, que languidecen, percibimos las razones del corazón, las virtudes, los vicios y ese gran dolor que es la vida de los hombres. Sade se esfuerza por ganarnos y apenas logra escandalizar: no es más que un alma devorada por un hermoso mal, una ostra perlífera. La *Lettre sur les Spectacles* no induce ya a nadie a no ir al teatro, pero encontramos picante que Rousseau haya detestado el arte dramático. Si estamos un poco versados en el psicoanálisis, nuestro placer será completo: explicaremos el *Contrato Social* con el complejo de Edipo y el *Esíritu de las Leyes* con el complejo de inferioridad; es decir, disfrutaremos plenamente de la reconocida superioridad que tienen los perros vivos sobre los leones muertos. Cuando un libro ofrece

así pensamientos entrecanos que no tienen la apariencia de razones más que para fundirse bajo la mirada y reducirse a latidos de corazón, cuando la enseñanza que se puede obtener de él es radicalmente distinta de la que el autor quiso proporcionar, se da al libro el nombre de mensaje. Rousseau, padre de la revolución francesa, y Gobineau, padre del racismo, son dos hombres que nos han enviado mensajes. Y el crítico les dedica a los dos la misma simpatía. En vida los dos, hubiera tenido que optar por el uno contra el otro, amar al uno, odiar al otro. Pero lo que les acerca ante todo es que los dos han cometido la misma equivocación, profunda y deliciosa: han muerto.

Por ello, hay que recomendar a los autores contemporáneos que entreguen mensajes, es decir, que limiten voluntariamente sus escritos a la expresión involuntaria de sus almas. Digo involuntaria porque los muertos, de Montaigne a Rimbaud, se han pintado de cuerpo entero, pero sin quererlo y por añadidura; el excedente que nos han dado sin darse cuenta de ello debe ser la primera y confesada finalidad de los escritores vivos. No se exige a éstos que nos entreguen confesiones sin adornos ni que se abandonen al lirismo demasiado desnudo de los románticos. Pero, ya que nos complacemos en descubrir las tretas de Chateaubriand o de Rousseau, en sorprenderles en la intimidad cuando representan el papel de hombres públicos, en determinar los móviles particulares de sus afirmaciones más universales, se pide a los nuevos que nos procuren deliberadamente este placer. Que razonen, pues. Que afirmen, que nieguen, que refuten y que prueben. Pero la causa que defiendan no debe ser más que la finalidad aparente de su razonamiento. La finalidad más honda es entregarse sin que lo parezca. Hace falta ante todo que desarmen sus razonamientos, como el tiempo ha hecho con los de los clásicos; que los transporten sobre temas que no interesen a nadie o sobre verdades tan generales que los lectores estén convencidos por adelantado; hace falta que den a sus ideas una apariencia de profundidad, pero en el vacío, formándolas de modo que se expliquen por una infancia desgraciada, un odio de clase o un amor incestuoso. Que no pretendan pensar de veras: el pensamiento oculta al hombre y es el hombre lo que nos interesa. Un sollozo completamente desnudo no

es bonito: molesta. Un buen razonamiento molesta también, como Stendhal lo había advertido. Pero un razonamiento que oculte un sollozo es precisamente lo que buscamos. El razonamiento quita a las lágrimas lo que tienen de vergonzoso; las lágrimas, al revelar su origen pasional, quitan al razonamiento lo que tiene de agresivo; ni nos emocionaremos demasiado ni nos convenceremos del todo y podremos dedicarnos con seguridad a esa voluptuosidad mederada que procuran, como todos saben, las obras de arte. Tal es, pues, la literatura "verdadera", "pura": una subjetividad que se entrega con la forma de lo objetivo, un discurso tan curiosamente dispuesto que equivale a un silencio, un pensamiento que se discute a sí mismo, una Razón que no es más que la máscara de la sinrazón, un Eterno que da a entender que no es más que un momento de la Historia, un momento histórico que, por las interioridades que revela, remite de pronto al hombre eterno, una enseñanza perpetua, pero que se efectúa contra las voluntades expresas de los que enseñan.

El mensaje es, en fin de cuentas, un alma hecha objeto. Un alma... Y ¿qué se hace con un alma? Se la contempla a distancia respetuosa. No se tiene la costumbre de mostrar el alma en sociedad sin un motivo imperioso. Pero, por convención y con ciertas reservas, se permite a ciertas personas poner las suyas en el comercio, donde todos los adultos pueden procurárselas. Así, hoy, para muchas personas, las obras del espíritu son almitas errantes que se adquieren por un modesto precio: hay la del buen viejo Montaigne, la del amable La Fontaine, la de Jean-Jacques, la de Jean-Paul y la del delicioso Gérard. Se llama arte literario al conjunto de tratamientos que hacen de estas almas cosas inofensivas. Curtidas, refinadas, químicamente tratadas, proporcionan a los adquirentes la ocasión de consagrar algunos momentos de una vida completamente vuelta hacia el exterior al cultivo de la subjetividad. Queda garantizado el empleo sin riesgos. ¿Quién puede tomar en serio el escepticismo de Montaigne, sabiendo que el autor de los *Essais* se asustó a raíz de la peste que hizo estragos en Burdeos? ¿Y el humanismo de Rousseau, cuando "Jean-Jacques" metió a sus hijos en un asilo? ¿Y las extrañas revelaciones de *Sylvie*, si Gérard de Nerval estaba loco? A lo sumo, el crítico profesional orga-

nizará entre ellos diálogos infernales y nos dirá que el pensamiento francés es una perpetua conversación entre Pascal y Montaigne. Con esto no pretenderá hacer a Pascal y Montaigne más vivos, sino a Malraux y Gide más muertos. Cuando, finalmente, las contradicciones internas de la vida y de la obra hayan inutilizado a una y otra, cuando el mensaje, en su profundidad indiscifrable, nos haya enseñado estas verdades capitales: que "el hombre no es ni bueno ni malo", que "hay mucho sufrimiento en una vida humana" y que "el genio no es más que una larga paciencia", quedará alcanzado el objetivo último de esta cocina fúnebre y el lector, recostándose sobre su libro, podrá decir, con el ánimo en calma: "Todo esto no es más que literatura".

Pero, ya que para nosotros un escrito es una empresa, ya que los escritores son vivos antes de ser muertos, ya que creemos que hay que procurar tener razón en nuestros libros y que, incluso si los siglos nos quitan esta razón después, no hay razón para que nos la quitemos por adelantado; ya que entendemos que el escritor debe comprometerse por completo en sus obras y no proceder con una pasividad abyecta, exponiendo sus vicios, sus desdichas y sus debilidades, sino con una voluntad decidida y con una elección, como esa empresa total de vivir que somos cada uno; en estas condiciones, conviene que volvamos a abordar este problema desde el principio y que nos preguntamos a nuestra vez: ¿por qué se escribe?

N O T A S

1 Por lo menos, en general. La grandeza y el error de Klee estriban en su intento de hacer una pintura que sea a la vez signo y objeto.

2 Digo "crear", no "imitar", lo que basta para reducir a la nada todo el énfasis del señor Charles Estienne, quien, según se ve claramente, no ha comprendido nada de mi tesis y se empeña en acuchillar sombras.

3 Es el ejemplo citado por Bataille en *Expérience intérieure*.

4 Si se quiere conocer el origen de esta actitud frente al lenguaje, haré aquí algunas breves indicaciones.

Originariamente, la poesía crea el *mito* del hombre, cuando el poeta hace su *retrato*. En la realidad, el acto humano, determinado por las necesidades, requerido por lo útil, es, en un sentido, *medio*. Pasa inadvertidos y es el resultado lo que importa: cuando alarga la mano

para tomar la pluma, no tengo más que una conciencia fugaz y oscura de mi ademán: es la pluma lo que veo. De este modo, el hombre queda absorbido por sus fines. La poesía invierte esta relación: el mundo y las cosas pasan a lo inesencial, se convierten en pretexto para el acto, que se convierte en su propio fin. El florero está ahí para que la joven tenga el gracioso ademán de llenarlo, la guerra de Troya para que Héctor y Aquiles libren ese combate heroico. La acción separada de sus fines, que se esfuman, se convierte en proeza o baile. Sin embargo, por muy indiferente que sea al resultado de la empresa, el poeta, antes del siglo XIX, se mantiene de acuerdo con la sociedad en su conjunto; no utiliza el lenguaje para el fin que persigue la prosa, pero otorga al lenguaje la misma confianza que le otorga el prosista.

Después del advenimiento de la sociedad burguesa, el poeta hace frente común con el prosista para declararla insostenible. Para el poeta, sigue tratándose de crear el mito del hombre, pero se pasa de la magia blanca a la magia negra. Se sigue presentando al hombre como el fin absoluto, pero el hombre, al triunfar en su empresa, se hunde en una colectividad utilitaria. Lo que se encuentra en el fondo del acto y permitirá el paso al mito, no es, pues, el triunfo, sino el fracaso. Sólo el fracaso, al detener como una pantalla la serie infinita de sus proyectos, devuelve al hombre a sí mismo, a su pureza. El mundo sigue siendo lo inesencial, pero ahí está ahora como pretexto para la derrota. La finalidad de la cosa consiste en devolver al hombre a sí mismo cerrándole el camino. No se trata, desde luego, de introducir arbitrariamente la derrota y la ruina en el curso del mundo, sino de tener ojos únicamente para ellas. La empresa humana tiene dos caras: es a la vez triunfo y fracaso. Para pensarla, el esquema dialéctico es insuficiente: hay que suavizar todavía más nuestro vocabulario y los cuadros de nuestra razón. Trataré algún día de describir esa extraña realidad, la Historia, que no es ni objetiva ni nunca completamente subjetiva, donde la dialéctica es discutida, invadida y corroída por una especie de antidialéctica, pero que es, sin embargo, dialéctica todavía. Pero esto es asunto para el filósofo: por lo general, no se miran las dos caras de Jano; el hombre de acción ve una y el poeta ve otra. Cuando los útiles quedan rotos, los planes desvirtuados y los esfuerzos en la nada, el mundo se manifiesta con una frescura infantil y terrible, sin puntos de apoyo, sin caminos. Tiene el máximo de realidad porque resulta aplastante para el hombre y, como la acción generaliza en todo caso, la derrota devuelve a las cosas su realidad individual. Pero, por una inversión esperada, el fracaso considerado como fin último es a la vez impugnación y apropiación de este universo. Impugnación porque el hombre *vale más* que lo que le aplasta; no discute las cosas en su "poco de realidad", como el ingeniero o el capitán, sino, por el contrario, en su exceso de realidad, por el propio carácter de vencido; el hombre es el remordimiento del mundo. Apropiación porque el mundo, al dejar de ser el útil del triunfo, se convierte en el instrumento del fracaso. Héle ahí dotado de una oscura finalidad —lo que sirve es su coeficiente de adversidad—, tanto más humano cuanto más hostil al hombre. El mismo fracaso se convierte en salvación.

No es que nos haga llegar a algún más allá. Pero, por sí mismo, se voltea y metamorfosea. Por ejemplo, el lenguaje poético surge de las ruinas de la prosa. Si es verdad que la palabra es una traición y que la comunicación es imposible, cada palabra, por sí misma, recobra su individualidad, se convierte en instrumento de nuestra derrota y encubridora de lo incomunicable. No es que haya *otra cosa* que comunicar, sino que, fracasada la comunicación de la prosa, el sentido mismo de la palabra se convierte en lo incomunicable puro. De este modo, el fracaso de la comunicación se convierte en la sugestión de lo incomunicable y el proyecto de utilizar las palabras, al verse contrariado, cede el sitio a la pura intuición desinteresada del vocablo. Volvemos a encontrar, pues, la descripción que hemos intentado en la página 12 de esta obra, pero en la perspectiva más general de la valorización absoluta del fracaso, lo que, a mi juicio, es la actitud original de la poesía contemporánea. Conviene advertir también que esta elección confiere al poeta una función muy precisa en la colectividad: en una sociedad muy integrada o religiosa, el fracaso está oculto por el Estado o compensado por la Religión; en una sociedad menos integrada y laica, como son nuestras democracias, corresponde a la poesía esa compensación.

La poesía es quien pierde, gana. Y ~~poeta~~ auténtico opta por perder hasta morir para ganar. Repito que se trata de la poesía contemporánea. La historia presenta otras formas de poesía. No tengo el propósito de mostrar aquí las relaciones de estas otras formas con la nuestra. Por tanto, si se quiere hablar de algún modo del compromiso del poeta, digamos que es el hombre que se compromete a perder. Tal es el sentido profundo de este triste sino, de esta maldición a la que siempre alude y que atribuye siempre a una intervención del exterior, cuando se trata de su opción más honda; no de la consecuencia, si de la fuente de su poesía. El poeta está seguro del fracaso total de la empresa humana y se dispone a fracasar en su propia vida, a fin de testimoniar, con su derrota particular, la derrota humana en general. Pone, pues, también en tela de juicio lo que hace el prosista. Pero la impugnación de la prosa se hace en nombre de un triunfo mayor y la de la poesía en nombre de la derrota que esconde toda victoria.

5 Es manifiesto que, en toda poesía, se halla presente cierta forma de prosa, es decir, de triunfo. Recíprocamente, la prosa más seca encierra siempre un poco de poesía, es decir, cierta forma de fracaso. Ningún prosista, ni el más lúcido, comprende *completamente* lo que quiere decir; dice demasiado o demasiado poco y cada frase es una apuesta, un riesgo que se asume; cuanto más se tantea, más se singulariza la palabra; nadie, como lo ha demostrado Valéry, puede comprender una palabra hasta el fondo. Así, cada palabra se emplea simultáneamente por su sentido claro y social y por ciertas oscuras resonancias, casi diría por su fisonomía. El lector también es sensible a esto. Y ya no estamos en el nivel de la comunicación concertada, sino en el de la gracia y del azar; los silencios de la prosa son poéticos porque señalan sus límites y sólo para mayor claridad me he fijado en los casos extremos de la

prosa pura y la poesía pura. No se debe, sin embargo llegar a la conclusión de que cabe pasar por la poesía a la prosa por una serie continua de formas intermedias. Si el prosista quiere cuidar demasiado las palabras, la *eidós* "prosa" se rompe y caemos en el galimatías. Si el poeta cuenta, explica o enseña, la poesía se hace *prosaica* y ha perdido la partida. Se trata de estructuras complejas, impuras, pero bien delimitadas.

II

¿POR QUÉ ESCRIBIR?

Cada cual tiene sus razones: para éste, el arte es un escape; para aquél, un modo de conquistar. Pero cabe huir a una ermita, a la locura, a la muerte y cabe conquistar con las armas. ¿Por qué precisamente *escribir*, hacer *por escrito* esas evasiones y esas conquistas? Es que, detrás de los diversos propósitos de los autores, hay una elección más profunda e inmediata, común a todos. Vamos a intentar una elucidación de esta elección y veremos si no es ella misma lo que induce a reclamar a los escritores que se comprometan.

Cada una de nuestras percepciones va acompañada de la conciencia de que la realidad humana es "reveladora", es decir, de que "hay" ser gracias a ella o, mejor aún, que el hombre es el medio por el que las cosas se manifiestan; es nuestra presencia en el mundo lo que multiplica las relaciones; somos nosotros los que ponemos en relación este árbol con ese trozo de cielo; gracias a nosotros, esa estrella, muerta hace milenios, ese cuarto de luna y ese río se revelan en la unidad de un paisaje; es la velocidad de nuestro automóvil o nuestro avión lo que organiza las grandes masas terrestres; con cada uno de nuestros actos, el mundo nos revela un rostro nuevo. Pero, si sabemos que somos los detectores del ser, sabemos también que no somos sus productores. Si le volvemos la espalda, ese paisaje quedará sumido en su permanencia oscura. Quedará sumido por lo menos; no hay nadie tan loco que crea que el paisaje se reducirá a la nada. Seremos nosotros los que nos reduciremos a la nada y la tierra continuará en su letargo hasta que otra conciencia venga a despertarla. De este modo, a nuestra certidumbre inte-

rior de ser "reveladores" se une la de ser inesenciales en relación con la cosa revelada.

Uno de los principales motivos de la creación artística es indudablemente la necesidad de sentirnos esenciales en relación con el mundo. Este aspecto de los campos o del mar y esta expresión del rostro por mí revelados, cuando los fijo en una tela o un escrito, estrechando las relaciones, introduciendo el orden donde no lo había, imponiendo la unidad de espíritu a la diversidad de la cosa, tienen para mí conciencia el valor de una producción, es decir, hacen que me sienta esencial en relación con mi creación. Pero esta vez, lo que se me escapa es el objeto creado: no puedo revelar y producir a la vez. La creación pasa a lo inesencial en relación con la actividad creadora. Por de pronto, aunque parezca a los demás algo definitivo, el objeto creado siempre se nos muestra como provisional: siempre podemos cambiar esta línea, este color, esta palabra. El objeto creado no *se impone* jamás. Un aprendiz de pintor preguntaba a su maestro: "¿Cuándo debo estimar que mi cuadro está acabado?" Y el maestro contestó: "Cuando puedas contemplarlo con sorpresa, diciéndote: "¡Soy yo quien ha hecho esto!"

Lo que equivale a decir: nunca. Pues esto equivaldría a contemplar la propia obra con ojos ajenos y a revelar lo que se ha creado. Pero es manifiesto que cuanto más conciencia tenemos de nuestra actividad creadora menos tenemos de la cosa creada. Cuando se trata de una vasija o un cajón que fabricamos conforme a las normas tradicionales y con útiles cuyo empleo está codificado, es el famoso "se" de Heidegger lo que trabaja por medio de nuestras manos. En este caso, el resultado puede parecernos lo bastante extraño a nosotros como para conservar a nuestros ojos su objetividad. Pero, si producimos nosotros mismos las normas de la producción, las medidas y los criterios y si nuestro impulso creador viene de lo más profundo del corazón, no cabe nunca encontrar en la obra otra cosa que nosotros mismos: somos nosotros quienes hemos inventado las leyes con las que juzgamos esa obra; vemos en ella nuestra historia, nuestro amor, nuestra alegría; aunque la contemplemos sin volverla a tocar, nunca nos *entrega* esa alegría o ese amor, porque somos nosotros quienes ponemos esas cosas en ella; los

resultados que hemos obtenido sobre el lienzo o sobre el papel no nos parecen nunca objetivos, pues conocemos demasiado bien los procedimientos de los que son los efectos. Estos procedimientos continúan siendo un hallazgo subjetivo: son nosotros mismos, nuestra inspiración, nuestra astucia, y, cuando tratamos de *percibir* nuestra obra, todavía la creamos, repetimos mentalmente las operaciones que la han producido y cada uno de los aspectos se nos manifiesta como un resultado. Así, en la percepción, el objeto se manifiesta como esencial y el sujeto como inesencial; éste busca la esencialidad en la creación y la obtiene, pero entonces el objeto se convierte en inesencial.

En parte alguna se hace esta dialéctica más evidente que en el arte de escribir. El objeto literario es un trompo extraño que sólo existe en movimiento. Para que surja, hace falta un acto concreto que se denomina la lectura y, por otro lado, sólo dura lo que la lectura dure. Fuera de esto, no hay más que trazos negros sobre el papel. Ahora bien, el escritor no puede leer lo que escribe, mientras que el zapatero puede usar los zapatos que acaba de hacer, si son de su número, y el arquitecto puede vivir en la casa que ha construido. Al leer, se prevé, se está a la espera. Se prevé el final de la frase, la frase siguiente, la siguiente página; se espera que se confirmen o se desmientan las previsiones; la lectura se compone de una multitud de hipótesis, de sueños y despertares, de esperanzas y decepciones; los lectores se hallan siempre más adelante de la frase que leen, en un porvenir solamente probable que se derrumba en parte y se consolida en otra parte a medida que se avanza, en un porvenir que retrocede de página a página y forma el horizonte móvil del objeto literario. Sin espera, sin porvenir, sin ignorancia, no hay objetividad. Ahora bien, la operación de escribir supone una cuasi-lectura implícita que hace la verdadera lectura imposible. Cuando las palabras se forman bajo la pluma, el autor las ve, sin duda, pero no las ve como el lector, pues las conoce antes de escribirlas; su mirada no tiene por función despertar rozándolas palabras dormidas que están a la espera de ser leídas, sino de controlar el trazado de los signos; es una misión puramente reguladora, en suma, y la vista nada enseña en este caso, salvo los menudos errores de la mano. El escritor no prevé

ni conjetura; *proyecta*. Con frecuencia, se espera; espera, como se dice, la inspiración. Pero no se espera a sí mismo como se espera a los demás; si vacila, sabe que el porvenir no está labrado, que es él mismo quien tiene que labrarlo, y, si ignora todavía qué va a ser de su héroe, es sencillamente que todavía no ha pensado en ello, que no lo ha decidido; entonces, el futuro es una página en blanco, mientras que el futuro del lector son doscientas páginas llenas de palabras que le separan del fin. Así, el escritor no hace más que volver a encontrar en todas partes *su* saber, *su* voluntad, *sus* proyectos; es decir, vuelve a encontrarse a sí mismo; no tiene jamás contacto con su propia subjetividad y el objeto que crea está fuera de alcance; no lo crea *para él*. Si se relee, es ya demasiado tarde; su frase no será jamás a sus ojos completamente una cosa. El escritor va hasta los límites de lo subjetivo, pero no los franquea; aprecia el efecto de un rasgo, de una máxima, de un adjetivo bien colocado, pero se trata del efecto sobre los demás; puede estimarlo, pero no volverlo a sentir. Proust nunca ha descubierto la homosexualidad de Charlus, porque la tenía decidida antes de iniciar su libro. Y si la obra adquiere un día para su autor cierto aspecto de subjetividad, es que han transcurrido los años y que el autor ha olvidado lo escrito, no tiene ya en ello arte ni parte y no sería ya indudablemente capaz de escribirlo. Tal es el caso de Rousseau volviendo a leer el *Contrato Social* al final de su vida.

No es verdad, pues, que se escriba para sí mismo: sería el mayor de los fracasos; al proyectar las emociones sobre el papel, apenas se lograría procurarles una lánguida prolongación. El acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra; si el autor fuera el único hombre existente, por mucho que escribiera, jamás su obra vería la luz como *objeto*; no habría más remedio que dejar la pluma o desesperarse. Pero la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario que es la obra del escritor será el esfuerzo conjugado del autor, y del lector. Sólo hay arte por y para los demás.

La lectura, en efecto, parece la síntesis de la percepción

y la creación¹; plantea a la vez la esencialidad del sujeto y la del objeto; el objeto es esencial porque es rigurosamente trascendente, impone sus estructuras propias y reclama que se le espere y se le observe, pero el sujeto es esencial también como necesario para revelar el objeto —es decir, para que *haya* un objeto—, y no solamente para esto, sino también para que este objeto *sea* absolutamente, es decir, sea producido. En pocas palabras, el lector tiene conciencia de revelar y crear a la vez, de revelar creando, de crear por revelación. No se debe creer, en efecto, que la lectura sea una operación mecánica y esté impresionada por los signos como una placa fotográfica suele estarlo por la luz. Si el lector está distraído o cansado, si es tonto o aturdido, la mayoría de las relaciones se le escapan y no logrará que el objeto “prenda”, en el sentido en que se dice que el fuego “prende” o “no prende”; sacará de las sombras frases que parecerán surgir al azar. Si el lector está en las mejores condiciones posibles, proyectará más allá de las palabras una forma sintética de la que cada frase no será más que una función parcial: el “tema”, el “asunto” o el “sentido”. De este modo, desde el principio, el sentido ya no está contenido en las palabras, puesto que es el sentido, por el contrario, lo que permite comprender el significado de cada una de ellas. Y el objeto literario, aunque se realice *a través* del lenguaje, no se halla jamás *en* el lenguaje; es, al contrario, por naturaleza, silencio e impugnación de la palabra. Así, las cien mil palabras de un libro pueden ser leídas una a una sin que surja el sentido de la obra; el sentido no es la suma de las palabras, sino la totalidad orgánica de las mismas. Nada se consigue si el lector no se pone de rondón y casi sin guía a la altura de este silencio. Si no lo inventa, en suma, y si, a continuación, no coloca y mantiene en él las palabras y frases que evoca. Y, si se me dice que valdría más llamar a esto una reinvención o un descubrimiento, responderé que, ante todo, una reinvención semejante sería un acto tan nuevo y tan original como la invención primera. Y, sobre todo, cuando un objeto no ha existido nunca antes, no cabe hablar ni de re-inventarlo ni de descubrirlo. Porque el silencio de que hablo es, en efecto, la finalidad perseguida por el autor o, por lo menos, el silencio que éste nunca ha conocido; el silencio del autor es sub-

jetivo y anterior al lenguaje, es la ausencia de palabras, el silencio indiferenciado y vivido de la inspiración que la palabra va a particularizar después, mientras que el silencio producido por el lector es un objeto. Y en el interior mismo de este objeto hay aún otro silencio: lo que el autor no dice. Se trata de intenciones tan particulares que no podrían tener sentido fuera del objeto que la lectura pone de manifiesto; sin embargo, son estas intenciones las que procuran densidad y aspecto singular al objeto. No basta decir que no han sido expresadas: son precisamente lo inexpresable. Y, por ello, no cabe encontrarlas en ningún momento definido de la lectura; están en todas partes y en ninguna: la cualidad de maravilloso de *Grand Meaulnes*, el babilonismo de *Armance*, el grado de realismo y de verdad de la mitología de Kafka... He aquí cosas que nunca se dan; es necesario que el lector lo invente todo en un perpetuo adelantamiento la cosa escrita. Sin duda, el autor le guía; los jalones que ha colocado están separados y hay que llegar hasta ellos e ir más allá. En resumen, la lectura es creación dirigida. Por una parte, en efecto, el objeto literario no tiene otra sustancia que la subjetividad del lector; la espera de Raskolnikoff, es *mi* espera, una espera que yo le presto; sin esta impaciencia del lector, no quedarían más que signos languidecientes; el odio del personaje contra el juez de instrucción que le interroga es mi odio, requerido, captado por los signos, y el mismo juez de instrucción no existiría sin el odio que le tengo a través de Raskolnikoff. Es ese odio lo que le anima, lo que constituye su carne. Pero, por otra parte, las palabras están ahí como trampas para suscitar nuestros sentimientos y reflejarlos sobre nosotros; cada palabra es un camino de trascendencia, fundamenta nuestros afectos, los nombra, los atribuye a un personaje imaginario que se encarga de vivirlos por nosotros y que no tiene otra sustancia que esas pasiones prestadas; les proporciona objetos, perspectivas, un horizonte. Así, para el lector, todo está por hacer y todo está hecho; la obra existe únicamente en el nivel exacto de sus capacidades; mientras lee y crea, sabe que podrá siempre ir más lejos en su lectura, crear más profundamente, y, de este modo, la obra le parece inagotable y opaca como las cosas. Esta producción absoluta de cualidades, que, a medida que emanan de nuestra subjetividad, se condensan

a nuestra vista en objetividades impermeables, cabe compararla muy bien, a mi juicio, a esa "intuición racional" que Kant reservaba para la Razón Divina.

Ya que la creación no puede realizarse sin la lectura, ya que el artista debe confiar a otro el cuidado de terminar lo comenzado, ya que un autor puede percibirse esencial a su obra únicamente a través de la conciencia del lector, toda obra literaria es un llamamiento. Escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he emprendido por medio del lenguaje. Y si se pregunta a *qué* hace llamamiento el escritor, la respuesta es sencilla. Como no se encuentra nunca en el libro la razón suficiente para que el objeto estético se manifieste, sino solamente requerimientos para que el mismo sea producido, y como tampoco hay motivo bastante en el espíritu del autor y su subjetividad, de la que no puede salir, no puede explicar el paso a la objetividad, la aparición de una obra de arte es un acontecimiento nuevo que no podría *explicarse* con los datos anteriores. Y pues esta creación dirigida es un comienzo absoluto, ha de ser realizada por la libertad del lector en lo que esta libertad tiene de más duro. Así, el escritor recurre a la libertad del lector para que ella colabore a la producción de la obra. Se dirá, sin duda, que todos los útiles se dirigen a nuestra libertad, ya que son los instrumentos de una acción posible y que, en esto, la obra de arte no es específica. Y es verdad que el útil es el esbozo condensado de una operación. Pero se mantiene en el nivel de lo imperativo hipotético: puedo utilizar un martillo para clavar una caja o para romper la cabeza a mi vecino. Considerado en sí mismo, un útil no es un requerimiento a mi libertad, no me coloca delante de ella, sino que trata más bien de servirla reemplazando la invención libre de los medios por una sucesión ordenada de conductas tradicionales. El libro no sirve a mi libertad: la requiere. No cabría, en efecto, dirigirse a una libertad como tal por la presión, la fascinación o la súplica. Para llegar a ella, no hay más que un procedimiento: reconocerla en primer lugar y confiar en ella después; en fin, exigirle un acto en nombre de ella misma, es decir, en nombre de la confianza que se le otorga. De este modo, el libro no es, como el útil, un medio que tenga presente un fin cualquiera; el libro se

propone como fin la libertad del lector. Y la expresión kantiana de "finalidad sin fin" me parece totalmente impropia para designar la obra de arte. Supone, en efecto, que el objeto estético presenta solamente la apariencia de una finalidad y se limita a solicitar el libre y ordenado juego de la imaginación. Es olvidarse de que la imaginación del espectador no es solamente una función reguladora, sino también constitutiva; no se limita a tocar, sino que debe recomponer el objeto bello con los trazos dejados por el artista. Del mismo modo que las otras funciones del espíritu, la imaginación no puede disfrutar de sí misma; siempre está fuera, siempre está dedicada a una empresa. Habría finalidad sin fin si algún objeto presentara una disposición tan ordenada que indujera a suponerle un fin, aun en el caso de que no pudiéramos concretar éste. Definiendo lo bello de esta manera, se puede —tal es el objetivo de Kant—, asimilar la belleza del arte a la belleza natural, ya que una flor, por ejemplo, ofrece tanta simetría, colores tan armoniosos, curvas tan regulares, que inmediatamente se siente la tentación de una explicación finalista para todas estas propiedades y de ver en todo ello una serie de medios dispuestos para un fin desconocido. Pero aquí está precisamente el error: la belleza de la naturaleza no tiene nada de comparable con la del arte. La obra de arte *no tiene* finalidad; estamos en esto de acuerdo con Kant. Pero *es* en sí misma un fin. La fórmula kantiana no explica el llamamiento que resuena en el fondo de cada cuadro, de cada estatua, de cada libro. Kant cree que la obra de arte existe primeramente de hecho y es vista a continuación, en lugar de creer que la obra de arte existe únicamente cuando se la *mira* y que es primeramente llamamiento puro, exigencia pura de existir. No es un instrumento cuya existencia es manifiesta y cuyo fin es indeterminado: se nos presenta como una tarea que hay que cumplir y se coloca decididamente en el nivel del imperativo categórico. Ustedes son perfectamente dueños de dejar el libro sobre la mesa. Pero, si lo abren, asumen la responsabilidad del acto. Porque no se experimenta la libertad en el disfrute del libre funcionamiento subjetivo, sino en un acto creador reclamado por un imperativo. Este fin absoluto, este imperativo trascendente y, sin embargo, consentido, vuelto a tomar por propia cuenta por la libertad misma, es lo que se

llama un valor. La obra de arte es valor porque es un llamamiento.

Si pido a mi lector que lleve a feliz término la empresa que he comenzado, es manifiesto que lo considero como libertad pura, puro poder creador, actividad incondicionada; no debo, pues, en ningún caso, dirigirme a su pasividad, es decir, tratar de *afectarlo*, de comunicarle de rondón emociones de miedo, deseo o cólera. Hay, sin duda, autores que se preocupan únicamente de provocar esas emociones, porque son emociones previsibles y gobernables y porque esos autores disponen de medios probados para suscitarlas con seguridad. Pero es verdad también que se reprocha tal proceder, como ha sucedido con Eurípides desde la antigüedad; a causa de que hacía aparecer niños en escena. En la pasión, la libertad queda enajenada; lanzada burscamente a empresas parciales, pierde de vista su tarea, que es producir un fin absoluto. Y el libro no es más que un medio para alimentar el odio o el deseo. El escritor no debe tratar de *turbar*, pues se pone así en contradicción consigo mismo; si quiere *exigir*, debe limitarse a proponer la tarea que hay que realizar. Se deduce de esto el carácter de *pura presentación* que parece esencial a la obra de arte: el lector debe contar con cierta posibilidad de repliegue estético. Es lo que Gautier ha confundido tontamente con "el arte por el arte" y los parnasianos con la impassibilidad del artista. Se trata solamente de una precaución y Génét lo denomina con más acierto cortesía del autor para el lector. Pero esto no quiere decir que el escritor llame a no sabemos qué libertad abstracta y conceptual. El objeto estético vuelve a crearse con sentimientos, desde luego; si es emocionante, sólo se manifestará con nuestras lágrimas; si es cómico, será reconocido por la risa. Pero estos sentimientos son de una especie especial: tienen la libertad por origen; son prestados. Hasta el crédito que concedo al relato está libremente consentido. Es una Pasión, en el sentido cristiano de la palabra, es decir, una libertad que se coloca decididamente en un estado de pasividad para obtener por el sacrificio cierto efecto trascendente. El lector se hace crédulo, desciende a la credulidad y ésta, aunque acaba por encerrarse en sí misma como un sueño, va acompañada a cada instante por la conciencia de ser libre. En ocasiones, se ha querido ence-

rrar a los autores en este dilema: "O se cree en los que ustedes cuentan y resulta intolerable o no se cree y resulta ridículo". Pero el argumento es absurdo, pues lo propio de la conciencia estética es ser creencia por compromiso, por juramento; creencia continuada por fidelidad a sí mismo y al autor, decisión perpetuamente renovada de creer. Yo puedo despertarme a cada paso y lo sé, pero no quiero hacerlo: la lectura es un sueño libre. De modo que todos los sentimientos particulares que se tocan sobre el fondo de esta creencia imaginaria son como modulaciones particulares de mi libertad; lejos de absorberla o de ocultarla, son otros tantos medios que ella ha elegido para revelarse a sí misma. Raskolnikoff, ya lo he dicho, no sería más que una sombra sin la mezcla de repulsión y de amistad que siento por él y que le hace vivir. Pero, por una inversión que es propia del objeto imaginario, no es la conducta de Raskolnikoff lo que provoca mi indignación o mi estima, sino que son éstas las que procuran consistencia y objetividad a esa conducta. Así, pues, los sentimientos del lector no están nunca dominados por el objeto y, como no hay realidad exterior que pueda condicionarlos, tienen su fuente permanente en la libertad, es decir, son completamente generosos, pues llamo generoso a un sentimiento que tiene la libertad por origen y fin. De este modo, la lectura es un ejercicio de generosidad y lo que el escritor pide al lector no es la aplicación de una libertad abstracta, sino la entrega de toda la persona, con sus pasiones; sus prevenciones, sus simpatías, su temperamento sexual, su escala de valores. Cuando esta persona se entrega con generosidad, la libertad le atraviesa de parte a parte y transforma hasta las masas más oscuras de su sensibilidad. Y, como la actividad se ha hecho pasiva para crear mejor el objeto, la pasividad, recíprocamente, se convierte en acto; el hombre que lee ha subido a lo más alto. Tal es la razón de que se vea a personas que tienen fama de duras derramar lágrimas ante el relato de infortunios imaginarios; se habían convertido por unos instantes en lo que hubieran sido si no hubiesen pasado su vida ocultándose su libertad.

Por tanto, el autor escribe para dirigirse a la libertad de los lectores y requerirla a fin de que haga existir la obra. Pero no se limita a esto y reclama además que se le replique con la

misma confianza, que se le reconozca su libertad creadora y que se la pidan a su vez por medio de un llamamiento simétrico e inverso. Aquí se manifiesta, en efecto, la otra paradoja dialéctica de la lectura: cuanto más experimentamos nuestra libertad, más reconocemos la del otro; cuanto más nos exige, más le exigimos.

Cuando disfruto de un paisaje, sé muy bien que no soy yo quien lo ha creado, pero sé también que, sin mí, las relaciones que se establecen ante mis ojos entre los árboles, los follajes, la tierra y la hierba no existirían en modo alguno. Sé perfectamente que no puedo explicar esta apariencia de finalidad que descubro en la variedad de tonalidades, en la armonía de las formas y en los movimientos provocados por el viento. Existe, sin embargo; está ante mis ojos y, al fin y al cabo, no puedo hacer que *haya* un ser, si el ser no *es* ya. Pero, incluso si creo en Dios, no puedo establecer ningún paso, como no sea puramente verbal, de la solicitud divina universal al espectáculo determinado que contemplo: decir que Dios ha hecho el paisaje para encandilarme o que me ha hecho de tal naturaleza que pueda complacerme en el paisaje es tomar una pregunta por una respuesta. El modo en que casan ese azul y ese verde ¿es algo querido? ¿Cómo puedo saberlo? La idea de una providencia universal no puede garantizar ninguna intención particular, especialmente en el caso considerado, ya que el verde de la hierba se explica por leyes biológicas, constantes específicas y un determinismo geográfico, mientras que el azul del agua encuentra su razón de ser en la profundidad del río, la naturaleza de los terrenos y la rapidez de la corriente. El que los colores casen, si es cosa querida, no puede ser más que *por añadidura*, como encuentro de dos series de causas, es decir, a primera vista, un hecho de azar. En el mejor de los casos, la finalidad resulta problemática. Todas las relaciones que establecemos quedan en hipótesis; ningún fin se nos presenta como un imperativo, ya que ninguno se nos manifiesta como querido por un creador. Al mismo tiempo, nuestra libertad nunca es *requerida* por la belleza natural. O, más bien, hay en el conjunto de los follajes, las formas y los movimientos una apariencia de orden y, por tanto, una ilusión de requerimiento que parece dirigirse a esa libertad y que se desvanece en seguida

bajo la mirada. En cuanto comenzamos a recorrer con la vista este ordenamiento, la llamada desaparece; nos quedamos solos, en libertad de enlazar este color con este otro o este otro más, de poner en relación el árbol y el agua, el árbol y el cielo o el árbol, el agua y el cielo. Mi libertad se convierte en capricho; a medida que establezco relaciones nuevas, me alejo más de la ilusoria objetividad que me requería; *sueño* con ciertos motivos vagamente esbozados por las formas y la realidad natural ya no es más que un pretexto para la ensoñación. O bien, por haber lamentado profundamente que este ordenamiento momentáneamente percibido no me haya sido ofrecido por nadie y no sea, como consecuencia, *verdadero*, fijo mi sueño y lo traslado a una tela o un libro. De este modo, me entremeto entre la finalidad sin fin que se manifiesta en los espectáculos naturales y la mirada de los demás. Transmito esa finalidad sin fin y, al transmitirla, la hago humana. El arte es aquí una ceremonia del *don* y el solo don origina una metamorfosis; hay aquí algo como la transmisión de los títulos y los poderes en el matronimato, donde la madre no posee, pero es la intermediaria indispensable entre el tío y el sobrino. Ya que he captado al paso esta ilusión, ya que la ofrezco a los demás y que la he separado y la he vuelto a pensar para ellos, pueden considerarla con confianza: se ha convertido en intencional. En cuanto a mí, desde luego, continúo en los lindes de la subjetividad y de lo objetivo, sin poder contemplar nunca el ordenamiento objetivo que transmito.

El lector, por el contrario, progresa con seguridad. Por muy lejos que vaya, el autor ha ido más lejos que él. Sean cuales sean los acercamientos que establezca entre las diferentes partes del libro —entre los capítulos o entre las palabras—, el lector posee una garantía: se trata de acercamientos expresamente adquiridos. Puede, como dice Descartes, simular que hay un orden secreto entre partes que parecen no guardar relación alguna entre ellas; el creador le ha precedido por este camino y los más bellos desórdenes son efectos del arte, es decir, orden todavía. La lectura es inducción, interpolación, extrapolación, y el fundamento de estas actividades descansa en la voluntad del autor; del mismo modo que se ha creído durante mucho tiempo que el

de la inducción científica descansaba en la voluntad divina. Una dulce fuerza nos acompaña y nos sostiene desde la primera página hasta la última. Esto no quiere decir que descifremos fácilmente las intenciones del artista; son, como hemos dicho, materia de conjeturas y hay una *experiencia* del lector, pero estas conjeturas están apuntaladas por la gran certidumbre que tenemos de que las bellezas que se manifiestan en el libro no son nunca el efecto de encuentros casuales. En la naturaleza, el árbol y el cielo sólo se armonizan por azar; si, por el contrario, los héroes se encuentran en *esta* torre, en *esta* prisión o paseándose en *este* jardín, se trata a la vez de la restitución de series independientes de causas —el personaje estaba en cierto estado de ánimo debido a una sucesión de acontecimientos psicológicos y sociales; por otra parte, se dirigía a un lugar determinado y la configuración de la ciudad le obligaba a atravesar determinado parque—, y de la expresión de una finalidad más profunda, pues el parque no ha surgido más que *para* armonizarse con cierto estado de ánimo, para expresarlo por medio de las cosas o para ponerlo de relieve mediante un vivo contraste. Y el mismo estado de ánimo ha sido concebido en relación con el paisaje. Aquí, es la causalidad lo que constituye la apariencia y lo que podría ser denominado “causalidad sin causa” y es la finalidad lo que constituye la realidad profunda. Pero, si puedo así, con toda confianza, poner el orden de los fines bajo el orden de las causas, es que, al abrir el libro, afirmo que el objeto tiene su fuente en la libertad humana. Si tuviera que sospechar que el artista ha escrito por pasión y con pasión, mi confianza se desvanecería en seguida, pues no serviría de nada haber apuntalado el orden de las causas con el orden de los fines; éste estaría apoyado a su vez por una causalidad psíquica y, para acabar, la obra de arte entraría en la cadena del determinismo. Cuando leo, no niego, desde luego, que el autor no pueda estar apasionado ni incluso que haya concebido primeramente su obra bajo el imperio de la pasión. Pero su decisión de escribir supone que se repliega frente a sus sentimientos; en pocas palabras, que ha transformado sus emociones en emociones libres, como yo hago con las mías al leerle. Es decir, que ha asumido la actitud de la generosidad. De este modo, la lectura es un pacto de generosidad entre el

autor y el lector; cada uno confía en el otro, cuenta con él y le exige tanto como se exige a sí mismo. Porque esta confianza también es generosidad: nadie puede obligar al autor a creer que su lector hará uso de la propia libertad y nadie puede obligar al lector a creer que el autor ha hecho otro tanto. Los dos toman una decisión libre. Se establece así un va y viene dialéctico; cuando leo, exijo; lo que así leo, si mis exigencias quedan satisfechas, me induce a exigir más al autor, lo que equivale a exigir al autor que me exija más. Y, recíprocamente, la exigencia del autor consiste en que yo lleve mis exigencias al más alto grado. Así, mi libertad, al manifestarse, revela la libertad del otro.

Importa poco que el objeto estético sea el producto de un arte "realista" —o que pretenda ser tal—, o de un arte "formal". De todos modos, las relaciones naturales quedan invertidas: este árbol del primer plano del cuadro de Cézanne se nos manifiesta en seguida como el producto de un encadenamiento causal. Pero la causalidad es una ilusión; se mantendrá, sin duda, como una proposición mientras contemplemos el cuadro, pero estará apoyada por una finalidad profunda: si el árbol está así situado, es porque el resto del cuadro *exigía* que se colocaran en el primer plano esta forma y estos colores. Así, a través de la causalidad fenoménica, nuestra mirada percibe la finalidad, en su calidad de estructura profunda del objeto, y, más allá de la finalidad, la libertad humana, como su fuente y su fundamento original. El realismo de Ver Meer está llevado a un extremo que cabría creerlo en un principio fotográfico. Pero, si se observa el esplendor de su materia, el encanto rosado y aterciopelado de sus muretes de ladrillo, el espesor azul de una rama de madre-selva, la oscuridad lustrosa de sus vestíbulos, la carne anaranjada de sus rostros pulidos como pilas de agua bendita, se siente de pronto, por el placer que se experimenta, que la finalidad está menos en las formas o los colores que en la imaginación material del pintor; aquí, es la misma sustancia y la pasta de las cosas lo que constituye la razón de ser de las formas; con este realista, nos acercamos tal vez más que nunca a la creación absoluta, ya que encontramos la insondable libertad del hombre en la pasividad misma de la materia.

Ahora bien, la obra nunca se limita al objeto pintado, es-

culpido o relatado; de la misma manera que sólo se perciben las cosas sobre el fondo del mundo, los objetos representados por el arte se nos manifiestan sobre el fondo del universo. En el plano último de las aventuras de Fabricio, están la Italia de 1820, Austria y Francia, el cielo con sus astros consultados por el cura Blanès y finalmente la tierra entera. Si el pintor nos presenta un campo o unas flores en un florero, se trata de ventanas abiertas al mundo; ese camino rojo que se pierde en los trigales puede ser seguido hasta mucho más allá de lo pintado por Van Gogh, entre otros trigales, bajo otras nubes, hasta un río que se pierde en el mar. Y prolongamos hasta lo infinito, hasta el otro extremo del mundo, la tierra profunda que sostiene la existencia de los campos y de la finalidad. De modo que, a través de algunos objetos que produce o reproduce, el acto creador persigue una reproducción total de mundo. Cada cuadro y cada libro es una recuperación de la totalidad del ser; cada obra de arte presenta esta totalidad a la libertad del espectador. Porque tal es el objetivo final del arte: recuperar este mundo mostrándolo tal cual es, pero como si tuviera su fuente en la libertad humana. Sin embargo, como lo que el autor crea no adquiere realidad objetiva más que a los ojos del espectador, la recuperación queda consagrada por la ceremonia del espectáculo y singularmente de la lectura. Estamos ya en mejores condiciones para contestar a la pregunta que formulábamos momentos antes: el escritor opta por apelar a la libertad de los demás para que, por las implicaciones recíprocas de sus exigencias, puedan entregar de nuevo la totalidad del ser al hombre y volver a cerrar la humanidad sobre el universo.

Si queremos ir más lejos, tenemos que recordar que el escritor, como todos los otros artistas, quiere procurar a sus lectores cierta emoción a la que la costumbre denomina placer estético y que, por mi parte, llamaría más a gusto alegría estética; y que esta emoción, cuando se manifiesta, es señal de que la obra está lograda. Conviene, pues, examinar el sentimiento a la luz de las consideraciones que preceden. Esta alegría, en efecto, que está negada al creador mientras crea, se identifica con la conciencia estética del espectador, es decir, en el caso que nos ocupa, del lector. Es un sentimiento complejo, pero

cuyas estructuras se condicionan las unas a las otras y son inseparables. Se identifica por de pronto con el reconocimiento de un fin trascendental y absoluto que suspende por un momento la cascada utilitaria de los fines-medios y los medios-fines², es decir, de un llamamiento o, lo que es lo mismo, de un valor. Y la conciencia posicional que adquiero de este valor va acompañada necesariamente de la conciencia no posicional de mi libertad, ya que la libertad se manifiesta a sí misma por una exigencia trascendente. El que la libertad se reconozca a sí misma es alegría, pero esta estructura de la conciencia no-tética supone otra: ya que, en efecto, la lectura es creación, mi libertad no se manifiesta solamente como pura autonomía, sino como actividad creadora, es decir, no se limita a darse su propia ley, sino que se erige en constitutiva del objeto. En este nivel, se manifiesta el fenómeno propiamente estético, es decir, una creación donde el objeto creado es dado *como objeto* a su creador; es el único caso en el que el creador disfruta del objeto que crea. Y la palabra disfrute aplicada a la conciencia posicional de la obra leída indica bastante bien que estamos en presencia de una estructura esencial de la alegría estética. Este disfrute posicional va acompañado de la conciencia no posicional de ser esencial respecto a un objeto tomado como esencial; designaré este aspecto de la conciencia estética: sentimiento de seguridad. Es él lo que procura una calma soberana a las emociones estéticas más fuertes; tiene por origen la comprobación de una armonía rigurosa entre la subjetividad y la objetividad. Como, por otra parte, el objeto estético es propiamente el mundo en la medida en que es perseguido a través de imaginarios, la alegría estética acompaña a la conciencia posicional de que el mundo es un valor, es decir, una tarea propuesta a la libertad humana. Y es eso lo que yo llamaría modificación estética del proyecto humano, porque, por lo general, el mundo se manifiesta como el horizonte de nuestra situación, como la distancia infinita que nos separa de nosotros mismos, como la totalidad sintética del enunciado, como el conjunto indiferenciado de los obstáculos y los utensilios, pero jamás como una exigencia que se dirige a nuestra libertad. Así, la alegría estética procede a ese nivel de la conciencia en el que yo trato de recuperar e interiorizar lo que

es el no-yo por excelencia, ya que transformo lo dado en imperativo y el hecho en valor: el mundo es *mi* tarea, es decir, que la función esencial y libremente consentida de mi libertad es precisamente hacer del ser, en un movimiento incondicionado, el objeto único y absoluto del universo. Y, en tercer lugar, las estructuras precedentes suponen un pacto entre las libertades humanas, ya que, por un lado, la lectura es reconocimiento confiado y exigente de la libertad del escritor y, por otro, el placer estético, como vuelve a ser él mismo sentido en la forma de un valor, encierra una exigencia absoluta respecto a tercero: la de que todo hombre, en la medida en que es libertad, experimenta el mismo placer leyendo la misma obra. De este modo, la humanidad entera se halla presente en su más elevada libertad y sostiene la existencia de un mundo que es a la vez *su* mundo y el mundo "exterior". En la alegría estética, la conciencia posicional es conciencia *imaginante* del mundo en su totalidad, como ser y deber ser a la vez; como, también a la vez, totalmente nuestro y totalmente extraño, tanto más nuestro cuanto más extraño sea. La conciencia no posicional encierra *realmente* la totalidad armoniosa de las libertades humanas en la medida en que esa totalidad es objeto de una confianza y una exigencia universales.

Escribir es, pues, a la vez, revelar el mundo y proponerlo como una tarea a la generosidad del lector. Es recurrir a la conciencia del prójimo para hacerse reconocer como *esencial* a la totalidad del ser; es querer vivir esta esencialidad por personas interpuestas. Pero, como, por otro lado, el mundo real sólo se revela en la acción, como no cabe sentirse en él sino pasándolo para cambiarlo, el universo del novelista carecería de espesor, si no se lo descubriera en un movimiento para trascenderlo. Ha sido observado con frecuencia: en un relato, un objeto no obtiene su densidad de existencia del número y de la longitud de las descripciones que se le consagran, sino de la complejidad de sus lazos con los diferentes personajes; parecerá tanto más real cuanto más se lo maneje, tome y deje, es decir, cuanto más sea pasado por los personajes en marcha hacia sus propios fines. Tal sucede con el mundo novelesco, es decir, con la totalidad de las cosas y de los hombres: para que presente su máximo de densidad, es necesario que la revelación-creación por la que el

lector descubre este mundo sea también alistamiento imaginario en la acción; dicho de otro modo, cuanto más gusto se tenga en cambiarlo, tanto más vivo será. El error del realismo ha consistido en creer que lo real se revelaba a la contemplación y que, como consecuencia, cabía hacer de lo real una pintura imparcial. ¿Cómo cabe esto cuando la percepción misma es parcial y cuando la sola nominación es ya una modificación del objeto? Y ¿cómo el escritor, que quiere ser esencial al universo, podría querer serlo a las injusticias que este universo encierra? Hace falta que lo sea, sin embargo. Pero, si acepta ser creador de injusticias, es en un movimiento que pasa a estas injusticias en camino hacia la abolición de las mismas. En cuanto a mí, que leo, si creo y mantengo en existencia un mundo injusto, me hago responsable de cuanto haga al respecto. Y todo el arte del autor es para obligarme a *crear* lo que él *revela* y, por tanto, para comprometerme. Entre los dos, asumimos la responsabilidad del universo. Y, precisamente porque este universo está sostenido por el esfuerzo conjugado de nuestras dos libertades y porque el autor ha tratado por mi mediación de integrarlo en lo humano, es necesario que aparezca verdaderamente *en sí mismo*, en su naturaleza más honda, como atravesado de parte a parte y sostenido por una libertad que ha tomado como fin la libertad humana. Y, si este universo no es verdaderamente la ciudad de los fines que debe ser, es necesario por lo menos que sea una etapa hacia ella; en pocas palabras, es necesario que sea un devenir y que se le considere y presente siempre, no como una masa aplastante que soportamos, sino desde el punto de vista de lo que dejamos atrás en nuestra marcha hacia esa ciudad de los fines. Es necesario que la obra, por muy perversa y desesperante que sea la humanidad que el autor pinte, tenga un aire de generosidad. No hace falta, desde luego, que esta generosidad se exprese por discursos edificantes o personajes virtuosos; no debe siquiera ser premeditada y es una gran verdad eso de que no se hacen buenos libros con buenos sentimientos. Pero la generosidad debe ser la trama misma del libro, la materia con la que labran los hombres y las cosas; sea cual sea el tema, debe manifestarse por todas partes una ligereza esencial que recuerde que la obra no es nunca un dato natural, sino una *exigencia* y una *donación*. Y, si me dan este

mundo con sus injusticias, no es para que contemple éstas con frialdad, sino para que las anime con mi indignación y para que las revele y cree con su naturaleza de tales, es decir, de abusos que deben ser suprimidos. De esta manera, el universo del escritor se revelará en toda su profundidad únicamente con el examen, la admiración y la indignación del lector. Y el amor generoso es juramento de mantener, la indignación generosa juramento de cambiar y la admiración generosa juramento de imitar. Aunque la literatura sea una cosa y la moral otra muy distinta, en el fondo del imperativo estético discernimos el imperativo moral. Porque, ya que quien escribe reconoce, por el hecho mismo de que se tome el trabajo de escribir, la libertad de sus lectores y ya que quien lee, por el solo hecho de abrir el libro, reconoce la libertad del escritor, la obra de arte, tómesele por donde se le tome, es un acto de confianza en la libertad de los hombres. Y ya que los lectores y el autor sólo reconocen esta libertad para exigir que se manifieste, la obra puede definirse como una presentación imaginaria del mundo en la medida en que éste exige la libertad humana. De esto resulta en primer lugar que no hay literatura negra, pues, por sombríos que sean los colores con que se pinte el mundo, se le pinta para que los hombres libres experimenten ante él la propia libertad. Por tanto, no hay más que novelas buenas y malas. Y la mala novela es aquélla que trata de agradar halagando y la buena es aquélla que constituye una exigencia y un acto de fe. Pero, ante todo, el único aspecto bajo el que el artista puede presentar el mundo a esas libertades, cuyo acuerdo quiere realizar el de un mundo que deba ser siempre más impregnado de libertad. No sería concebible que ese desencadenamiento de generosidad que el escritor provoca fuese empleado en la consagración de una injusticia ni que el lector disfrutase de su libertad leyendo una obra que apruebe, acepte o simplemente se abstenga de condenar el avasallamiento del hombre por el hombre. Cabe imaginar que un negro norteamericano escriba una buena novela, aunque en ella se manifieste el odio a los blancos, porque, a través de ese odio, el escritor reclama la libertad de su raza. Y, como me invita a adoptar la actitud de la generosidad, yo no podría aceptar, en el momento en que me siento

libertad pura, la identificación con una raza de opresión. En contra, pues, de la raza blanca y de mí mismo, en la medida en que soy integrante de ella, apelo a todas las libertades que reivindican la liberación de los hombres de color. Pero nadie puede suponer que quepa escribir nunca una buena novela alabando el antisemitismo³. Porque no se puede exigir de mí, en el momento que siento que mi libertad está indisolublemente ligada a la de todos los otros hombres, que la emplee en aprobar el avasallamiento de algunos de ellos. Por ello, sea ensayista, folletinista, satírico o novelista, hable solamente de las pasiones individuales o arremeta contra el régimen de la sociedad, el escritor, hombre libre que se dirige a hombres libres, no tiene más que un tema: la libertad.

Desde luego, toda tentativa de avasallar a sus lectores le amenaza en su arte mismo. El fascismo afectará a un herrero en su vida de hombre, pero no necesariamente en su oficio; a un escritor será en la una y el otro, más todavía en el oficio que en la vida. He visto a autores que, dedicados antes de la guerra a llamar al fascismo a gritos, se quedaron estériles en el mismo momento en que los nazis les colmaban de honores. Pienso principalmente en Drieu la Rochelle: se ha equivocado, pero era sincero, según lo ha probado. Había aceptado la dirección de una revista inspirada. Durante los primeros meses, amonestaba, calentaba las orejas y sermoneaba a sus compatriotas. Nadie le contestó: era porque ya no se tenía libertad para hacerlo. Se puso manifiestamente de mal humor; ya no *sentía* a sus lectores. Se mostró más apremiante, pero ningún signo le dió a entender que había sido comprendido. Ningún signo de odio, ni de cólera tampoco: nada. El hombre pareció desorientado y presa de una agitación creciente; se quejó amargamente a los alemanes. Sus artículos eran soberbios y se hicieron agrios, llegó el momento en que se golpeó el pecho: no hubo eco alguno, salvo entre periodistas vendidos, a los que despreciaba. Presentó su dimisión, la retiró, habló todavía, siempre en el desierto. Finalmente, se mató, amordazado por el silencio de los demás. Había reclamado el avasallamiento de los demás, pero, en su desvarío, debió de imaginárselo voluntario, todavía libre. Vino. El hombre que había en él se felicitó a grandes voces, pero el escritor no pudo sopor-

tarlo. Al mismo tiempo, otros, que fueron felizmente los más, comprendieron que la libertad de escribir supone la libertad del ciudadano. No se escribe para esclavos. El arte de la prosa es solidario con el único régimen donde la prosa tiene un sentido: la democracia. Cuando una de estas cosas está amenazada, también lo está la otra. Y no basta defenderlas con la pluma. Llegó el día en que la pluma se ve obligada a detenerse y es necesario entonces que el escritor tome las armas. De este modo, cualquiera sea el modo en que se haya venido al campo de las letras, sean cuales sean las ideas que se profesen, la literatura lanza al escritor a la batalla; escribir es cierto modo de querer la libertad. Si usted ha comenzado, de grado o no, queda usted comprometido.

¿Comprometido a qué?, se preguntará. Se dice muy pronto que a defender la libertad. ¿Se trata de constituirse en guardián de los valores ideales, como el "clérigo de Benda" antes de la traición, o es que hay que proteger la libertad concreta y cotidiana, tomando partido en las luchas políticas y sociales? La pregunta está ligada a otra, muy sencilla de apariencia, pero que nadie se formula nunca: "¿Para quién se escribe?".

N O T A S

¹ Sucede lo mismo, en grados diversos, con la actitud del espectador frente a otras obras de arte (cuadros, sinfonías, estatuas etc.)

² En la *vida práctica*, cada medio puede ser considerado como un fin, desde el momento en que es buscado, y cada fin se manifiesta como medio de conseguir otro fin.

³ Esta última observación ha impresionado mucho. Pido, pues, que se me cite una sola novela buena cuya finalidad expresa haya sido servir a la opresión, una sola que haya sido escrita contra los judíos, contra los negros, contra los obreros, contra los pueblos colonizados. Se dirá: "El que no exista tal buena novela no es razón para que no sea escrita un día". Pero, entonces, se confiesa que se es un teórico abstracto. Usted, no yo. Porque, en nombre de su concepción abstracta del arte, usted afirma la posibilidad de un hecho que no se ha producido jamás, mientras que yo me limito a proponer una explicación para un hecho admitido.

III

¿PARA QUIÉN SE ESCRIBE?

A primera vista, esto no tiene duda: se escribe para el lector universal y hemos visto, en efecto, que la exigencia del escritor se dirige en principio a *todos* los hombres. Pero las descripciones que preceden son ideales. En realidad, el escritor sabe que habla para libertades sumergidas, ocultas, indisponibles. Y su misma libertad tampoco es pura; es preciso que la limpie y escriba también para limpiarla. Es peligrosamente fácil hablar con demasiadas prisas de valores eternos: los valores eternos apenas tienen carne. La misma libertad, si se la considera *sub specie aeternitatis*, parece una rama seca, porque, como el mar, siempre está comenzando de nuevo; no es otra cosa que el movimiento por el que perpetuamente nos desprendemos y liberamos. No hay libertad gratuita; hay que conquistarse por encima de las pasiones, la raza, la clase y la nación y conquistar consigo a los demás. Pero lo que importa en este caso es la figura singular del obstáculo que hay que superar, de la resistencia que hay que vencer; es esto lo que, en cada circunstancia, da su figura a la libertad. Si el escritor ha optado, como lo quiere Benda, por chochar, puede hablar en hermosos párrafos de esa libertad eterna que reclaman a la vez el nacional-socialismo, el comunismo staliniano y las democracias capitalistas. No molestará a nadie; no se dirigirá a nadie; se le concederá por adelantado todo lo que pide. Pero es un sueño abstracto; lo quiera o no y aunque aspire a laureles eternos, el escritor habla a sus contemporáneos, a sus compatriotas, a sus hermanos de raza o de clase. No se ha observado lo suficiente, en efecto, que una obra del espíritu es naturalmente

¿Qué es la literatura?

alusiva. Aunque el autor se proponga dar la representación más completa de su objeto, nunca se trata de que lo cuente *todo*; siempre sabe más cosas de las que dice. Es que el lenguaje es elipsis. Si yo quiero advertir a mi vecino que una avispa ha entrado por la ventana, no necesito pronunciar un largo discurso. "¡Cuidado!" o "¡Ahí!" bastan —una palabra, un ademán—; con que el vecino vea la avispa, todo lo demás sobra. Si un disco nos reprodujera sin comentarios las conversaciones cotidianas de un matrimonio de Provins o de Angulema, no comprenderíamos nada; nos faltaría el *contexto*, es decir, los recuerdos comunes y las percepciones comunes, la situación de la pareja y sus ocupaciones; en pocas palabras, el mundo tal como cada uno de los interlocutores sabe que se le manifiesta al otro. Otro tanto pasa con la lectura: las gentes de una misma época y una misma colectividad, que han vivido los mismos acontecimientos, que se plantean o eluden los mismos problemas, tienen el mismo sabor de boca, son cómplices los unos de los otros y ven entre ellos los mismos cadáveres. Tal es la razón de que no haya que escribir tanto: hay palabras-claves. Si yo relato la ocupación alemana a un público norteamericano, necesitaré muchos análisis y precauciones; perderé veinte páginas disipando las prevenciones, los prejuicios y las leyendas; luego, hará falta que consolide mis posiciones a cada paso, que busque en la historia de los Estados Unidos imágenes y símbolos que permitan comprender la nuestra, que tenga siempre presente la diferencia entre nuestro pesimismo de viejos y su optimismo de niños. Si escribo sobre el mismo tema para franceses, estamos entre nosotros: bastan estas palabras, por ejemplo: "un concierto de música militar alemana en el quiosco de un parque público". Todo está ahí: una áspera primavera, un parque provinciano, hombres de cabezas peladas soplando en los metales, unos cuantos transeúntes ciegos y sordos que apresuran el paso, dos o tres oyentes apretados contra los árboles, esa alborada a Francia que se pierde inútilmente en el aire, nuestra vergüenza, nuestra angustia, nuestra cólera y también nuestro orgullo. Así, el lector a quien me dirijo no es ni Micromegas ni el Ingenuo, ni tampoco Dios padre. No tiene la ignorancia del buen salvaje al que hay que explicar todo a partir de los principios; no es un espíritu ni una tabla rasa.

Tampoco tiene la omnisciencia de un ángel o del Padre Eterno; le revelo ciertos aspectos del universo y me aprovecho de lo que sabe para tratar de enseñarle lo que no sabe. Suspendido entre la ignorancia total y el conocimiento absoluto, posee un bagaje determinado que varía de un momento a otro y que es suficiente para revelar su *historicidad*. No es, en efecto, en modo alguno, una conciencia instantánea, una pura afirmación de libertad al margen del tiempo y no pasa tampoco por encima de la historia: está comprometido en ella. Los autores también son históricos y precisamente por esto algunos de ellos desean escaparse de la historia con un salto a la eternidad. Entre esos hombres que están sumergidos en una misma historia y que contribuyen igualmente a hacerla, se establece, por medio del trujamán del libro, un contacto histórico. Escritura y lectura son las dos caras de un mismo hecho de historia y la libertad a la que el escritor nos invita no es una pura conciencia abstracta de ser libre. Esa libertad *no existe*, si hablamos con propiedad; hay que conquistarla en una situación histórica; cada libro propone una liberación concreta a partir de una enajenación particular. También hay en cada libro un recurso implícito a instituciones, a costumbres, a ciertas formas de opresión o de conflicto, a la sensatez y a la locura del día, a pasiones duraderas y obstinaciones pasajeras, a supersticiones y a conquistas recientes del buen sentido, a evidencias e ignorancias, a modos especiales de razonar que las ciencias han puesto de moda y que se aplican en todos los terrenos, a esperanzas, a temores, a hábitos de la sensibilidad, de la imaginación y hasta de la percepción, a costumbres y a valores recibidos en general, a todo un mundo que es común al autor y al lector. Es este mundo bien conocido lo que el autor anima y llena con su libertad y es a partir de este mundo como el lector debe efectuar su liberación concreta: este mundo es la enajenación, la situación, la historia, y es este mundo lo que debo tomar y asumir, lo que debo conservar o cambiar, para mí y los demás. Porque, si el aspecto inmediato de la libertad es el negativo, se sabe que no se trata del poder abstracto de decir no, sino de una negatividad concreta que retiene en ella misma lo que niega y adquiere con ello, en todas sus partes, determinado matiz. Y ya que las libertades del autor y del lector

se buscan y se influyen a través de un mundo, cabe decir también que es la elección hecha por el autor de un aspecto del mundo lo que decide quién va a ser el lector y, recíprocamente, que el escritor, al elegir su lector, decide su tema. Así, todas las obras del espíritu contienen en sí mismas la imagen del lector a quien están destinadas. Yo podría hacer el retrato de Nathanael según *Nourritures terrestres*: la enajenación de la que le invitan a liberarse es, según veo, la familia, los bienes inmuebles que posee o poseerá por herencia, el proyecto utilitario, una moralidad aprendida, un deísmo estrecho; veo también que tiene cultura y ocios, ya que sería absurdo proponer a Ménaque como ejemplo a un peón, a un hombre en paro forzoso o a un negro de los Estados Unidos. Sé que no está amenazado por ningún peligro exterior, ni por el hambre, ni por la guerra, ni por la opresión de una clase o de una raza; el único peligro que corre es el de ser víctima de su propio medio; es, por tanto, un blanco, un ario, un rico, el heredero de una gran familia burguesa que vive en una época todavía relativamente estable y fácil, en la que la ideología de la clase dominante apenas comienza a declinar: precisamente, ese Daniel de Fontanin que Roger Martin du Gard nos ha presentado más tarde como un admirador entusiasta de André Gide.

Para tomar un ejemplo más cercano todavía, digamos que resulta impresionante que *Le Silence de la Mer*, obra que fué escrita por un resistente del primer momento y cuya finalidad es maniifiesta a nuestro juicio, sólo haya encontrado hostilidad en los círculos de emigrados de Nueva York, de Londres y a veces del mismo Argel y que se haya llegado incluso a tachar a su autor de colaboracionismo. Lo que pasa es que Vercors no iba tras *ese* público. En la zona ocupada, al contrario, nadie ha dudado de las intenciones del autor ni de la eficacia de su trabajo: escribía para nosotros. No creo, en efecto, que quepa defender a Vercors diciendo que su alemán es real, como son reales su viejo francés y su muchacha francesa. Koestler ha escrito sobre eso páginas muy buenas: el silencio de los dos franceses no tiene verosimilitud psicológica; tiene incluso cierto leve sabor a anacronismo: recuerda el mutismo tozudo de los campesinos patriotas de Mau-passant durante otra ocupación. *Otra* ocupación, con otras espe-

ranzas, otras angustias, otras costumbres. En cuanto al oficial alemán, su retrato no carece de vida, pero, como es manifiesto, Vercors, que, al mismo tiempo, se negaba a todo contacto con el ejército de ocupación, lo ha hecho "de memoria", combinando los elementos probables de ese personaje. Por ello, no deben ser preferidas en nombre de la *Verdad* esas imágenes a las que forjaba cada día la propaganda de los anglosajones. Pero, para un francés de la metrópolis, la novela de Vercors era en 1941 la más eficaz. Cuando el enemigo está separado de ustedes por una barrera de fuego, hay que juzgarlo en globo como la encarnación del mal: toda guerra es un maniqueísmo. Es, pues, muy comprensible que los diarios de Inglaterra no perdieran el tiempo distinguiendo el buen grano de la cizaña en el ejército alemán. Pero, inversamente, las poblaciones vencidas y ocupadas, mezcladas con sus vencedores, vuelven, por la costumbre, por los efectos de una propaganda hábil, a considerar que esos vencedores son hombres. Hombres buenos o malos; buenos y malos a la vez. Una obra que hubiera presentado a los soldados alemanes en 1941 como ogros hubiera hecho reír a la zona ocupada y hubiera fracasado en su intento. Desde fines del 42, *Le Silence de la Mer* perdió su eficacia. Era que la guerra había empezado de nuevo en nuestro territorio: por un lado, propaganda clandestina, sabotajes, descarrilamientos y atentados; por el otro, toques de queda, deportaciones, detenciones, torturas y ejecución de rehenes. Una invisible barrera de fuego separaba de nuevo a los alemanes de los franceses: ya no queríamos saber si los alemanes que arrancaban los ojos y las uñas a nuestros amigos eran cómplices o víctimas del nazismo; frente a ellos, ya no bastaba mantener un silencio altanero, que ellos, por otra parte, no lo hubieran tolerado: en esta fase de la guerra, había que estar con ellos o contra ellos; en medio de los bombardeos y las matanzas, de las ciudades en llamas y las deportaciones, la novela de Vercors parecía un idilio: había perdido su público. Su público era el hombre del 41, humillado por la derrota, pero sorprendido por la cortesía calculada del ocupante, sinceramente deseoso de la paz, aterrado por el fantasma del bolcheviquismo, desorientado por los discursos de Pétain. A un hombre así, era inútil presentarle los alemanes como bestias sanguinarias; era necesario con-

cederle, al contrario, que podían ser corteses y hasta simpáticos y, ya que había descubierto con sorpresas que la mayoría de ellos eran "hombres como nosotros", era preciso indicarle que, aun en este caso, la fraternidad era imposible, que los soldados extranjeros resultaban tanto más desdichados e impotentes cuanto más simpáticos parecían y que es necesario luchar contra un régimen y una ideología nefastos, aunque los hombres que nos los traigan no parezcan malos. Y, como, en fin de cuentas, había que dirigirse a una multitud pasiva, como había todavía pocas organizaciones importantes y éstas se mostraban muy prudentes en el reclutamiento, la sola forma de oposición que se podía pedir a la población era el silencio, el desprecio, la obediencia forzada y que revela serlo. De este modo, la novela de Vercors define su público y, al definirlo, el autor se define a sí mismo: quiere combatir en el espíritu de la burguesía francesa del 41 los efectos de la entrevista de Montoire. Un año y medio después de la derrota, se trataba de algo vivo, virulento, eficaz. Dentro de medio siglo, este algo no apasionará a nadie. Un público mal informado lo leerá todavía como un cuento agradable y un poco lánguido sobre la guerra del 39. Parece que las bananas son mejores recién tomadas del árbol; de modo análogo, las obras del espíritu deben ser consumidas en su propio sitio.

Se sentirá la tentación de reprochar su vana sutileza y su carácter indirecto a todo intento de explicar una obra del espíritu por el público al que está dirigida. ¿No es más sencillo, más directo y más riguroso tomar como factor determinante la misma condición del autor? ¿No conviene atenerse a la noción tainiana del "medio"? Contestaré que la explicación por el medio es, en efecto, *determinante*: el medio *produce* al escritor; es por esto por lo que no creo en ella. El público, por el contrario, llama al autor, es decir, plantea problemas a su libertad. El medio es una *vis a tergo*; el público, por el contrario, es una espera, un vacío que ha de llenarse, una *aspiración*, en sentido propio y figurado. En una palabra, es el *otro*. Y estoy tan lejos de rechazar la explicación de la obra por la situación del hombre que siempre he considerado la idea de escribir como la libre superación de determinada situación humana y *total*. En lo que, desde luego, no se diferencia de las demás empresas. Êtiemble,

en un artículo de mucho ingenio, pero un tanto superficial¹, escribe: "Yo iba a revisar mi pequeño diccionario cuando el azar me puso ante los ojos tres líneas de Jean-Paul Sartre: "Para nosotros, en efecto, el escritor no es ni una Vestal ni un Ariel. Está en el asunto, haga lo que haga; marcado, comprometido, hasta en su retiro más recóndito". Estar metido en el asunto, en la danza. Reconozco, poco más o menos, la frase de Blaise Pascal: "Estamos embarcados". Pero, al mismo tiempo, veía que el compromiso perdía todo valor, que quedaba reducido al hecho más trivial, al del príncipe y del esclavo, a la condición humana".

Yo no digo otra cosa. Pero Êtiemble se hace el loco. Si todo hombre está embarcado, esto no quiere decir en absoluto que tenga plena conciencia de ello; la mayoría de las gentes pasan su tiempo disimulando sus compromisos. Esto no significa necesariamente que intenten evasiones a la mentira, los paraísos artificiales o la vida imaginaria: les basta con oscurecer su linterna, con ver lo inmediato sin ver lo contiguo o, inversamente, con aceptar el fin pasando por alto los medios, con negar la solidaridad a los iguales, con refugiarse en la seriedad, con quitar a la vida todo valor considerándola desde el punto de vista de la muerte y, al mismo tiempo, quitar a la muerte todo horror refugiándose en la trivialidad de la vida cotidiana; con persuadirse, si se pertenece a la clase opresora, de que se escapa de ésta por la grandeza de los propios sentimientos o, si se es un oprimido, con disimularse la complicidad con los opresores sosteniendo que cabe ser libre, pese a las cadenas, si se tiene aficción a la vida interior. Los escritores, como cualquier otra persona, pueden recurrir a estas cosas. Hay escritores, la mayoría, que proporcionan todo un arsenal de trucos al lector que quiere dormir tranquilamente. Yo diría que un escritor está comprometido cuando se esfuerza por embarcar a la conciencia más lúcida y completa, es decir, cuando, tanto para él como para los demás, hace pasar el compromiso de la espontaneidad inmediata a lo reflexionado. El escritor es un mediador por excelencia y su compromiso es la mediación. Pero, si es verdad que hay que exigir cuentas a su obra a partir de su condición, también es preciso recordar que su condición no es sola-

mente la de un hombre en general, sino, precisamente, también la de un escritor. Tal vez sea judío, checo y de familia campesina, pero es un *escritor* judío, un *escritor* checo y de origen rural. Cuando yo he intentado en otro artículo definir la situación del judío, no he encontrado más que esto: "el judío es un hombre al que los demás hombres consideran judío y que tienen por obligación elegirse a partir de la situación que se le ha creado". Porque hay cualidades que tenemos únicamente por los juicios de los demás. En el caso del escritor, el caso es más complejo, porque nadie está obligado a optar por ser tal cosa. Además, la libertad está en el origen: soy autor en primer lugar por mi libre decisión de escribir. Pero en seguida se presenta esto: me convierto en un hombre al que los demás consideran escritor, es decir, que debe satisfacer cierta demanda y al que, de grado o por fuerza, se atribuye cierta función social. Sea cual sea la partida que quiera jugar, tiene que jugarla a partir de la representación que los demás se han formado de él. Tal vez quiera modificar el carácter que se atribuye al literato en una sociedad dada, pero, para cambiarlo, es preciso que antes se ajuste al molde. Además, interviene el público, con sus costumbres, su visión del mundo, su concepción de la sociedad y de la literatura en el seno de la sociedad; rodea al escritor, lo asedia, y sus exigencias imperativas o taimadas, sus negativas y sus evasiones son los datos con los que cabe iniciar la construcción de una obra. Tomemos el caso del gran escritor negro Richard Wright. Si sólo consideramos su condición de *hombre*, es decir, de "negro" del sur de los Estados Unidos transportado al norte, concebiremos en seguida que no pueda escribir más que de negros o de blancos *vistos con los ojos de los negros*. ¿Cabe suponer por un instante que pueda aceptar una vida dedicada a la contemplación de lo Verdadero, lo Bello y lo Bueno cuando el 90 por ciento de los negros del sur están prácticamente privados del derecho de voto? Y, si se habla aquí de traición de clérigo, contestaré que no hay clérigos entre los oprimidos. Los clérigos^{**} son necesariamente los parásitos de las clases o razas

* La palabra clérigo —*clerc*— ha de entenderse aquí en su acepción medieval de hombre letrado, en oposición al indocto. N. del T.

que oprimen. Por tanto, si un negro de los Estados Unidos se descubre una vocación de escritor, descubre al mismo tiempo su tema: es el hombre que ve a los blancos desde fuera, que se asimila la cultura blanca desde fuera y cada uno de cuyos libros mostrará la enajenación de la raza negra en el seno de la sociedad norteamericana. No objetivamente, al modo de los realistas, sino apasionadamente y de manera que comprometa al lector. Pero este examen deja sin determinar la naturaleza de su obra: podría ser un liberalista, un autor de *blues*, el Jaramías de los negros del sur. Si queremos ir más lejos, hay que examinar el público. ¿A quién, pues, se dirige Richard Wright? Desde luego, no al hombre universal: en la noción de hombre universal, entra la característica esencial de que no está comprometido en ninguna época determinada ni se emociona con los negros de Louisiana de modo distinto que con los esclavos de los tiempos de Espartaco. El hombre universal sólo piensa en valores universales; es una afirmación pura y abstracta de los derechos imprescriptibles del hombre. Pero Wright no puede soñar tampoco con destinar sus libros a los racistas blancos de Virginia o Carolina, quienes ya han tomado partido y no abrirán libros así. Tampoco podrá destinarlos a los campesinos negros de los "bayous", gentes que no saben leer. Y si se muestra contento ante la acogida que Europa dedica a sus libros, es manifiesto, sin embargo, que no ha pensado en un principio al escribirlos en el público europeo. Europa está lejos y sus indignaciones son ineficaces e hipócritas. No cabe esperar mucho de las naciones que han avasallado las Indias, la Indochina, el África negra. Bastan estas consideraciones para definir a los lectores de Richard Wright: éste se dirige a los negros cultos del norte y a los norteamericanos blancos de buena voluntad (intelectuales, demócratas de izquierda, radicales, obreros afiliados al C. I. O.).

No es que, a través de éstos, Richard Wright no tenga presentes a todos los hombres. Pero es *a través*. Del mismo modo que la libertad eterna se deja entrever en la liberación histórica y concreta que el escritor persigue, la universalidad del género humano está en el horizonte del grupo concreto e histórico de los lectores. Los campesinos negros analfabetos y los

plantadores del sur representan un margen de posibilidades abstractas alrededor del público real: en fin de cuentas, un analfabeto puede aprender a leer y *Black Boy* puede caer en manos del más obstinado de los negrófobos y abrirle los ojos. Esto significa únicamente que todo proyecto humano pasa de sus límites y se extiende paso a paso hasta el infinito. Ahora bien, conviene señalar que existe una rotura muy pronunciada en el seno de ese *público de hecho*. Para Wright, los lectores negros representan la subjetividad. La misma infancia, las mismas dificultades, los mismos complejos: comprenden con medias palabras, con su corazón. Al tratar de hacerse luz sobre su situación personal, Wright les hace ver con claridad sus propias situaciones. El escritor mediatiza, nombra y muestra la vida que viven al día, de modo siempre inmediato, y que sufren sin encontrar palabras para expresar sus sufrimientos; es la conciencia de todos y el movimiento por el que se eleva de lo inmediato a la nueva consideración reflexiva de su condición es el de toda la raza. Pero, por mucha que sea la buena voluntad de los lectores blancos, éstos representan el *Otro* para un autor negro. No han vivido lo que ha vivido; sólo pueden comprender la condición de los negros con un esfuerzo extremo y apoyándose en analogías que pueden en cualquier momento traicionarles. Por otra parte, Wright no les conoce completamente; solamente desde fuera concibe Wright la orgullosa seguridad y la tranquila certidumbre, comunes a todos los arios blancos, de que el mundo es blanco y propiedad de ellos. Para los blancos, las palabras que Wright traza sobre el papel no tienen el mismo significado que para los negros; hay que elegir las al azar, pues Wright ignora las resonancias que tendrán en esas conciencias extranjeras. Y, cuando habla a los blancos, el escritor tiene que cambiar hasta de objetivo; se trata de comprometerlos y de hacerles comprender sus responsabilidades; hace falta indignarlos y avergonzarlos. Así, cada obra de Wright contiene lo que Baudelaire hubiera llamado "una doble postulación simultánea"; cada palabra remite a dos contextos; se aplican a la vez a cada frase dos fuerzas y esto es lo que determina la tensión incomparable del relato. Si el escritor se hubiese dirigido únicamente a los blancos, tal vez se hubiera mostrado más prolijo, más di-

dáctico y también más injurioso; si a los negros, más elíptico todavía, más cómplice, más elegíaco. En el primer caso, su obra se hubiera acercado a la sátira; en el segundo, a las lamentaciones proféticas: Jeremías hablaba únicamente a los judíos. Pero Wright, al escribir para un público roto, ha sabido a la vez mantener y superar la rotura; ha hecho de ella el pretexto para una obra de arte.

El escritor consume y no produce, aunque haya decidido poner su pluma al servicio de la comunidad. Sus obras siguen siendo gratuitas y, por tanto, imposibles de estimación; su valor comercial suele ser fijado arbitrariamente. En ciertas épocas, se le señala una pensión; en otras, obtiene un porcentaje del precio de venta de sus libros. Pero, entre la obra del espíritu y su remuneración en porcentaje propia de la sociedad actual no hay más de común que lo que había entre el poema y la pensión real del antiguo régimen. En el fondo, no se paga al escritor: se le alimenta, bien o mal, según las épocas. No puede ser otro modo, porque su actividad es *inútil*: no es en modo alguno *útil* y es a veces *perjudicial* que la sociedad adquiera conciencia de sí misma. Porque, precisamente, lo útil se define en los cuadros de una sociedad constituida y en relación a instituciones, valores y fines ya fijados. Si la sociedad se ve y, sobre todo, se ve vista, hay, por el hecho mismo, impugnación de los valores establecidos y del régimen: el escritor le presenta su imagen y la íntima para que acepte esta imagen o para que cambie. Y, de todas maneras, la sociedad cambia; pierde el equilibrio que le procuraba la ignorancia, vacila entre la vergüenza y el cinismo y practica la mala fe; de este modo, el escritor proporcióna a la *sociedad una conciencia inquieta* y, por ello, está en perpetuo antagonismo con las fuerzas conservadoras que mantienen el equilibrio que él procura romper. Porque el paso a lo mediato, que no puede hacerse más que por la negación de lo inmediato, es una revolución perpetua. Sólo las clases dirigentes pueden permitirse el lujo de retribuir una actividad improductiva y tan peligrosa y, si lo hacen, es a la vez táctica y equivocación. Es equivocación en la mayoría: sin preocupaciones materiales, los miembros de la flor y nata dirigente están lo bastante liberados para desear un conocimiento refle-

xivo de sí mismos; quieren recuperarse y encargan al artista que les presente su imagen sin darse cuenta de que tendrán en seguida que asumirla. Es táctica en algunos, que, advertidos del peligro, pensionan al artista para fiscalizar su poder de destrucción. De este modo, el escritor es un parásito de la "flor y nata" dirigente. Pero, funcionalmente, está frente a los intereses de quienes le hacen vivir². Tal es el conflicto original que define la condición del escritor. A veces, el conflicto es manifiesto. Se habla todavía de esos cortesanos que organizaron el triunfo de *Le Mariage de Figaro*, a pesar de que tocó a muerte para el régimen. Otras veces, es un conflicto oculto, pero existe siempre, porque nombrar es mostrar y mostrar es cambiar. Y como esta actividad de impugnación, que perjudica a los intereses creados, puede, en su muy modesta parte, contribuir a un cambio de régimen y como, por otro lado, las clases oprimidas no tienen tiempo ni afición para la lectura, el aspecto objetivo del conflicto puede expresarse como un antagonismo entre las fuerzas conservadoras o público real del escritor y las fuerzas progresistas o público virtual. En una sociedad sin clases y cuya estructura interna fuera la revolución permanente, el escritor podría ser mediador *para todos* y su impugnación de principio podría preceder o acompañar a los cambios de hecho. Es, a mi juicio, el sentido profundo que hay que dar a la noción de la *autocrítica*. La ampliación del público real hasta los límites del público virtual produciría en la conciencia del escritor una reconciliación de las tendencias enemigas y la literatura, enteramente liberada, representaría la *negatividad*, como momento necesario de la construcción. Pero ese tipo de sociedad, que yo sepa, no existe por el momento y cabe dudar de que pueda existir. El conflicto subsiste, pues, e interviene en el origen de lo que yo denominaría transformaciones del escritor y de su turbada conciencia.

Este conflicto se reduce a su mínima expresión cuando el público virtual es prácticamente nulo y el escritor, en lugar de quedarse al margen de la clase privilegiada, se ve absorbido por ella. En este caso, la literatura se identifica con la ideología de los dirigentes, la meditación se efectúa en el seno de la clase y la impugnación se refiere a los detalles y se hace en nombre de

principios indiscutidos. Es, por ejemplo, lo que se produce hacia el siglo XII: el clérigo escribe exclusivamente para los clérigos. Pero puede permanecer con la conciencia tranquila, porque hay un divorcio entre lo espiritual y lo temporal. La Revolución cristiana ha provocado el advenimiento de lo espiritual, es decir, del espíritu mismo, como negatividad, impugnación y trascendencia, como construcción perpetua, por encima del reino de la Naturaleza, de la ciudad *antinatural* de las libertades. Pero hacía falta que este poder universal de superar el objeto fuese encontrado primeramente como objeto, que esta negación perpetua de la Naturaleza apareciera en primer lugar como naturaleza, que esta facultad de crear perpetuamente ideologías y de dejarlas atrás en el camino se encarnara para empezar en una ideología determinada. Lo espiritual, en los primeros siglos de nuestra era, es un cautivo del cristianismo o, si se prefiere, el cristianismo es lo espiritual, pero *enajenado*. Es el espíritu hecho objeto. Se concibe así que, en lugar de aparecer como la empresa común y siempre comenzada de nuevo de todos los hombres, se manifieste en un principio como la especialidad de unos cuantos. La sociedad del medievo tiene necesidades espirituales y ha constituido para satisfacerlas un cuerpo de especialistas que se reclutan por co-optación. Consideramos hoy la lectura y la escritura como derechos del hombre y, al mismo tiempo, como medios de comunicarnos con el Otro casi tan naturales y espontáneos como el lenguaje oral; tal es la razón de que el campesino más inculto sea un lector potencial. En la época de los clérigos, eran técnicas estrictamente reservadas a los profesionales. No son practicadas por sí mismas, como ejercicios del espíritu, ni tienen por finalidad la adhesión a ese humanismo grande y vago que llamarán más adelante "las humanidades"; son únicamente medio de conservar y transmitir la ideología cristiana. Saber leer es poseer el útil necesario para adquirir conocimiento de los textos sagrados y de sus innumerables comentarios; saber escribir es saber comentar. Los otros hombres no aspiran a poseer técnicas profesionales con más empeño que el que ponemos hoy nosotros en adquirir las del carpintero o del cartógrafo, si ejercemos otros oficios. Los señores feudales dejan a los clérigos el cuidado de producir y guardar la espiritualidad.

Son incapaces por sí mismos de ejercer sobre los escritores una fiscalización como la que ejerce hoy el público y no sabrían distinguir la herejía de las creencias ortodoxas, si se les dejara sin ayuda. Se interesan únicamente cuando el papa recurre al brazo seglar. Entonces, saquean y queman todo, pero es únicamente porque tienen confianza en el papa y no desprecian ninguna ocasión de saqueo. Verdad es que en última instancia la ideología les está destinada — a ellos y al pueblo — pero se la comunican oralmente por medio de las predicaciones y, además, la Iglesia ha contado desde hora temprana con un lenguaje más sencillo que la escritura: la imagen. Las esculturas de los claustros y las catedrales, las vidrieras, las pinturas y los mosaicos hablan de Dios y de la Historia Sagrada. Al margen de esta vasta empresa de ilustración de la fe, el clérigo escribe sus crónicas, sus obras filosóficas, sus comentarios y sus poemas; los destina a sus pares y están fiscalizados por sus superiores. No tiene que preocuparse por el efecto que sus obras causarán en las masas, pues sabe por adelantado que éstas no se enterarán de nada; tampoco puede querer introducir los remordimientos en la conciencia de un señor feudal ladrón o felón: la violencia es analfabeta. No se trata, pues, para él de presentar la imagen de lo temporal a lo temporal, ni de tomar partido, ni de extraer lo espiritual de la experiencia histórica por medio de un esfuerzo continuo. Por el contrario, como el escritor es hombre de Iglesia y la Iglesia es un inmenso cuerpo espiritual que prueba su dignidad por su resistencia al cambio, como la historia y lo temporal se identifican y la espiritualidad se distingue radicalmente de lo temporal, como la finalidad de la clerecía es mantener esta distinción, es decir, mantenerse como cuerpo especializado frente al siglo; como, además, la economía es tan fragmentaria y los medios de comunicación tan raros y tan lentos que los acontecimientos que se desarrollan en una provincia no afectan en nada a la provincia vecina y que un monasterio puede disfrutar de su paz particular, del mismo modo que el héroe de los *Acarmanienses*, mientras su país está en guerra, el escritor tiene por misión demostrar su autonomía entregándose a la contemplación exclusiva del Eterno; afirma sin cesar que el Eterno existe y lo demuestra precisamente por el hecho de que el único cuidado del escritor

es contemplarlo. En este sentido, realiza, en efecto, el ideal de Benda, pero ya se ve en qué condiciones: es preciso que la espiritualidad y la literatura queden enajenados, que triunfe una ideología determinada, que el pluralismo feudal haga posible el aislamiento de los clérigos, que la casi totalidad de la población sea analfabeta y que el único público del escritor sea el colegio de los otros escritores. No es concebible que se pueda a la vez ejercer la libertad de pensar, escribir para un público que exceda de la colectividad restringida de los especialistas y limitarse a describir el contenido de valores eternos e ideas *a priori*. La serena conciencia del clérigo medieval florece sobre la muerte de la literatura.

Sin embargo, no es completamente necesario que el público se reduca a un cuerpo organizado de profesionales para que los escritores conserven esta conciencia feliz. Basta que los escritores se bañen en la ideología de las clases privilegiadas, que estén totalmente impregnados con ella y que al mismo tiempo no puedan concebir otras. Pero, en este caso, su función se modifica; no se les pide ya que sean *guardianes* de los dogmas, sino simplemente que no sean sus detractores. Como segundo ejemplo de la adhesión de los escritores a la ideología constituida, cabe elegir, a mi juicio, el siglo xvii francés.

En esta época, se halla en vías de realización la laicización del escritor y su público. Este proceso tiene indudablemente por origen la fuerza expansiva de la cosa escrita, su carácter monumental el llamamiento a la libertad que encierra toda obra del espíritu. Pero hay circunstancias exteriores que también contribuyen a ello, como el desarrollo de la instrucción, el debilitamiento del poder espiritual y la aparición de ideologías nuevas expresamente destinadas a lo temporal. Sin embargo, laicización no quiere decir universalización. El público del escritor continúa siendo estrictamente limitado. En su conjunto, es denominado *la sociedad* y este nombre designa una fracción de la corte, del clero, de la magistratura y de la burguesía rica. Considerado en singular, el lector es un "hombre honrado" y ejerce cierta función de censura que se llama *el gusto*. En pocas palabras, es a la vez un miembro de las clases superiores y un especialista. Si critica al escritor, es que también sabe escribir. El público de

Corneille, de Pascal y de Descartes, es Madame de Sévigné, el caballero de Méré, Madame de Grignan, Madame de Rambouillet, Saint-Évremond. Hoy, el público, en relación con el escritor, se halla en estado de pasividad: espera que le impongan ideas o una nueva forma de arte. Es la masa inerte en la que la idea va a encarnarse. Su medio de fiscalización es indirecto y negativo; no puede decirse que da su opinión; sencillamente, compra o no compra el libro; la relación entre el autor y el lector es la misma que la existente entre el macho y la hembra: es que la lectura se ha convertido en un simple medio de información y la escritura en un medio muy general de comunicación. En el siglo xvii, saber escribir es ya saber escribir bien. No es que la Providencia haya distribuido por partes iguales el don del estilo entre todos los hombres, sino que el lector, si no se identifica más rigurosamente al escritor, es un escritor en potencia. Forma parte de un grupo selecto parasitario para el que el arte de escribir es, si no un oficio, por lo menos el signo de la superioridad. Se lee porque se sabe escribir; con un poco de suerte, se hubiera podido escribir lo que se lee. El público es activo: se le *someten* auténticamente las obras del espíritu; las juzga en nombre de un cuadro de valores que él mismo contribuye a mantener. Una revolución análoga al romanticismo no es concebible en una época así, porque hace falta el concurso de una masa indecisa a la que se sorprende, turba y anima de modo repentino, revelándole ideas y sentimientos ignorados por ella, y que, carente de convicciones firmes, reclama perpetuamente que se la viole y se la fecunde. En el siglo xvii, las convicciones son inquebrantables: la ideología religiosa se ve reforzada por una ideología política segregada por lo temporal: nadie pone públicamente en duda ni la existencia de Dios ni el derecho divino del monarca. La "sociedad" tiene su lenguaje, sus gracias y sus ceremonias que supone ha de volver a encontrar en los libros que lee. Tiene también su concepción del tiempo. Como los dos hechos históricos sobre los que medita sin tregua —el pecado original y la redención—, pertenecen a un pasado lejano; como ese pasado es también el fundamento del orgullo de las grandes familias y la justificación de sus privilegios; como el porvenir no puede traer nada nuevo, pues Dios es demasiado perfecto para cambiar y las

dos grandes potencias terrenales, la Iglesia y la Monarquía, sólo aspiran a la inmutabilidad, el elemento activo de la temporalidad es el pasado, que es a su vez una degradación fenomenal del Eterno. El presente es un pecado perpetuo que sólo puede excusarse si refleja, lo menos mal posible, la imagen de una época acabada; una idea, para ser admitida, debe probar su ancianidad; una obra de arte, para agradar, debe inspirarse en un modelo antiguo. Cabe encontrar todavía esta ideología en escritores que se erigen expresamente en sus guardianes. Hay todavía grandes clérigos que son de Iglesia y no tienen otra preocupación que la defensa del dogma. A ellos se añaden los "perros de guarda" de lo temporal, historiadores, poetas de corte, juristas y filósofos que se dedican a establecer y mantener la ideología de la monarquía absoluta. Pero vemos aparecer junto a ellos una tercera categoría de escritores, propiamente laicos, que, en su gran mayoría, *aceptan* la ideología religiosa y política de la época sin creerse obligados a probarla y conservarla. No escriben sobre ella; la aceptan implícitamente; para ellos, eso es lo que llamábamos hace poco el contexto o conjunto de presuposiciones comunes a los lectores y el autor, necesarias para que aquéllos comprendan lo que éste escribe. Estos escritores de la tercera categoría pertenecen en general a la burguesía; están pensionados por la nobleza; como consumen sin producir y la nobleza tampoco produce, sino que vive del trabajo de los demás, son parásitos de una clase parasitaria. No viven ya en corporación, pero, en esta sociedad muy integrada, forman una corporación implícita y, a fin de recordarles siempre su origen corporativo y la antigua clerecía, el poder real selecciona entre ellos a unos cuantos y los agrupa en una especie de colegio simbólico: la Academia. Alimentados por el rey, leídos por un grupo selecto, se cuidan únicamente de satisfacer la demanda de este público restringido. Tienen una conciencia tan tranquila o casi tan tranquila como los clérigos del siglo XII; es imposible en esta época mencionar un público virtual distinto del público real. La Bruyère habla *de* los campesinos, pero no *les* habla, y, si se refiere a la miseria del campo, no es para deducir un argumento contra la ideología que acepta, sino en nombre de esta ideología: es una vergüenza para monarcas ilustrados, para buenos cristianos. De este

modo, se habla de las masas por encima de ellas y sin que se conciba siquiera que un escrito pueda ayudarlas a adquirir conciencia de sí mismas. Y la homogeneidad del público ha eliminado toda contradicción en el alma de los autores. Éstos no se ven desgarrados entre lectores reales, pero detestables, y lectores virtuales, deseables, pero fuera de alcance; no plantean problemas sobre el papel que les corresponde representar en el mundo, pues el escritor se interroga sobre su misión únicamente en las épocas en que esta misión no está claramente señalada y en las que hay que inventarla o re-inventarla, es decir, cuando advierte, por encima de los lectores del grupo selecto, una masa amorfa de lectores posibles que puede tratar o no de conquistar y cuando debe, en el caso de que esos lectores estén a su alcance, decidir por sí mismo sus relaciones con ellos. Los autores del siglo XVII tienen una función definida, porque se dirigen a un público ilustrado, rigurosamente delimitado y activo que ejerce sobre ellos un control permanente; ignorados por el pueblo, tienen por oficio presentar la propia imagen al grupo selecto que los sostiene. Pero hay diversos modos de presentar una imagen: ciertos retratos son por sí mismos impugnaciones; es que están hechos desde fuera y sin pasión por un pintor que rechaza toda complicidad con su modelo. Pero, para que un escritor conciba siquiera la idea de hacer un retrato-impugnación de su lector real, es necesario que tenga conciencia de una contradicción entre él y su público, es decir, que venga *desde fuera* hacia sus lectores y que les contemple con asombro o que sienta que la reducida sociedad que forma con ellos está siendo contemplada con asombro por conciencias extrañas (minorías étnicas, clases oprimidas, etc.). Sin embargo, en el siglo XVII, como no existe el público virtual y el artista acepta sin criticarla la ideología del grupo selecto, el escritor se hace cómplice de su público; ninguna mirada extraña le turba en sus juegos. No es réprobo nadie, ni el prosista, ni siquiera el poeta. No tienen que decidir en cada obra sobre el sentido y el valor de la literatura, pues ambas cosas están fijadas por la tradición; muy integrados en una sociedad jerárquica, no conocen ni el orgullo ni la angustia de la singularidad; en una palabra, son *clásicos*. Hay clasicismo, en efecto, cuando una sociedad ha adoptado una forma

relativamente estable y se ha compenetrado con el mito de su perennidad, es decir, cuando confunde el presente con lo eterno y lo histórico con el tradicionalismo, cuando la jerarquía de las clases es tal que el público virtual no excede nunca del público real y que cada lector es para el escritor un crítico calificado y un censor, cuando el poder de la ideología religiosa y política es tan grande y las prohibiciones tan rigurosas que no se trata en ningún caso de descubrir tierras nuevas para el pensamiento, sino solamente de dar forma a los *lugares comunes* adoptados por el grupo selecto, de modo que la lectura —que es, como hemos visto, la relación concreta entre el escritor y su público—, sea una ceremonia de *reconocimiento* análoga al saludo, es decir, la afirmación ceremoniosa de que el autor y el lector son del mismo mundo y tienen sobre todas las cosas las mismas opiniones. Así, cada producción del espíritu es al mismo tiempo un acto de cortesía y el estilo es la suprema cortesía del autor para su lector; y el lector, por su parte, no se cansa de encontrar los mismos pensamientos en los libros más diversos, porque estos pensamientos son los suyos y no quiere adquirir otros, sino solamente que le presenten con magnificencia los que ya tiene. En estas condiciones, el retrato que el autor presenta a su lector es necesariamente abstracto y cómplice; como se dirige a una clase parasitaria, el autor no puede mostrar al hombre en pleno trabajo ni, en general, las relaciones del hombre con la naturaleza exterior. Como, por otro lado, los cuerpos de especialistas se dedican, bajo el dominio de la Iglesia y la Monarquía, a mantener la ideología espiritual y temporal, el escritor ni sospecha siquiera la importancia de los factores económicos, religiosos, metafísicos y políticos en la constitución de la persona. Y como la sociedad en que vive confunde lo presente con lo eterno, no puede imaginarse siquiera ni el más leve cambio en lo que denomina la naturaleza humana; concibe la historia como una serie de accidentes que afectan al hombre eterno en la superficie, sin modificarlo profundamente, y, si tuviera que señalar un sentido a la duración histórica, vería en ella una eterna repetición, tal que los acontecimientos anteriores pueden y deben proporcionar lecciones a los contemporáneos, y, al propio tiempo, un proceso de leve arrollamiento; como los acontecimientos fundamentales

de la historia han *sucedido* hace tiempo y como la perfección de las letras se alcanzó en la Antigüedad, sus modelos antiguos le parecen inigualables. Y, en todo esto, está otra vez de completo acuerdo con su público, un público que considera el trabajo como una maldición, que *no siente* su situación en la historia y el mundo, por la sencilla razón de que es una situación privilegiada, y que no tiene otras preocupaciones que la fe, el respeto al monarca, la pasión, la guerra, la muerte y la cortesía. En pocas palabras, la imagen del hombre clásico es puramente psicológica, porque el hombre clásico sólo tiene conciencia de su psicología. Además, hay que tener presente que esta psicología es también tradicionalista; no se afana por descubrir verdades profundas y nuevas sobre el corazón humano ni por establecer hipótesis: sólo en las sociedades inestables y cuando el público se extiende por diversas capas sociales, el escritor, desgarrado y descontento, inventa explicaciones para sus angustias. La psicología del siglo xvii es puramente descriptiva; más que basarse en la experiencia personal del autor, es la expresión estética de lo que el grupo selecto piensa de sí mismo. La Rochefoucauld toma la forma y el contenido de sus máximas de los entretenimientos de salón; en cien otras obras, cabe descubrir como fuentes la casuística de los jesuitas, la etiqueta de las Preciosas, el juego de los retratos, la moral de Nicole, la concepción religiosa de las pasiones; las comedias se inspiran en la psicología antigua y en el tosco sentido común de la alta burguesía. La sociedad se mira encandilada en estos trabajos, porque reconoce las ideas que tiene sobre sí misma; no pide que le revelen qué es, sino que le reflejen lo que cree ser. Sin duda, se permiten algunas sátiras, pero, por medio de los libelos y las comedias, el grupo selecto entero practica las limpiezas y depuraciones necesarias para su salud; nunca se hace burla de los marqueses ridículos, de los pleitistas o de las Preciosas, desde un punto de vista *exterior* a la clase dirigente; se trata siempre de esos originales inasimilables por una sociedad muy pulida y que viven al margen de la vida colectiva. Si se hace mofa del Misántropo es porque carece de cortesía; en cambio, Cathos y Madelon son demasiado cortesés. Filaminta choca con las ideas recibidas acerca de la mujer; el *bourgeois gentilhomme* es odioso a la vez para los bur-

gueses ricos, que son de una modestia altanera y conocen la grandeza y la humildad de su condición, y para los nobles, porque pretende forzar el acceso a la nobleza. Esta sátira interna y, como si dijéramos, fisiológica, no tiene relación alguna con la gran sátira de Beaumarchais, P. L. Courier, J. Vallès y Céline: es menos valiente y mucho más dura, porque expresa la acción represiva de la colectividad contra el débil, el enfermo y el inadaptado; es la risa implacable de una banda de chiquillos ante las torpezas de su hazmerreír.

De origen y hábitos burgueses, más parecido en su hogar a Oronte y a Crysale que a sus brillantes y agitados colegas de 1780 y 1830, admitido, sin embargo, en la sociedad de los grandes, pensionado por ellos, situado algo más arriba que su clase natural, convencido, ello no obstante, de que el talento no puede reemplazar al nacimiento, dócil a las amonestaciones de los curas, respetuoso con el poder real, muy contento de ocupar un lugar modesto en el inmenso edificio del que son pilares la Iglesia y la Monarquía, algo por encima de los comerciantes y los universitarios, por debajo de los nobles y del clero, el escritor practica su profesión con la conciencia tranquila, persuadido de que llega demasiado tarde, de que todo se ha dicho y de que lo único que conviene es volver a decirlo de modo agradable; concibe la gloria que le espera como una imagen debilitada de los títulos hereditarios y, si supone que la gloria será eterna, es porque no sospecha siquiera que la sociedad de sus lectores pueda ser trastornada por los cambios sociales; así, la permanencia de la casa real le parece una garantía de la de su renombre.

Sin embargo, casi a pesar suyo, el espejo que presenta modestamente a sus lectores es mágico: cautiva y compromete. Aunque se haya hecho todo lo posible para ofrecerles una imagen halagadora y cómplice, más subjetiva que objetiva, más interior que exterior, esta imagen sigue siendo una obra de arte, es decir, algo que tiene su fundamento en la libertad del autor y que es un llamamiento a la libertad del lector. Como es bella, es de hielo y el repliegue estético la pone fuera de alcance. Es imposible complacerse en ella, encontrar en ella un calor grato, una indulgencia discreta; aunque esté hecha con lugares comunes de la época y con esas complacencias dichas al oído que unen

a los contemporáneos como un cordón umbilical, está sostenida por una libertad y, como consecuencia, conquista otra especie de objetividad. El grupo selecto se ve a *sí mismo* en el espejo, sin duda, pero tal como se vería si llevara la severidad al extremo. No ha quedado convertido en objeto por la mirada del *Otro*, pues ni el campesino ni el artista son todavía el *Otro* para él, y el acto de presentación reflexiva que caracteriza al arte del siglo xvii es un proceso estrictamente interno; sin embargo, lleva al límite el esfuerzo de cada uno para verse con claridad; es un cogito perpetuo. Sin duda, no se abordan la ociosidad, la opresión o el parasitismo; es que estos aspectos de la clase dirigente se manifiestan únicamente a los observadores que se colocan fuera de ella; de este modo, la imagen que se devuelve a la clase dirigente es estrictamente psicológica. Pero, al pasar al estado reflexivo, las conductas espontáneas pierden su inocencia y la excusa de lo inmediato: tienen que ser asumidas o cambiadas. Y es, desde luego, un mundo de cortesías y ceremonias lo que se ofrece al lector, pero éste comienza ya a salir de tal mundo, ya que se le invita a conocerlo, a reconocerse. En este sentido Racine no está equivocado cuando dice, a propósito de Fedra, que "las pasiones son presentadas únicamente para mostrar todo el desorden que causan". A condición que no se entienda por esto que el propósito del autor fué expresamente hacer que el amor inspirara horror. Pero pintar la pasión es pasarla ya, desfilósofos se propusieran curarse de ella por el conocimiento. Y, como se decora ordinariamente con la palabra *moral* el ejercicio reflexivo de la libertad frente a las pasiones, hay que confesar que el arte del siglo xvii es eminentemente moralizador. No es que exista el designio confesado de enseñar la virtud ni que se trate de un arte envenenado por las buenas intenciones que hacen la mala literatura, pero, por el solo hecho de proponer en silencio al lector su propia imagen, el lector la considera insostenible. Moralizador: es a la vez una definición y una limbre que trasciende de la psicología hacia la moral, es que da por resueltos los problemas religiosos, metafísicos, políticos y sociales; pero su acción no es por ello menos "católica". Como

es un arte que confunde al hombre universal con los hombres singulares que detentan el poder, no se dedica a la liberación de ninguna categoría concreta de oprimidos; sin embargo, el escritor, si bien totalmente asimilado por la clase opresora, no es en modo alguno cómplice de ésta; su obra es indiscutiblemente liberadora, pues tiene por efecto, en el interior de esta clase, liberar al hombre de sí mismo.

Hemos examinado hasta aquí el caso en el que el público virtual del escritor era nulo o casi nulo y en el que ningún conflicto desgarraba a su público real. Hemos visto que, en estas condiciones, el escritor podía aceptar con tranquilidad de conciencia la ideología en boga y hacía llamamientos a la libertad en el mismo interior de esta ideología. Si el público virtual aparece de pronto o si el público real se fragmenta en facciones enemigas, todo cambia. Tenemos que examinar ahora lo que sucede a la literatura cuando el escritor se ve inducido a rechazar las ideologías de las clases dirigentes.

El siglo XVIII es la oportunidad única en la historia y el paraíso pronto perdido de los escritores franceses. Su condición social no ha cambiado: procedentes, con escasas excepciones, de la clase burguesa, el favor de los grandes les saca de su medio. El círculo de sus lectores reales ha aumentado de modo considerable, porque la burguesía ha comenzado a leer, pero las clases inferiores siguen sin saber nada de ellos y, si ellos hablan de las clases inferiores con más frecuencia que La Bruyère o Fénelon, jamás se dirigen a los de abajo, ni siquiera en espíritu. Sin embargo, una transformación profunda ha dividido al público en dos; los escritores deben ahora satisfacer demandas contradictorias; desde un principio, su situación se caracteriza por la *tensión*. Esta tensión se manifiesta de modo muy particular. La clase dirigente ha perdido, en efecto, la confianza en su ideología. Ha adoptado una actitud de defensa; trata, en cierta medida, de retardar la difusión de las ideas nuevas, pero cuanto hace la afecta a este respecto. Ha comprendido que sus principios religiosos y políticos eran los mejores instrumentos de su poder, pero, precisamente, como no ve en ellos más que instrumentos, ha dejado por completo de creer en los mismos; la verdad *pragmática* ha reemplazado a la verdad revelada. Si la cen-

sura y las prohibiciones son más visibles, es que, en realidad, están ocultando una debilidad secreta y un cinismo de desesperación. Ya no hay más *clérigos*; la literatura de iglesia es una vana apologética, un puño cerrado sobre dogmas que se escapan; se hace contra la libertad y se dirige al respeto, al temor, al interés, y, al cesar de ser un libre llamamiento a hombres libres, deja de ser literatura. Este grupo selecto desconcertado se vuelve hacia el escritor y le pide lo imposible: que no tenga miramientos, si así lo desea, en su severidad, pero que procure por lo menos un poco de libertad a una ideología que se marchita, que se dirija a la razón de los lectores y la persuada a adoptar dogmas que, con el correr del tiempo, se han hecho irracionales. En resumen, que se haga propagandista sin dejar de ser escritor. Pero esto es jugar perdiendo: como los principios no son ya evidencias inmediatas e informadas y deben ser *propuestos* al escritor para que los defienda, como ya no se trata de salvarlos por sí mismos, sino para mantener el orden, la clase dirigente impugna su validez por el mismo esfuerzo que hace para restablecerlos. El escritor que consiente reforzar esta ideología bamboleante, por lo menos *consiente* y esta adhesión voluntaria a principios que gobernaban antes sin ser advertidos le libera de ellos; los deja atrás y surge, a pesar suyo, en medio de la soledad y la libertad. Por otro lado, la burguesía, que constituye lo que en términos marxistas se denomina la clase ascendente, aspira simultáneamente a desprenderse de la ideología que le imponen y a constituirse otra que le sea propia. Ahora bien, esta "clase ascendente", que pretenderá en seguida participar en los asuntos del Estado, no sufre más que una opresión *política*. Frente a una nobleza arruinada, está en camino de alcanzar sin sacudidas la preeminencia económica; posee ya dinero, cultura, ocios. Así, por primera vez, una clase oprimida se presenta al escritor como un público real. Pero la coyuntura es más favorable todavía, porque esta clase que despierta, que lee y trata de pensar no ha producido un partido revolucionario organizado y que segregue su propia ideología como la Iglesia segregó la suya en la Edad Media. El escritor no se encuentra todavía, como veremos que se encontrará más adelante, entre la espada y la pared que representan la ideología en vías de liquidación de una clase des-

cedente y la ideología rigurosa de la clase ascendente. La burguesía desea luces; advierte oscuramente que su pensamiento está en plena confusión y desea adquirir conciencia de sí misma. Cabe, sin duda, encontrar en ella algunas trazas de organización: sociedades materialistas, sociedades intelectuales, francmasonería. Pero se trata ante todo de asociaciones de estudios que esperan las ideas más que las producen. Indudablemente, se observa la difusión de una forma de escritura popular: la hoja clandestina y anónima. Pero esta literatura de aficionados, más que representar una competencia para el escritor profesional, le acicatea y le invita, informándole sobre las confusas aspiraciones de la colectividad. Así, frente a un público de semi-especialistas que subsiste todavía penosamente y se recluta siempre en la Corte y las altas esferas de la sociedad, la burguesía ofrece el bosquejo de un público de masa: en relación con la literatura, la burguesía se halla en un estado de *pasividad* relativa, ya que no practica en absoluto el arte de escribir, no tiene opinión preconcebida sobre el estilo y los géneros literarios y espera que todo, fondo y forma, le sea proporcionado por el genio del escritor.

Requerido por un lado y por otro, el escritor se encuentra entre las dos fracciones enemigas de su público y como árbitro del conflicto. Ya no es un clérigo; ya no vive exclusivamente de la clase dirigente: es cierto que todavía está pensionado por ella, pero, además, la burguesía compra sus libros. Cobra por los dos lados. Su padre era un burgués y su hijo lo será; cabría, pues, sentir la tentación de considerarle un burgués mejor dotado que los otros, pero igualmente oprimido, llegado al conocimiento de su estado bajo la presión de las circunstancias; en pocas palabras, un espejo interior en el que toda la burguesía adquiere conciencia de sí misma y de sus reivindicaciones. Pero esto sería una opinión superficial: no se ha repetido lo suficiente que una clase sólo puede adquirir su conciencia de clase mirándose a la vez desde dentro y desde fuera; dicho de otro modo, si obtiene ayudas exteriores. Para esto sirven los intelectuales, eternamente fuera de su medio. Y precisamente el carácter esencial del escritor del siglo XVIII es que se halla fuera de su clase objetiva y subjetivamente. Si conserva el recuerdo de sus lazos burgueses, el favor de los grandes le ha sacado de su

clase; ya no siente una solidaridad concreta con su primo el abogado y su hermano el cura de aldea, porque tiene privilegios que ellos no tienen. Toma de la corte y de la nobleza sus maneras y hasta las gracias de su estilo. La gloria, su esperanza más cara y su consagración, se ha convertido en él en una noción evasiva y ambigua: surge una idea juvenil de gloria, idea según la cual la verdadera recompensa de un escritor es que un oscuro médico de Bourges o un abogado sin pleitos de Reims devoren sus libros casi secretamente. Pero el reconocimiento difuso de este público mal conocido no le emociona más que a medias; ha recibido de sus mayores un concepto tradicional de la celebridad. Según este concepto, corresponde al monarca consagrar su genio. El signo visible de su triunfo es que Catalina o Federico le inviten a sus mesas; las recompensas y las dignidades que le confieren las alturas no tienen todavía la impersonalidad oficial de los premios y decoraciones de nuestras repúblicas: conservan el carácter casi feudal de las relaciones de hombre a hombre. Y luego, ante todo, consumidor eterno en una sociedad de productores, parásito de una clase parasitaria, utiliza el dinero como un parásito. No lo *gana*, ya que no hay una medida común entre su trabajo y su remuneración; lo *gasta* solamente. Por tanto, aunque sea pobre, vive en el lujo. Todo en él es un lujo, incluso y sobre todo sus escritos. Sin embargo, hasta en la cámara del rey, conserva una fuerza primitiva, una ordinariez poderosa: Diderot, en el calor de una discusión filosófica, pellizcaba hasta hacerlos sangrar los muslos de la emperatriz de Rusia. Y luego, si va demasiado lejos, cabe hacerle ver que no es más que un escritorzuelo: desde su apaleamiento, su encierro en la Bastilla y su huida a Londres hasta las insolencias del rey de Prusia, la vida de Voltaire es una serie de triunfos y humillaciones. El escritor disfruta a veces de los favores de una marquesa, pero se casa con la criada o con la hija del albañil. Además, su conciencia, como su público, está desgarrada. Pero esto no le hace sufrir; por el contrario, fundamenta su orgullo en esta contradicción singular; piensa que no está ligado a nadie, que puede elegir amigos y adversarios y que le basta tomar la pluma para escapar del condicionamiento de los medios, las naciones y las clases. Se cierne, vuela por encima, es idea pura

y pura mirada: decide escribir para reivindicar su extrañamiento de clase, un extrañamiento que asume y transforma en soledad; contempla a los grandes desde fuera con los ojos de los burgueses y a los burgueses desde fuera con los ojos de la nobleza. Y conserva la suficiente complicidad con unos y otros para comprenderlos igualmente desde el interior. Con esto, la literatura, que no era hasta entonces más que una función conservadora y purificadora de una sociedad integrada, adquiere conciencia en él y por él de su autonomía. Colocada, por una casualidad extrema, entre aspiraciones confusas y una ideología en ruinas, como el escritor entre la burguesía, la Iglesia y la Corte, la literatura declara repentinamente su independencia: ya no reflejará los lugares comunes de la colectividad y se identifica con el Espíritu, es decir, con la facultad permanente de formar y criticar las ideas. Naturalmente, este modo de reconquistarse que tiene la literatura es abstracto y casi puramente formal, ya que las obras literarias no son la expresión concreta de ninguna clase. E incluso, como los escritores comienzan por rechazar toda solidaridad profunda con el medio de donde proceden y también con el que les adopta, la literatura se confunde con la Negatividad, es decir, con la duda, la negativa, la crítica, la impugnación. Pero, por esto mismo, consigue plantear, frente a la espiritualidad osificada de la Iglesia, los derechos de una espiritualidad nueva, en movimiento, que no se confunde ya con ninguna ideología y se manifiesta como el poder de dejar perpetuamente atrás lo dado, sea lo que sea. Cuando imitaba maravillosos modelos, muy abrigada en el edificio de la monarquía cristiana, la preocupación por la verdad no molestaba mucho, porque la verdad no era más que una cualidad muy grosera y concreta de la ideología que la alimentaba: ser verdad o simplemente *ser* era lo mismo para los dogmas de la Iglesia y no se podía concebir la verdad fuera del sistema. Pero, ahora, cuando la espiritualidad se ha convertido en ese movimiento abstracto que atraviesa y deja en seguida en el camino, como caparazones vacíos, todas las ideologías, la verdad se desprende a su vez de toda filosofía concreta y particular, se revela en su independencia abstracta y asume el papel de idea reguladora de la literatura y término lejano del movimiento crítico. Espiritualidad, literatura, verdad: estas

tres nociones están ligadas en ese momento abstracto y negativo de la adquisición de conciencia; su instrumento es el análisis, método negativo y crítico que disuelve perpetuamente los datos concretos en elementos abstractos y los productos de la historia en combinaciones de conceptos universales. Un adolescente opta por escribir para escapar a una opresión que padece y a una solidaridad que le da vergüenza; con las primeras palabras que escribe, cree escapar de su medio y de su clase, de todos los medios y todas las clases, y por poner de manifiesto su situación histórica por el solo hecho de conocerla de un modo reflexivo y crítico: por encima de la lucha de esos burgueses y esos nobles, encerrados por sus prejuicios en una época determinada, se descubre, en cuanto toma la pluma, como una conciencia sin fecha ni lugar, es decir, como el *hombre universal*. Y la literatura, que le libera, es una función abstracta y un poder *a priori* de la naturaleza humana; es el movimiento por el que, a cada instante, el hombre se libera de la historia: en resumen, es el ejercicio de la libertad. En el siglo xvii, al decidirse a escribir, se abrazaba un oficio definido, con sus fórmulas, sus reglas y sus costumbres, con su rango en la jerarquía de las profesiones. En el siglo xviii, los moldes quedan rotos, todo está por hacer y las obras del espíritu, en lugar de confeccionarse con más o menos felicidad y según normas establecidas, son una invención particular y como una decisión del autor referente a la naturaleza, el valor y el alcance de las Bellas Letras; cada uno trae consigo sus propios reglamentos y principios conforme a los que quiere ser juzgado; cada uno quiere comprometer a la literatura entera y abrirle nuevos caminos. No es casualidad que las peores obras de la época sean las que se ajusten más a la tradición: la tragedia y la epopeya eran los frutos exquisitos de una sociedad integrada; en una colectividad desgarrada, sólo pueden subsistir a título de supervivencias e imitaciones.

Lo que el escritor del siglo xviii reclama incansablemente en sus obras es el derecho de utilizar contra la historia una razón antihistórica y, en este sentido, no hace más que poner al día las exigencias esenciales de la literatura abstracta. No se afana en procurar a sus lectores una conciencia más clara de su clase: por el contrario, el llamamiento apremiante que dirige a su pú-

blico burgués es una invitación a olvidar las humillaciones, los prejuicios y los temores; el que dirige a su público noble es un requerimiento para que se desprenda de su orgullo de casta y sus privilegios. Como se ha hecho universal, sólo puede tener lectores universales y lo que reclama de la libertad de sus contemporáneos es que rompan sus lazos históricos para que se unan a él en la universalidad. ¿Cómo, pues, se produce ese milagro de que, en el momento mismo en que pone la libertad abstracta frente a la opresión concreta y la Razón frente a la Historia, vaya exactamente en el mismo sentido que el desarrollo histórico? Lo que pasa es que, en primer lugar, la burguesía, por una táctica que le es propia y que renovará en 1830 y 1848, ha hecho causa común, en vísperas de tomar el poder, con las de las clases oprimidas, que no están todavía en condiciones de reivindicarlas. Y, como los lazos que pueden unir a grupos sociales tan diferentes sólo pueden ser muy generales y abstractos, aspira menos a adquirir una clara conciencia de sí misma, lo que la pondría frente a los menestrales y los campesinos, que a hacerse reconocer el derecho de dirigir la oposición, porque está mejor situada para exponer a los poderes constituídos las reivindicaciones de la naturaleza humana universal. Por otra parte, la revolución que se prepara es política; no hay ideología revolucionaria, ni partido organizado; la burguesía quiere que la esclarezcan, que se liquide cuanto antes la ideología que, desde hace siglos, la ha mistificado y enajenado; ya habrá tiempo después para el reemplazo. Por el momento, aspira a la libertad de opinión como un paso hacia el acceso al poder político. En adelante, al reclamar *para él y como escritor* la libertad de pensar y expresar su pensamiento, el autor se pone necesariamente al servicio de los intereses de la clase burguesa. No se le pide nada más y tampoco él puede hacer más; en otras épocas, como lo veremos, el escritor puede reclamar su libertad de escribir con conciencia turbada; puede darse cuenta de que las clases oprimidas reclaman una cosa muy distinta de esa libertad: entonces, la libertad de pensar puede parecer un privilegio, pasar a los ojos de algunos como un medio de opresión, y la posición del escritor corre el peligro de hacerse insostenible. Pero, en vísperas de la Revolución, el escritor disfruta

de esa oportunidad extraordinaria de que le baste defender su oficio para servir de guía a las aspiraciones de la clase ascendente.

Lo sabe. Se considera un guía y un jefe espiritual y acepta los riesgos. Como el grupo selecto que está en el poder, cada vez más nervioso, le prodiga un día sus favores para meterlo en la Bastilla al día siguiente, no sabe lo que es la tranquilidad, la orgullosa mediocridad de que disfrutaron sus predecesores. Su vida gloriosa y difícil, con cumbres soleadas y caídas vertiginosas, es la de un aventurero. Léi la otra noche estas palabras que Blaise Cendrars pone como exergo a *Rhum*: "A los jóvenes de hoy cansados de la literatura, para demostrarles que una novela puede ser también un acto". Pensaba al leer esto que somos muy desdichados y culpables, ya que hoy nos hace falta demostrar lo que era evidente en el siglo XVIII. Una obra del espíritu era entonces un acto por partida doble, porque producía ideas que iban a ser el origen de trastornos sociales y porque ponía en peligro a su autor. Y este acto, sea cual sea el libro considerado, se define siempre de la misma manera: es *liberador*. Y, sin duda, también tiene la literatura una función liberadora en el siglo XVII, aunque aquí se halle oculta e implícita. En la época de los enciclopedistas, ya no se trata de liberar al hombre honrado de sus pasiones exponiéndoselas sin miramientos, sino de contribuir con la pluma a la liberación política del hombre a secas. El llamamiento que el escritor dirige a su público burgués es, se quiera o no, una incitación a la rebeldía; el llamamiento que se dirige al mismo tiempo a la clase dirigente es una invitación a la lucidez, al examen crítico de sí mismo, al abandono de sus privilegios. La condición de Rousseau se parece mucho a la Richard Wright escribiendo a la vez para los negros cultos y para los blancos: delante de la nobleza, *testimonia* y, al mismo tiempo, invita a sus hermanos plebeyos a adquirir conciencia de sí mismos. Sus escritos y los de Diderot y Condorcet no prepararon a largo plazo únicamente la toma de la Bastilla; también prepararon la noche del 4 de agosto.

Y, como el escritor cree haber roto los lazos que le unían a su clase de origen, como habla a sus lectores desde lo alto de la naturaleza humana universal, cree que el llamamiento que lanza a sus hermanos y la parte que asume en sus dolores están

dictados por la pura generosidad. Escribir es dar. Es así como el escritor asume y salva lo que hay de inaceptable en su situación de parásito de una sociedad trabajadora y es así también como adquiere conciencia de esta libertad absoluta y esta gratuidad que caracterizan a la creación literaria. Pero, aunque tenga siempre presentes al hombre universal y los derechos abstractos de la naturaleza humana, no hay que suponer que sea la encarnación del clérigo, tal como Benda lo ha descrito. Porque, como su posición es crítica por esencia, es necesario que tenga algo que criticar y los objetos que primeramente se ofrecen a sus críticas son las instituciones, las supersticiones, las tradiciones, los actos de un gobierno tradicional. En otros términos, como los muros de la Eternidad y del Pasado que sostenían el edificio ideológico del siglo xvii se agrietan y se derrumban, el escritor percibe en su pureza una nueva dimensión de la temporalidad: el Presente. El Presente que los siglos anteriores concebían unas veces como una figuración sensible del Eterno y otras como una emanación degenerada de la Antigüedad. El escritor no tiene todavía del porvenir más que una noción confusa, pero sabe que esta hora que está viviendo y que huye es única, que le pertenece, que no es inferior en nada a las horas más magníficas de la Antigüedad, recordando que éstas, como la de ahora, han comenzado por ser presentes; sabe que esta hora es su oportunidad y que es preciso que no la pierda. Tal es la razón de que vea en el combate que ha de librar más una empresa a corto plazo y de eficacia inmediata que una preparación de la sociedad futura. Es esta institución lo que hay que denunciar sin pérdida de tiempo; es esta superstición lo que hay que destruir en seguida; es esta injusticia determinada lo que hay que reparar. Este sentido apasionado del presente le preserva del idealismo: no se limita a la contemplación de las ideas eternas de Libertad o de Igualdad; por primera vez desde la Reforma, los escritores intervienen en la vida política, protestan contra un decreto inicuo, piden la revisión de un proceso, deciden, en una palabra, que lo espiritual está en la calle, en la feria, en el mercado, en el tribunal, y que no se trata de dar la espalda a lo temporal, sino, por el contrario, de volver a lo

temporal a cada paso y superarlo en cada circunstancia particular.

De este modo, el trastorno de su público y la crisis de la conciencia europea han atribuido al escritor una función nueva. El escritor concibe la literatura como el ejercicio permanente de la generosidad. Se somete todavía al control estrecho y riguroso de sus pares, pero entrevé, por encima de él, una espera informe y apasionada, un deseo más femenino e indiferenciado que le libera de la censura que sus pares puedan ejercer; ha desencarnado lo espiritual y ha separado su causa de la de una ideología agonizante; sus libros son libres llamamientos a la libertad de los lectores.

El triunfo político de la burguesía, al que los escritores habían contribuido con toda su alma, trastorna por completo la condición del escritor y vuelve a poner en tela de juicio hasta la esencia de la literatura; se diría que los escritores han hecho tantos esfuerzos únicamente para preparar su propia perdición. Al asimilar la causa de la literatura a la de la democracia política, los escritores han ayudado sin duda a la burguesía a conquistar el poder, pero, al mismo tiempo, se exponían, en caso de victoria, a ver desaparecer el objeto de sus reivindicaciones, es decir, el tema perpetuo y casi único de sus escritos. En otros términos, la armonía milagrosa que unía las exigencias propias de la literatura a las de la burguesía oprimida se ha roto desde que las unas y las otras han quedado satisfechas. Mientras millones de hombres se desesperaban por no poder expresar sus sentimientos, era bonito reclamar el derecho de escribir libremente y de examinarlo todo, pero, desde que la libertad de pensamiento y de confesión, y la igualdad de derechos políticos son cosas adquiridas, la defensa de la literatura se convierte en un juego puramente formal que ya no divierte a nadie; hay que encontrar algo distinto. Ahora bien, en ese mismo momento, los escritores han perdido su situación privilegiada; esta situación tenía su origen en la rotura que dividía al público y que permitía jugar a dos bandas. Las dos mitades han quedado pegadas; la burguesía ha absorbido a la nobleza o poco menos. Los autores tienen que satisfacer las demandas de un público unificado. Han perdido toda esperanza de salir de su clase de ori-

gen. Hijos de padres burgueses, leídos y pagados por burgueses, seguirán siendo burgueses; la burguesía les ha encerrado como en una prisión. Tardarán un siglo en curarse de la añar-gura que les causa la desaparición de la clase parasitaria y estúpida que les alimentaba por capricho y a la que minaban sin remordimientos y del papel de agentes dobles que representaban; tienen la impresión de que han matado a la gallina de los huevos de oro. La burguesía inaugura nuevas formas de opresión; sin embargo, no es parasitaria; indudablemente, se ha apropiado de los instrumentos de trabajo, pero es muy diligente en la organización de la producción y la distribución de los productos. No concibe la obra literaria como una creación gratuita y desinteresada, sino como un servicio pagado.

El mito justificante de esta clase laboriosa e improductiva es el *utilitarismo*: de un modo u otro, el burgués actúa de intermediario entre el productor y el consumidor, es el *término medio* elevado a la omnipotencia; ha optado, pues, por dar la preferencia al medio en la pareja indisoluble del medio y del fin. El fin se sobreentiende; no se le mira jamás a la cara y se le pasa por alto; el objetivo y la dignidad de una vida humana es consumirse en la consecución de los medios; no es *serio* dedicarse sin intermediario a la producción de un fin absoluto; es como si se pretendiera ver a Dios cara a cara sin ayuda de la Iglesia. Sólo merecerán consideración las empresas cuya finalidad sea el horizonte en perpetuo retroceso de una serie infinita de medios. Si la obra de arte ha de entrar en la danza utilitaria, si quiere ser tomada en serio, tiene que descender del cielo de los fines incondicionados y resignarse a convertirse a su vez en útil, es decir, a presentarse como un medio de conseguir medios. Especialmente, como el burgués no se siente muy seguro de sí mismo, como su poder no se basa en un decreto de la Providencia, será preciso que la literatura le ayude a sentirse burgués de derecho divino. De este modo, la literatura corre peligro, tras haber sido, en el siglo XVIII, la conciencia turbada de los privilegiados, de convertirse en el siglo XIX en la serena conciencia de la clase opresora. La cosa no sería tan mala si el escritor pudiera conservar ese espíritu de libre crítica que fué su fortuna y su orgullo en el siglo precedente. Pero su público

se opone a ello: mientras la burguesía luchaba contra el privilegio de la nobleza, se adaptaba a la negatividad destructora. Ahora, ya en el poder, pasa a la construcción y pide que se le ayude a construir. En el seno de la ideología religiosa, la impugnación continuaba siendo posible, porque el creyente refería sus obligaciones y sus artículos de fe a la voluntad de Dios. De este modo, establecía entre él y el Todopoderoso un lazo concreto y feudal de persona a persona. Este recurso al libre arbitrio divino introducía, aunque Dios fuese perfecto y estuviese encadenado a su perfección, un elemento de gratuidad en la moral cristiana y, como consecuencia, un poco de libertad en la literatura. El héroe cristiano es siempre Jacob en lucha con el ángel; el santo *impugna* la voluntad divina, aunque sea para someterse a ella de modo más completo. Pero la ética burguesa no procede de la Providencia: sus reglamentos universales y abstractos están inscritos en las cosas; no son el efecto de una voluntad soberana y siempre amable, pero personal; se parecen más bien a las leyes increadas de la física. Por lo menos, así se supone, pues no es prudente mirar las cosas tan de cerca. Precisamente, como el origen es oscuro, el hombre serio se abstiene de un examen así. El arte burgués será medio o no será nada; se abstendrá de tocar los principios, no sea que se vengan abajo³, y de sondear demasiado el corazón humano, no sea que aparezca el desorden. Su público teme especialmente al talento, locura amenazadora y feliz que descubre el fondo inquietante de las cosas con palabras imprevisibles y que, con repetidos llamamientos a la libertad, remueve el fondo todavía más inquietante de los hombres. La *facilidad* se vende mejor: es el talento encadenado y que se revuelve contra sí mismo, el arte de asegurar con discursos armoniosos y previstos y de mostrar con campechanía que el mundo y el hombre son mediocres, transparentes, sin sorpresa, sin amenazas y sin interés.

Hay más: como la burguesía se relaciona con las fuerzas naturales únicamente por medio de terceros, como la realidad material se le manifiesta en la forma de productos manufacturados, como está rodeada, hasta donde la vista alcanza, por un mundo ya humanizado que le devuelve la propia imagen, como se limita a recoger en la superficie de las cosas los significados

que otros hombres han puesto en ellas, como su tarea consiste esencialmente en manejar símbolos abstractos, vocablos, cifras, esquemas y diagramas para determinar los métodos de distribuir los bienes de consumo entre los asalariados, como su cultura y su oficio le inducen a pensar sobre el pensamiento, se ha convencido de que el universo era reducible a un sistema de ideas. El burgués disuelve en ideas el esfuerzo, el trabajo, las necesidades, la opresión, las guerras; esto no es un mal, sino un pluralismo; ciertas ideas viven en estado libre y hay que integrarlas en el sistema. Así, se concibe el progreso humano como un vasto movimiento de asimilación: las ideas se asimilan entre ellas y los espíritus entre ellos. Al final de este inmenso proceso digestivo, el pensamiento encontrará su asimilación y la sociedad su integración total. Un optimismo así es el extremo opuesto de la idea que el escritor tiene de su arte: el artista tiene necesidad de una materia inasimilable, porque la belleza no se resuelve en ideas; incluso si es prosista y reúne signos, no tendrá gracia ni fuerza en su estilo si no siente la materialidad de la palabra y sus resistencias irracionales. Y si quiere asentar el universo en su obra y sostenerlo con una libertad inagotable, es precisamente porque distingue radicalmente las cosas de los pensamientos; su libertad es homogénea con la cosa únicamente en que las dos son insondables y, si quiere volver a atribuir el desierto o la selva virgen al Espíritu, no es transformando en ideas el desierto y la selva virgen, sino esclareciendo el Ser como Ser, con su opacidad y su coeficiente de adversidad, por medio de la espontaneidad indefinida de la Existencia. Tal es la razón de que la obra de arte no se reduzca a la idea: en primer lugar, la obra de arte es producción o reproducción de un *ser*, es decir, de algo que no se deja nunca *pensar* completamente; luego, este ser se halla totalmente penetrado por una *existencia*, es decir, por una libertad que decide de la suerte misma y del valor del pensamiento. Tal es la razón también de que el artista haya tenido siempre una comprensión especial del Mal, que no es el aislamiento provisional y remediable de una idea, sino la irreducibilidad del mundo y del hombre respecto al Pensamiento.

Se reconoce al burgués en que niega la existencia de las clases sociales y especialmente de la burguesía. El noble quiere

mandar porque pertenece a una casta. El burgués funda su poder y su derecho a gobernar en la maduración exquisita que proporciona la posesión secular de los bienes de este mundo. Admite relaciones sintéticas únicamente entre el propietario y la cosa poseída; en cuanto a lo demás, demuestra por el análisis que todos los hombres son semejantes, como elementos invariables de las combinaciones sociales y porque todos ellos, cualquiera que sea el rango que ocupen, poseen la *naturaleza humana*. De este modo, las desigualdades se manifiestan como accidentes fortuitos y pasajeros que no pueden alterar los caracteres permanentes del átomo social. No hay proletariado, es decir, no hay una clase sintética en la que cada obrero sea un modo pasajero; hay solamente proletarios, aislados cada uno en su naturaleza humana y no unidos entre ellos por una solidaridad interna, sino solamente por los lazos externos del parecido. Entre los individuos que su propaganda analítica ha rodeado y separado, el burgués no ve más que relaciones *psicológicas*. Es algo que se comprende: como no tiene contacto directo con las cosas, como su trabajo se ejerce esencialmente sobre hombres, para él todo consiste en agradar e intimidar. Tiene como normas de conducta la ceremonia, la disciplina y la cortesía, considera títeres a sus semejantes y, si quiere adquirir algún conocimiento de los sentimientos y los caracteres de éstos, es porque ve en cada pasión uno cuerda de la que puede tirar. El breviario del burgués ambicioso y pobre es el "Arte de Triunfar" y el breviario del burgués rico es el "Arte de Mandar". La burguesía considera, pues, al escritor como un perito. Si el escritor se dedica a meditaciones sobre el orden social, fastidia y asusta. La burguesía sólo pide al escritor que le facilite su experiencia práctica del corazón del hombre. Y he aquí a la literatura reducida, como en el siglo XVII, al papel de la psicología. Pero la psicología de Corneille, Pascal y Vauvenargues era un llamamiento catártico a la libertad y, ahora, el comerciante desconfía de la libertad de sus clientes y el prefecto de la del subprefecto. Todos quieren únicamente que les procuren fórmulas infalibles para seducir y dominar. Es necesario que el hombre sea gobernable de modo seguro y sin grandes esfuerzos; dicho de otro modo, es preciso que las leyes del corazón sean rigurosas y sin excepcio-

nes. Un dirigente burgués no cree en la libertad humana más de lo que un hombre de ciencia cree en el milagro. Y como la moral de un dirigente burgués es utilitaria, el recurso principal de su psicología será el interés. Para el escritor, ya no se trata de dirigir su obra, como un llamamiento, a libertades absolutas, sino de exponer las leyes psicológicas que le determinan a lectores determinados como él.

Idealismo, psicologismo, determinismo, utilitarismo, espíritu de seriedad, he aquí lo que el escritor burgués debe reflejar por de pronto a su público. No se le pide ya que restituya la extrañeza y opacidad del mundo, sino que lo disuelva en impresiones elementales y subjetivas que hagan más fácil la digestión del mismo; tampoco se le pide ya que vuelva a encontrar en lo más profundo de su libertad los más íntimos movimientos del corazón, sino que confronte su "experiencia" con la de sus lectores. Sus obras son a la vez inventarios de la propiedad burguesa, informes psicológicos que tienden invariablemente a fundamentar los derechos del grupo selecto y a demostrar la sabiduría de las instituciones, de los manuales de cortesía. Las conclusiones quedan determinadas por adelantado y, también, por adelantado, se establece el grado de profundidad permitido a la investigación, se seleccionan los motivos psicológicos y se reglamenta el estilo. El público no tiene ninguna sorpresa; puede comprar a ojos ciegos. Pero la literatura ha sido asesinada. De Émile Augier a Marcel Prévost y Edmond Jaloux, pasando por Dumas hijo, Pailleron, Ohnet, Bourget y Bordeaux, ha sido posible encontrar autores que cumplan este cometido y, si cabe decirlo, que sepan honrar su firma hasta el fin. No es casualidad que hayan escrito malos libros; si han tenido talento, ha sido necesario esconderlo.

Los mejores se han negado. Esta negativa salva a la literatura, pero fija sus rasgos durante cincuenta años. A partir de 1848, en efecto, y hasta la guerra de 1914, la unificación radical de su público induce al autor a escribir por principio *contra todos sus lectores*. Vende, sin embargo, sus producciones, pero desprecia a quienes las compran y se esfuerza por decepcionar sus deseos; se da por supuesto que vale más ser desconocido que célebre y que el triunfo, si llega por casualidad en vida,

se explica por una equivoación. Y si por ventura el libro que se publica no escuece lo suficiente, se añade un prefacio para insultar. Este conflicto fundamental entre el escritor y su público es un fenómeno sin precedentes en la historia literaria. En el siglo xvii, el acuerdo entre el literato y los lectores es perfecto; en el siglo xviii, el autor cuenta con dos públicos igualmente reales y puede apoyarse sobre el uno o sobre el otro; el romanticismo ha sido en sus comienzos una vana tentativa para evitar la lucha abierta restaurando esta dualidad y apoyándose en la aristocracia para hacer frente a la burguesía liberal. Pero después de 1850 no hay modo de disimular la contradicción profunda que pone a la ideología burguesa en pugna con las exigencias de la literatura. Hacia la misma época, se distingue ya un público virtual en las capas profundas de la sociedad: esperará ya que le revelen a sí mismo. Es que la causa de la instrucción gratuita y obligatoria ha efectuado progresos: pronto la tercera República consagrará para todos los hombres el derecho a leer y escribir. ¿Qué va a hacer el escritor? ¿Optará por la masa contra el grupo selecto y tratará de crear de nuevo, en provecho propio, la dualidad de los públicos?

Así parecería a primera vista. A favor del gran movimiento de ideas que agita de 1830 a 1848 a las zonas marginales de la burguesía, ciertos autores tienen la revelación de su público virtual. Le adornan, llamándoles "Pueblo", con gracias místicas; él salvará a todos. Pero, por mucho que le amen, apenas le conocen y, sobre todo, no proceden de su seno. Sand es la baronesa Dudevant y Hugo hijo de un general del Imperio. El mismo Michelet, hijo de un impresor, está todavía muy lejos de los seditos de Lyon o de los tejedores de Lila. Su socialismo — cuando son socialistas —, es un derivado del idealismo burgués. Y luego, sobre todo, el pueblo es más tema de algunas de sus obras que público elegido. Indudablemente, Hugo tuvo la rara suerte de llegar a todas partes; es uno de nuestros pocos escritores, tal vez el único, que sea verdaderamente popular. Pero los otros se han atraído la enemistad de la burguesía sin crearse, como contrapartida, un público obrero. Para convenirse de ello no hay más que comparar la importancia que la Universidad burguesa atribuye a Michelet, genio auténtico y

prosista excelente, y a Taine, que no fué más que un pedante, o a Renan, cuyo "hermoso estilo" ofrece todos los ejemplos deseables de la bajeza y la fealdad. Este purgatorio donde la clase burguesa deja vegetar a Michelet no tiene compensación: el "pueblo" que él amaba le leyó durante algún tiempo, pero luego el triunfo del marxismo ha hecho caer el nombre de Michelet en el olvido. En suma, la mayoría de esos autores son los vencidos de una revolución fracasada; han unido a ella su nombre y su destino. Ninguno de ellos, salvo Hugo, ha dejado verdaderamente huella profunda en la literatura.

Los otros, todos los demás, han retrocedido ante la perspectiva de abandonar su medio para bajar, para hundirse verticalmente, como con una piedra al cuello. No les faltaban excusas: era demasiado pronto, no tenían lazo real alguno con el proletariado; esta clase oprimida no podía absorberles ni conocía la necesidad que tenía de ellos; la decisión de defender al proletariado hubiera resultado demasiado abstracta; por grande que hubiese sido la sinceridad, se hubieran "inclinado" sobre desdichas que hubiesen comprendido con la cabeza sin sentir las con el corazón. Fuerza de su clase de origen, obsesionados por el recuerdo de una holgura que en adelante les estaría prohibida, corrían el peligro de constituir, al margen del verdadero proletariado, un "proletariado de corbata", sospechoso para los obreros, maldecido por los burgueses, con reivindicaciones dictadas más por la amargura y el resentimiento que por la generosidad y que, para terminar, se hubiese revuelto contra los unos y contra los otros⁴. Además, en el siglo XVIII, las libertades necesarias que reclama la literatura no se distinguen de las libertades políticas que el ciudadano quiere conquistar y basta al escritor explorar la esencia arbitraria de su arte y hacerse intérprete de sus exigencias formales para convertirse en revolucionario: la literatura es naturalmente revolucionaria cuando la revolución que se gesta es burguesa, porque el primer descubrimiento que aquella hace de sí misma le revela sus lazos con la democracia política. Pero las libertades formales que defenderán el ensayista, el novelista y el poeta no tienen nada de común con las exigencias profundas del proletariado. Este no sueña con reclamar la libertad política, de la que disfruta en fin de cuentas y que no es más que una mis-

tificación⁵, por el momento, no sabe qué hacer con la libertad de pensar; lo que pide es algo muy diferente de las libertades abstractas: desea el mejoramiento material de su suerte y, más profundamente, más oscuramente también, el fin de la explotación del hombre por el hombre. Veremos más adelante que estas reivindicaciones son homogéneas respecto a las que plantea el arte de escribir concebido como fenómeno histórico y concreto, es decir, como el llamamiento singular y fechado que un hombre, aceptando historializarse, hace, a propósito del hombre entero, a todos los hombres de su época. Pero, en el siglo XIX, la literatura acabó de desprenderse de la ideología religiosa y se niega a servir a la ideología burguesa. Se sitúa, pues, como independiente por principio de toda especie de ideología. Con esto, conserva su aspecto abstracto de pura negatividad. No ha comprendido todavía que *ella misma* es ideología; no cesa de afirmar una autonomía que nadie pone en tela de juicio. Esto equivale a decir que pretende no tener ningún tema privilegiado y tratar cualquier asunto sin preferencias; es indudable que se puede escribir acerca de la condición de los obreros, pero la elección de este tema depende de las circunstancias, de una libre decisión del artista; otro día se hablará de una burguesa provinciana o de los mercenarios cartagineses. De cuando en cuando, un Flaubert afirmará la identidad del fondo y de la forma, pero no sacará de ello ninguna conclusión práctica. Como todos sus contemporáneos, sigue siendo tributario de la definición que los Winckelmann y los Lessing, casi un siglo antes, han dado de la belleza y que, de un modo u otro, equivale a presentarla como la multiplicidad en la unidad. Se trata de captar los cambiantes de lo diverso e imponerles una unificación rigurosa por medio del estilo. El "estilo artista" de los Goncourt no tiene otro significado: es un método formal para unificar y embellecer todas las materias, hasta las más bellas. ¿Cómo puede concebirse entonces que haya una relación interna entre las reivindicaciones de las clases inferiores y los principios del arte de escribir? Proudhon parece ser el único que ha adivinado. Y Marx, desde luego. Pero no eran literatos. La literatura, absorbida completamente por el descubrimiento de su autonomía, se tiene a sí misma por objeto. Ha pasado al período reflexivo; prueba sus métodos, rompe sus cuadros anti-

guos, trata de determinar experimentalmente sus propias leyes y de forjar técnicas nuevas. Avanza muy poco a poco, hacia las formas actuales del drama y la novela, el verso libre y la crítica del lenguaje. Si se descubriera un contenido específico, necesitaría salir de la meditación sobre sí misma y extraer las normas estéticas de la naturaleza de este contenido. Al mismo tiempo, los autores, al optar por escribir para un público virtual, deberían adaptar su arte a la apertura de los espíritus, lo que equivale a determinarse según las exigencias exteriores y no según la esencia propia; sería preciso renunciar a formas de relato, de poesía y hasta de razonamiento por el único motivo de que las mismas no serían accesibles para lectores sin cultura. Parece, pues, que la literatura corría peligro de recaer en la enajenación. Por otro lado, el escritor se niega, de buena fe, a someter la literatura a un público y un tema determinados. Pero no advierte el divorcio que se está produciendo entre la revolución concreta que trata de nacer y los juegos abstractos a los que se dedica. Esta vez, son las masas las que quieren el poder y, como las masas no tienen ni cultura ni ocios, toda revolución literaria que se pretenda, al refinar la técnica, pone fuera del alcance de las mismas las obras que en ella se inspiren y sirve los intereses de los socialmente conservadores.

Hay, pues, que volver al público burgués. El escritor se jacta de haber roto toda relación con él, pero al negarse a descender de clase, hace que la ruptura sea puramente simbólica: simula esa ruptura en cuanto hace; la indica en el modo de vestirse y de comer, en sus muebles y en sus costumbres, pero nunca llega a consumarla. Quien le lee, le alimenta y decide acerca de su gloria es la burguesía. Es inútil que el escritor simule retroceder para observar a la burguesía en su conjunto: si quiere juzgar a la burguesía, tiene que salir de ella en primer lugar y la única manera de hacerlo es identificarse con los intereses y la manera de vivir de otra clase. Como no se decide a ello, vive en la contradicción y la mala fe, ya que, a la vez, sabe y no quiere saber *para quién* escribe. Habla muy a gusto de su *soledad* y, antes que dar a entender al público que ha optado ya arteramente, miente y dice que escribe para sí o para Dios; hace del arte de escribir una ocupación metafísica, una oración, un examen de

conciencia, cualquier cosa menos una comunicación. Se asemeja con frecuencia a un poseso, porque si vomita las palabras a impulsos de una necesidad interior, por lo menos no las *da*. Pero esto no impide que corrija cuidadosamente sus escritos. Y, por otro lado, dista tanto de querer mal a la burguesía que no le discute siquiera el derecho a gobernar. Por el contrario. Flaubert se lo ha reconocido expresamente y, en su correspondencia posterior a aquella "Commune" que le causó tanto miedo, abundan los innobles insultos a los obreros⁶. Y como el artista, sumergido en su medio, no puede juzgar a este medio desde fuera y como sus negativas no son más que estados de ánimo sin efecto, ni advierte siquiera que la burguesía es una clase opresora; en realidad, no la considera una clase en absoluto; ve en ella más bien una especie natural y, si se arriesga a describirla, lo hará en términos estrictamente psicológicos. De este modo, el escritor burgués y el escritor réprobo se mueven en el mismo nivel; su única diferencia es que el primero hace psicología blanca y el segundo psicología negra. Cuando Flaubert, por ejemplo, declara que "llama burgués a todo aquel que piensa sin altura", define al burgués en términos psicológicos e idealistas; es decir, en la perspectiva de la ideología que pretende refutar. Con ello presta una señalado servicio a la burguesía: trae al redil a los rebeldes, a los inadaptados que corren peligro de pasarse al proletariado, convenciéndoles de que pueden desprenderse del burgués que hay en ellos por medio de una sencilla disciplina interior: si se dedican en privado a pensar noblemente, pueden continuar disfrutando, con la conciencia en paz, de sus bienes y sus prerrogativas; todavía viven en mansiones burguesas, todavía perciben burguesamente sus rentas y frecuentan los salones burgueses, pero todo esto no es más que apariencia, pues se han elevado por encima de su especie con la nobleza de sus sentimientos. Al mismo tiempo, procura a sus colegas el truco para conservar en cualquier caso la tranquilidad de conciencia, ya que la magnanimidad encuentra una aplicación privilegiada en el ejercicio del arte.

La soledad del artista encierra una doble falsificación: no disimula solamente una relación real con el gran público, sino también la reconstitución de un público de especialistas. Ya que se abandona al burgués el gobierno de los hombres y de los bienes,

lo espiritual se separa de nuevo de lo temporal y reaparece una especie de clerecía. El público de Stendhal es Balzac, el de Baudelaire es Barbey d'Aureville y Baudelaire es a su vez público de Poe. Los salones literarios han adquirido un vago aspecto corporativo, se habla en ellos "de literatura" con infinito respeto y los concurrentes discuten si el músico obtiene un mayor placer estético con su música que el escritor con sus libros; a medida que se aparta de la vida, el arte vuelve a ser sagrado. Se ha organizado incluso una especie de comunión de los santos: se da la mano, por encima de los siglos, a Cervantes, Rabelais y Dante y cada cual ocupa su lugar en esta sociedad monástica; la clerecía, en lugar de ser un organismo concreto y, por decirlo así, geográfico, se convierte en una institución sucesiva, en un club cuyos miembros han muerto salvo uno, el último en el tiempo, quien representa a todos los demás sobre la tierra y resume en él todo el colegio. Estos nuevos creyentes, que cuentan con sus santos en el pasado, tienen también su vida futura. El divorcio entre lo temporal y lo espiritual origina una modificación profunda en la idea de gloria: en los tiempos de Racine, era menos el desquite de un escritor desconocido que la prolongación natural del triunfo en una sociedad inmutable. En el siglo XIX, funciona como un mecanismo de sobrecompensación. "Seré comprendido en 1880..." "Ganaré mi pleito en apelación..." Estas frases famosas prueban que el escritor no ha perdido el deseo de ejercer una acción directa y universal en el cuadro de una colectividad integrada. Pero, como esta acción no es posible en el presente, se proyecta en un porvenir indefinido el mito compensador de una reconciliación entre el escritor y su público. Todo esto es, desde luego, muy vago: ninguno de esos amadores de la gloria se ha preguntado en qué clase de sociedad podría encontrar su recompensa; simplemente, les agrada soñar que sus nietos disfrutarán de un mejoramiento interior por haber nacido después y en un mundo más viejo: Así, Baudelaire, al que no preocupan las contradicciones, cura frecuentemente las heridas de su orgullo pensando en su fama póstuma aunque crea que la sociedad ha entrado en un período de decadencia que sólo terminará con la desaparición del género humano.

En el presente, pues, el escritor recurre a un público de

especialistas; en relación con el pasado, llega a un pacto místico con los grandes muertos; para el futuro, utiliza el mito de la gloria. Nada ha desdeñado para desprenderse simbólicamente de su clase. Está en el aire, como extraño a su siglo, como fuera de ambiente, como réprobo. Todas sus comedias no tienen más que una finalidad: integrarlo en una sociedad simbólica que sea como una imagen de la aristocracia del antiguo régimen. El psicoanálisis está muy al tanto de esos procesos de identificación, de los que el pensar artístico ofrece numerosos ejemplos: el enfermo que necesita para escaparse la llave del manicomio llega a creer que él mismo es esa llave. Del mismo modo, el escritor que necesita el favor de los grandes para salir de la propia esfera acaba por considerarse la encarnación de toda la nobleza. Y, como ésta se caracteriza por su parasitismo, el escritor elegirá la ostentación del parasitismo como estilo de vida. Se constituirá en el mártir del consumo puro. No tiene ningún inconveniente, como hemos dicho, en utilizar los bienes de la burguesía, pero es a condición de gastarlos, es decir, de transformarlos en objetos improductivos e inútiles; los quema porque, en cierto modo, el fuego lo purifica todo. Como, por otra parte, no siempre es rico y es necesario vivir bien, se compone una vida extraña, pródiga y necesitada a la vez, en la que una imprevisión calculada simboliza la insensata generosidad que le está prohibida. Fuera del arte, sólo encuentra nobleza en tres clases de ocupaciones. En primer lugar, en el amor, porque se trata de una pasión inútil y porque las mujeres son, como lo ha dicho Nietzsche, el juego más peligroso. Luego, en los viajes, porque el viajero es un testigo perpetuo que pasa de una sociedad a otra sin vivir en ninguna y porque, como consumidor *de fuera* en una colectividad laboriosa, es la perfecta imagen del parasitismo. Y a veces también en la guerra, porque se trata de un inmenso consumo de hombres y de bienes.

El descrédito que merecían los oficios en las sociedades aristocráticas y guerreras aparece de nuevo en el escritor. No basta al escritor ser inútil como los cortesanos del Antiguo Régimen; es necesario además pisotear el trabajo utilitario, romper, quemar, estropear, imitar la despreocupación de los señores que hacían pasar sus jaurías y caballos de caza por los trigales maduros. El

escritor cultiva esos impulsos destructores de los que Baudelaire ha hablado en "El vidriero". Más adelante, preferirá a todos los demás los útiles mal hechos, imperfectos o fuera de uso, recobrados ya a medias por la naturaleza, verdaderas caricaturas de útiles. No es raro que considere su propia vida como un útil que hay que destruir; la arriesga en todo caso y juega para perder: el alcohol, las drogas, todo es bueno para él. La perfección en lo inútil, es sabido, constituye la belleza. Desde el "arte por el arte" hasta el simbolismo, pasando por el realismo y el Parnaso, todas las escuelas están de acuerdo en que el arte es la forma más elevada del consumo puro. No enseña nada, no refleja ninguna ideología y se resiste sobre todo a ser moralizador: mucho antes de que Gide lo haya escrito, Flaubert, Gautier, los Goncourt, Renan y Maupassant han dicho a su modo que "es con los buenos sentimientos como es hace mala literatura". Para unos, la literatura es la subjetividad llevada a lo absoluto, un alegre fuego en el que arden los negros sarmientos de sus dolores y sus vicios; instalados en el fondo del mundo como en un calabozo, lo dejan atrás y lo disipan con su descontento revelador de "las otras partes". Les parece que su corazón es lo bastante singular para la pintura que hacen del mismo sea decididamente estéril. Otros se erigen en testigos imparciales de su época. Pero no testimonian ante nadie; elevan a lo absoluto el testimonio y los testigos; presentan al vacío cielo el cuadro de la sociedad que les rodea. Cercados, transpuestos, unificados, atrapados en la trampa del estilo artista, los acontecimientos del universo quedan neutralizados y, como si dijéramos, puestos entre paréntesis; el realismo es una "epoké". La verdad imposible se une aquí a la Belleza inhumana, "bella como un sueño de piedra". Ni el autor, mientras escribe, ni el lector, mientras lee, son ya de este mundo; se han mudado en pura mirada; contemplan al hombre desde fuera y se esfuerzan por mirarle desde el punto de vista de Dios o, si se quiere, del vacío absoluto. Pero, al fin y al cabo, puedo todavía reconocerme en la descripción que el más puro de los líricos hace de sus particularidades y, si la novela experimental imita a la ciencia ¿no es acaso utilizable como ésta? ¿No puede tener también ella aplicaciones sociales? Los extremistas desean, aterrados por

la idea de servir, que sus obras no puedan ni esclarecer al lector sobre su propio corazón; se niegan a transmitir sus experiencias. Finalmente, la obra no será totalmente gratuita, si no es totalmente inhumana. En el extremo de eso, hay la esperanza de una creación absoluta, quintaesencia del lujo y la prodigalidad, inutilizable en este mundo, porque *no es de este mundo* y no recuerda nada: la imaginación es concebida como facultad incondicionada de *negar* lo real y la obra de arte se edifica sobre el derrumbamiento del universo. Hay el artificialismo exasperado de Des Esseintes, el desarreglo sistemático de todos los sentidos y, para acabar, la destrucción concertada del lenguaje. Y hay también el silencio: ese silencio de hielo, la obra de Mallarmé, o la de Teste, para quien toda comunicación es impura.

La punta extrema de esta literatura brillante y mortal es el vacío. Su punta extrema y su esencia profunda: lo espiritual nuevo no tiene nada de positivo y es la negación pura y simple de lo temporal; en la Edad Media, lo temporal es lo Inesencial respecto a la Espiritualidad; en el siglo XIX, se produce lo inverso: lo Temporal prima y lo espiritual es el parásito inesencial que lo roe y trata de destruirlo. Se trata de negar el mundo o de consumirlo. De negarlo consumiéndolo. Flaubert escribe para desembarazarse de los hombres y las cosas. Su frase rodea el objeto, lo agarra, lo inmoviliza y le rompe el espinazo; luego, se cierra sobre él y, al cambiarse en piedra, lo petrifica con ella. Es una frase ciega y sorda, sin arterias: no hay ni un soplo de vida y un silencio profundo la separa de la frase siguiente; cae en el vacío, eternamente, y arrastra a su presa en esta caída infinita. Toda realidad, una vez descrita, queda eliminada del inventario; se pasa a la siguiente. El realismo no es más que esta gran caza lúgubre. Se trata de tranquilizar ante todo. Allí por donde pasa, ya no crece la hierba. El determinismo de la novela naturalista aplasta la vida, reemplaza la acción humana por mecanismos de sentido único. No hay más que un tema: la lenta desagregación de un hombre, de una empresa, de una familia, de una sociedad; hay que reducirlo todo a cero; se toma a la naturaleza en estado de desequilibrio productivo y se elimina este desequilibrio; se vuelve a un equilibrio de muerte mediante la anulación de las fuerzas en presencia. Cuando el determinismo nos

muestra por casualidad el triunfo de un ambicioso, no es más que apariencia: "Bel Ami" no toma por asalto los reductos de la burguesía: es un ludión cuya subida testimonia únicamente el hundimiento de una sociedad. Y cuando el simbolismo descubre el estrecho parentesco de la belleza y la muerte, no hace más que poner de manifiesto el tema de toda la literatura de mediados de siglo. Belleza del pasado, porque ya no existe; belleza de las jóvenes moribundas y de las flores que se marchitan; belleza de todas las erosiones y todas las ruinas; suprema dignidad de la consumación, de la enfermedad que mina, del amor que devora, del arte que mata; la muerte está por doquiera, delante de nosotros, detrás de nosotros, hasta en el sol y los perfumes de la tierra. El arte de Barrès es una meditación sobre la muerte: una cosa es bella únicamente cuando es "consumible", es decir, cuando muere al ser disfrutada. La estructura temporal que conviene especialmente a estos juegos de príncipes es el instante. Porque pasa y porque es en sí mismo la imagen de la eternidad; es la negación del tiempo humano, de ese tiempo de tres dimensiones del trabajo y de la historia. Hace falta mucho tiempo para edificar, pero basta un instante para echar todo por tierra. Cuando se contempla en esta perspectiva la obra de Gide, no se puede menos de ver en ella una ética, estrictamente reservada para el escritor-consumidor. ¿Qué es su acto gratuito sino el resultado de un siglo de comedia burguesa y el imperativo del autor-noble? Resulta impresionante observar que los ejemplos estén tomados siempre del consumo: Philoctète da su arco, el millonario dilapida sus billetes de banco, Bernard roba, Lafcadio mata, Ménaque vende sus muebles. Este movimiento destructor irá hasta sus consecuencias extremas. Veinte años después, Breton escribirá: "El acto superrealista más sencillo consiste en bajar a la calle revolver en mano y tirar al azar, mientras se pueda, contra la multitud". Es el último término de un largo proceso dialéctico: en el siglo XVIII, la literatura era negatividad; bajo el reinado de la burguesía, pasa al estado de Negación absoluta e hipostasiada, se convierte en un proceso policromo y cosquilleante de aniquilamiento. Breton escribe también: "El superrealismo no se interesa gran cosa en nada que no tenga por fin el aniquilamiento del ser en un brillante interior, y es ciego para todo aquello que no sea ya

alma del hielo como lo es del fuego". En el límite, sólo queda a la literatura impugnarse a sí misma. Es lo que ha hecho bajo el nombre de superrealismo: durante setenta años, se ha escrito para consumir el mundo; se dilapidan las tradiciones literarias, se malgastan las palabras y se arrojan unas palabras contra otras para que estallen. La literatura como Negación absoluta deviene la Anti-literatura; jamás ha sido más *literaria*; el alcuacil ha quedado alcuacilado.

Al mismo tiempo, el escritor, para imitar la ligereza derrochadora de una aristocracia de nacimiento, se dedica ante todo a establecer su irresponsabilidad. Ha comenzado por declarar los derechos del genio, que sustituyen al derecho divino de la monarquía autoritaria. Ya que la Belleza es el lujo llevado al extremo, ya que es una hoguera de llamas frías que ilumina y consume todo, ya que se alimenta de todas las formas del desgaste y de la destrucción y especialmente del sufrimiento y de la muerte, el artista, que es su sacerdote, tiene el derecho de exigir en su nombre y de provocar si hace falta la desgracia de quienes le rodean. En cuanto a él, hace tiempo que arde y está reducido a cenizas; hacen falta otras víctimas para alimentar la llama. Mujeres, especialmente; le harán sufrir, pero les devolverá el sufrimiento con creces; desea poder llevar la desgracia a cuanto está a su lado. Y, si no puede provocar catástrofes, se contentará con aceptar las ofrendas. Los admiradores y las admiradoras están ahí para que les incendie los corazones o que les gaste el dinero, sin gratitud ni remordimientos. Maurice Sachs dice que su abuelo materno, que sentía por Anatole France una admiración de maniaco, gastó una fortuna para amueblar la villa Saïd. A su muerte, France pronunció este elogio fúnebre: "¡Qué pena! Era amueblante..." Al tomar el dinero del burgués, el escritor ejerce su sacerdocio, porque desvía una parte de las riquezas para convertirlas en humo. Y, al mismo tiempo, se coloca por encima de todas las responsabilidades. ¿Ante quién sería responsable? Y ¿en nombre de qué? Si su obra pretendiera construir, cabría exigirle cuentas. Pero, como se declara destrucción pura, escapa a todo juicio. A fines de siglo, todo esto subsiste de modo pasablemente confuso y contradictorio. Pero, cuando la literatura se hace, con el superrealismo, provocación al

asesinato, se verá al escritor, por un encadenamiento paradójico, pero lógico, plantear explícitamente el principio de su total irresponsabilidad. A decir verdad, no da claramente las razones de esta actitud; se refugia en el *maquis* de la escritura automática. Pero los motivos son evidentes: una aristocracia parasitaria de puro consumo, cuya función es derrochar sin tregua los bienes de una sociedad laboriosa y productiva, no puede estar sonrieta al juicio de la colectividad que destruye. Y como esta destrucción sistemática nunca va más allá del *escándalo*, esto equivale en el fondo a que el escritor tiene como primer deber provocar el escándalo y como derecho imprescriptible escapar a sus consecuencias.

La burguesía deja hacer; sonríe ante estas locuras. Poco le importa que el escritor la desprecie; ese desprecio no irá muy lejos, pues es ella su único público; el escritor habla y se confía a la burguesía; es, en cierto modo, el lazo que les une. Y, aunque el escritor consiguiera un auditorio popular ¿qué posibilidad hay de que pueda atizar el descontento de las masas diciéndoles que el burgués piensa sin altura? No hay la menor probabilidad de que una doctrina de consumo absoluto pueda atraer a las clases trabajadoras. Además, la burguesía sabe muy bien que el escritor está secretamente con ella: tiene necesidad de ella para justificar su estética de oposición y resentimiento y es ella la que le proporciona los bienes que consume. El escritor desea conservar el orden social para sentirse en él un extraño "fijo"; en pocas palabras, es un rebelde, no un revolucionario. Y la burguesía ya sabe qué hacer con los rebeldes. En cierto sentido, es cómplice de ellos; vale más contener a las fuerzas de la negación en un vano esteticismo, en una rebelión sin efecto; libres, podrían emplearse al servicio de las clases oprimidas. Y, luego, los lectores burgueses entienden a su manera lo que el escritor denomina la *gratuidad* de su obra; para éste, se trata de la esencia misma de la espiritualidad y de la manifestación heroica de su ruptura con lo temporal; para aquéllos, una obra gratuita es fundamentalmente inofensiva, es un entretenimiento; prefieren, sin duda, la literatura de Bordeaux y Bourget, pero no encuentran mal que haya libros inútiles que aparten el ánimo de las preocupaciones serias y le procuren el recreo necesario para recobrar. Así, aun

reconociendo que la obra de arte no puede servir para nada, el público burgués encuentra modo de utilizarla. El triunfo del escritor se basa en una equivocación: como se alegra de ser desconocido, es natural que sus lectores se engañen. Ya que la literatura se ha convertido en sus manos en esta negación abstracta que se alimenta de sí misma, el escritor no debe sorprenderse de que se sonrían ante sus más terribles insultos diciendo: "No es más que literatura". Y como la literatura es también pura impugnación del espíritu de seriedad; el escritor debe aceptar que se nieguen por principio a tomarle en serio. Finalmente, los lectores se encuentran, aunque sea con escándalo y sin darse completamente cuenta de ello, en las obras más "nihilistas" de la época. Es que el escritor, por mucho que haya tratado de ocultarse a sus lectores, nunca escapará completamente a la insidiosa influencia que sus lectores ejercen. Burgués vergonzante, que escribe para los burgueses sin admitirlo, puede lanzar las ideas más peregrinas: las ideas no son muchas veces más que burbujas que nacen en la superficie del espíritu. Pero su técnica le traiciona, porque no la vigila con el mismo celo, y expresa una elección más profunda y más verdadera, una oscura metafísica, una relación auténtica con la sociedad contemporánea. Por grandes que sean el cinismo o la anargura del tema elegido, la técnica novelesca del siglo XIX presenta al público francés una imagen tranquilizadora de la burguesía. A decir verdad, nuestros autores han heredado esta técnica, pero son ellos quienes la han puesto a punto. Su aparición, que se remonta a fines de la Edad Media, ha coincidido con la primera meditación reflexiva por la que el novelista ha adquirido conocimiento de su arte. En un principio, contaba sin entrar en escena ni meditar sobre su función, porque los temas de sus relatos eran casi siempre de origen folklórico o, en todo caso, colectivo, por lo que él se limitaba a consignarlos; el carácter social del material con que trabajaba y el hecho de que este material existiera antes de que se decidiera a tratarlo, le confería un papel de intermediario y bastaba para justificarle: era el hombre que sabía los más hermosos cuentos y que, en lugar de contarlos oralmente, los ponía por escrito; inventaba poco, se esmeraba mucho y era el historiador de lo imaginario. Cuando se ha puesto a inventar

él mismo las ficciones que publicaba, se ha visto a sí mismo: ha descubierto a la vez su soledad casi culpable y la gratuidad injustificable, la subjetividad de la creación literaria. Para ocultarlas a los ojos de los demás y a los propios, para fundamentar su derecho de escribir, ha querido dar a sus invenciones la apariencia de lo verdadero. Incapaz de conservar en sus relatos la opacidad casi material que los caracterizaba cuando procedían de la imaginación colectiva, ha procurado que pareciera por lo menos que no procedían de él y ha tenido interés en entregarlos como recuerdos. Para ello, se ha hecho representar en sus obras por un narrador de tradición oral y, al mismo tiempo, ha introducido un auditorio ficticio que representaba su público real. Tal sucede con esos personajes del *Decamerón* cuyo destierro temporal les aproxima curiosamente a la condición de los clérigos y que representan por turnos los papeles de narradores, oyentes y críticos. Así, después de la época del realismo objetivo y metafísico, en el que las palabras del relato eran tomadas por las mismas cosas que designaban y cuya sustancia era el universo, viene la época del idealismo literario, en la que la palabra sólo tiene existencia en una boca o bajo una pluma y remite por esencia a un hablador cuya presencia atestigüa, en la que la sustancia del relato es la subjetividad que percibe y piensa el universo y en la que el novelista, en lugar de poner al lector directamente en contacto con el objeto, ha adquirido conciencia de su papel de mediador y encarna la mediación en un narrador ficticio. En adelante, el relato que se entrega al público tiene por carácter principal el que ha sido ya pensado, es decir, clasificado, ordenado, escamondado, clarificado, o, mejor dicho, el que se entrega únicamente a través de las ideas que se forman retrospectivamente sobre él. Tal es la razón de que, así como el tiempo de la epopeya, que es de origen colectivo, es frecuentemente el presente, el de la novela es casi siempre el pasado. Al pasar de Boccaccio a Cervantes y luego a las novelas francesas de los siglos xvii y xviii, el procedimiento se complica y tiene varios cajones, porque la novela recoge lo que encuentra en el camino y se incorpora la sátira, la fábula y el retrato⁷: el novelista aparece en el primer capítulo; anuncia, interpela a sus lectores, les amonesta,

les asegura la veracidad del relato; es lo que yo llamaría la subjetividad primera. Luego, ya en camino, intervienen personajes secundarios que han sido encontrados por el primer narrador y que interrumpen el curso de la intriga para contar sus propios infortunios: son las subjetividades segundas, sostenidas y restituidas por la subjetividad primera; de este modo, ciertos relatos son pensados e intelectualizados en segundo grado⁸. Los lectores nunca son desbordados por el acontecimiento: si el narrador ha sido sorprendido por el acontecimiento, no *comunica* a los lectores su sorpresa; se limita a *darles cuenta* de ella. En cuanto al novelista, como está persuadido de que la única realidad de la palabra es la de ser dicha, como vive en un siglo cortés en el que existe todavía un arte de la conversación, introduce en su libro conversadores, a fin de justificar las palabras que en el mismo se leen; sin embargo, como representa por palabras a los personajes cuya función es *conversar*, no escapa al círculo vicioso⁹. Y, desde luego, los autores del siglo xix han dedicado especiales esfuerzos a la narración del acontecimiento, han tratado de devolver a éste una parte de su frescura y su violencia, pero, en su mayoría, han vuelto a la técnica idealista que se ajustaba perfectamente al idealismo burgués. Autores tan diferentes como Barbey d'Aurevilly y Fromentin la emplean constantemente. En *Dominique*, por ejemplo, se encuentra una subjetividad primera que sirve de apoyo a una subjetividad segunda y es esta última la que hace el relato. En parte alguna el procedimiento resulta tan manifiesto como en Maupassant. La estructura de las novelas de Maupassant es casi inmutable: se nos presenta primeramente el auditorio, por lo general una sociedad brillante y mundana que se ha reunido en un salón, después de una cena. Es de noche, lo que suprime todo, fatigas y pasiones. Los oprimidos duermen y los rebeldes también; el mundo está amortajado y la historia toma aliento. Este grupo selecto que vela, muy ocupado en sus ceremonias, se halla en una burbuja de luz rodeada de vacío. Si existen entre ellos intrigas, odios o amores, no nos lo dicen y, por otra parte, los deseos y las cóleras han ennudecido: esos hombres y esas mujeres están ocupados en *conservar* su cultura y sus maneras y en *reconocerse* por los ritos de la cortesía. Representan el orden

en lo que tiene de más exquisito: la calma de la noche, el silencio de las pasiones y todo el ambiente contribuyen a simbolizar la burguesía estabilizada de fines de siglo, que cree que ya no puede suceder nada y en la eternidad de la organización capitalista. El narrador queda presentado en este ambiente: es un hombre maduro, que "ha visto mucho, leído mucho y retenido mucho", un profesional de experiencia, médico, militar, artista o Don Juan. Ha llegado a ese momento de la vida en el que, según un mito respetuoso y cómodo, el hombre se ve libre de pasiones y considera las que ha tenido con una inteligente lucidez. Su corazón tiene la calma de la noche; es hombre al margen de la historia que cuenta; si ha sufrido con ella, ha convertido el sufrimiento en miel; puede, pues, volverse hacia ella y contemplarla en verdad, es decir, *sub specie aeternitatis*. Ha habido desorden, cierto, pero este desorden ha terminado hace tiempo: los actores han muerto, se han casado o se han consolado. Así, la aventura es un breve desorden que ha sido anulado. Se cuenta esta aventura desde el punto de vista de la experiencia y la sensatez; se la escucha desde el punto de vista del orden. El orden triunfa y reina por doquiera; contempla ese viejo desorden como el agua dormida de un día de verano puede recordar los rizos que han surcado su superficie. Por otra parte ¿es que ha habido desorden alguna vez? La evocación de un cambio brusco asustaría a esta sociedad burguesa. Ni el general ni el médico exponen sus recuerdos en bruto: se trata de experiencias de las que han extraído el jugo y nos advierten, desde que toman la palabra, que su relato encierra una moraleja. Además, la historia es explicativa; quiere sacar de un ejemplo una ley psicológica. Una ley o, como dice Hegel, la imagen serena del cambio. Y el cambio mismo, es decir, el aspecto individual de la anécdota ¿no es una apariencia? En la medida en que se explican las cosas, se reduce el efecto entero a la causa entera, lo inopinado a lo esperado y lo nuevo a lo viejo. El narrador efectúa sobre el acontecimiento humano ese mismo trabajo que, según Meyerson, ha efectuado el sabio del siglo XIX sobre el hecho científico: reduce lo diverso a lo idéntico. Y si, de cuando en cuando, por malicia, quiere dar a su historia un giro un poco inquietante, dosifica cuidadosamente la irreducibilidad del cambio, como esas novelas fantásticas don-

de, detrás de lo inexplicable, el autor deja entrever todo un orden causal que devolvería la racionalidad al universo. Así, para el novelista salido de esta sociedad estabilizada, el cambio es un nacer, como para Parménides, como el Mal para Claudel. Y aunque el cambio existiera, no sería nunca otra cosa que un trastorno individual en un alma inadaptada. No se trata de estudiar en un sistema en movimiento —la sociedad, el universo—, los movimientos relativos de los sistemas parciales, sino de considerar desde el punto de vista del reposo absoluto el movimiento absoluto de un sistema parcial relativamente aislado; es decir, se cuenta con puntos de referencia absolutos para determinarlo y, como consecuencia, cabe conocerlo en su absoluta verdad. En una sociedad en orden, que medita sobre su eternidad y la celebra con ritos, un hombre evoca el fantasma de un desorden pasado, lo pone muy de relieve, lo adorna con gracias añejas y, en el momento en que el juego va a resultar inquietante, lo disipa con un toque de vara mágica y lo substituye por la jerarquía eterna de las causas y las leyes. Se reconoce en este mago, que se ha liberado de la historia y de la vida comprendiéndolas y que se eleva, gracias a sus conocimientos y su experiencia, por encima de su auditorio, al aristócrata del que hablábamos antes ¹⁰.

Si nos hemos detenido mucho en el modo de narración que utiliza Maupassant, se debe a que el mismo constituye la técnica básica de todos los novelistas franceses de la generación, de la generación inmediatamente anterior y de las generaciones siguientes. El narrador interno siempre se halla presente. Puede reducirse a una abstracción y muchas veces ni siquiera está explícitamente designado, pero, de todos modos, percibimos el acontecimiento a través de su subjetividad. Cuando no aparece en absoluto, no es que lo han suprimido como un recurso inútil; es que se ha convertido en la personalidad segunda del autor. Éste, ante el papel en blanco, ve cómo sus imaginaciones se transmutan en experiencias: ya no escribe en su propio nombre, sino al dictado de un hombre maduro y de buen sentido que fué testigo de las circunstancias relatadas. Daudet, por ejemplo, está manifiestamente poseído por el espíritu de un narrador de salón que comunica al estilo el tic nervioso y la campechanía amable de la conversación mundana, que lanza exclamaciones, que ironiza, que interpela e

interroga a su auditorio: "¡Ah! ¡Qué decepción más grande tuvo Tartarín! Y ¿saben ustedes por qué? Apostaría cualquier cosa a que no..." Hasta los escritores realistas que quieren ser los historiadores objetivos de su tiempo conservan el esquema abstracto del método, es decir, que hay un ambiente y una trama comunes en todas sus novelas, algo que no es la subjetividad individual e histórica del novelista, sino la ideal y universal del hombre de experiencia. En primer lugar, el relato se hace en tiempo pasado: pasado de ceremonia, para poner una distancia entre los acontecimientos y el público; pasado subjetivo, equivalente al recuerdo del narrador; y pasado social, porque la anécdota no pertenece a la historia sin conclusión que está haciéndose, sino a la historia ya hecha. Si es verdad, como pretende Janet, que el recuerdo se distingue de la resurrección del pasado propia del sonambulismo en que ésta reproduce el acontecimiento con su duración propia, mientras que aquel, susceptible de una comprensión indefinida, puede ser relatado en una frase o un volumen, según las necesidades, cabe decir que las novelas de esta clase, con sus bruscas contracciones del tiempo seguidas de largas exposiciones, son muy parecidas a recuerdos. El narrador se detiene a veces para describir una minucia decisiva y da otras veces saltos de varios años: "Pasaron tres años, tres años de sombrío dolor..." No tiene inconveniente en esclarecer el presente de sus personajes por medio del futuro: "No pensaron entonces que este breve encuentro pudiera tener consecuencias funestas...". Y, desde su punto de vista, el narrador no está equivocado, pues ese presente y ese futuro son pasados; el tiempo de la memoria ha perdido su irreversibilidad y cabe recorrerlo de atrás hacia adelante o de adelante hacia atrás. Por lo demás, los recuerdos que se nos ofrecen, ya trabajados, repensados y valorados, nos ofrecen a su vez una enseñanza inmediatamente asimilable: los sentimientos y los actos son presentados a menudo como ejemplos típicos de las leyes del corazón: "Daniel, como todos los jóvenes..." "Eva no desmentía que era mujer al..." "Mercier tenía ese tic, frecuente entre los burócratas..." Y, como esas leyes no pueden ser deducidas *a priori*, ni captadas por la intuición, ni basadas en una experimentación científica y susceptible de ser reproducida universalmente, remiten al lector a la subjetividad que ha inferido esas fórmulas de las

circunstancias de una vida agitada. En este sentido, cabe decir que la mayoría de las novelas francesas de la época de la Tercera República aspiran, cualquiera que sea la edad del autor real y con tanto más afán cuanto más tierna sea esa edad, al honor de haber sido escritas por quincuagenarios.

Durante ese período, que abarca varias generaciones, la anécdota es contada desde el punto de vista de lo absoluto, es decir, del orden; es un cambio local en un sistema en reposo; ni el autor ni el lector corren riesgos, pues no es de temer ninguna sorpresa: el acontecimiento pertenece al pasado, está catalogado y ha sido comprendido. En una sociedad estabilizada, que no tiene todavía conciencia de los peligros que la amenazan, que dispone de una moral, de una escala de valores y de un sistema de explicaciones para integrar sus cambios locales, que está convencida de que se encuentra más allá de la Historicidad y de que no ocurrirá nunca más nada importante; en una Francia burguesa, cultivada hasta la última fanega, recortada en tablero de damas por muros seculares, congelada en sus métodos industriales y que dormita sobre los laureles de su Revolución, no cabe concebir otra técnica novelística; los procedimientos nuevos que se han intentado no han provocado más que curiosidad y nunca han echado raíces: nada ni nadie los reclamaba. Ni los autores, ni los lectores, ni la estructura de la colectividad, ni sus mitos¹¹.

De esta manera, cuando, por lo general, las letras representan en una sociedad una función integrada y militante, la sociedad burguesa de fines del siglo XIX ofrece este espectáculo sin antecedentes: una colectividad laboriosa, agrupada en torno a la bandera de la producción, de donde brota una literatura que, lejos de reflejar esta colectividad, no le habla jamás de lo que puede interesarla, se enfrenta con su ideología, asimila lo Bello a lo improductivo, no se deja integrar, no desea siquiera ser leída y, sin embargo, en el fondo de su rebeldía, es un reflejo aún de las clases dirigentes, tanto en sus estructuras más profundas como en su "estilo".

No hay que censurar a los autores de esta época; han hecho lo que han podido y figuran entre ellos algunos de nuestros escritores más grandes y más puros. Y, luego, como cada conducta humana nos descubre un aspecto del universo, su actitud nos ha

enriquecido a pesar de ellos mismos, al revelarnos la gratuidad como una de las dimensiones infinitas del mundo y un posible objetivo de la actividad humana. Y, como han sido artistas, su obra encierra un desesperado llamamiento a la libertad de ese lector al que simulan despreciar. Ha llevado la impugnación al extremo, hasta hacer que se impugne a sí misma; nos ha hecho entrever un negro silencio por encima de la matanza de las palabras y el cielo vacío y desnudo de las equivalencias por encima del espíritu de seriedad; nos invita a salir al vacío por medio de la destrucción de todos los mitos y cuadros de valores; nos descubre en el hombre, en lugar de la relación íntima con la trascendencia divina, una relación estrecha y secreta con la Nada; es la literatura de la adolescencia, de esa edad en la que, todavía pensionado y alimentado por sus padres, el joven inútil e irresponsable, malgasta el dinero de su familia, juzga a su padre y presencia el hundimiento del universo serio que protegió su infancia. Si se recuerda que la fiesta es, como lo ha demostrado Caillois uno de esos momentos negativos en los que la colectividad consume los bienes que ha amontonado, viola las leyes de la moral, gasta por el placer de gastar y destruye por el placer de destruir, se verá que la literatura del siglo XIX fué, al margen de una sociedad laboriosa que tenía la mística del ahorro, una gran fiesta suntuosa y fúnebre, una invitación a arder con inmoralidad espléndida en el fuego de las pasiones hasta morir. Cuando diga que esta literatura ha encontrado su realización tardía y su fin en el superrealismo trozkizante, se comprenderá mejor la función que ejercía en una sociedad demasiado cerrada: era una válvula de seguridad. A fin de cuentas, de la fiesta perpetua a la Revolución permanente, no hay tanta distancia.

Y, sin embargo, el siglo XIX ha sido para el escritor la época de la culpa y de la degeneración. Si hubiese aceptado descender de clase y dado un contenido a su arte, hubiera proseguido con otros medios y en otro nivel la empresa de sus predecesores. Hubiera contribuido a hacer pasar la literatura de la negatividad y la abstracción a la construcción concreta; al mismo tiempo que le hubiera conservado esa autonomía que le procuró el siglo XVIII y que ya nadie pensaba en quitársela, la hubiera integrado de nuevo en la sociedad; aclarando y apoyando las reivindicaciones del

proletariado, hubiera profundizado el arte de escribir y comprendido que hay una coincidencia, no solamente entre la libertad formal de pensar y la democracia política, sino también entre la obligación material de elegir al hombre como tema perpetuo de meditación y la democracia social; su estilo hubiera vuelto a encontrar la tensión interna, porque el público estaría desgarrado. Tratando de despertar la conciencia obrera y mostrando al mismo tiempo a los burgueses su iniquidad, sus obras hubieran reflejado el mundo entero; hubiera aprendido a distinguir la generosidad, fuente original de la obra de arte, llamamiento incondicionado al lector, de la prodigalidad, caricatura de la generosidad; hubiera abandonado la interpretación analítica y psicológica de la "naturaleza humana" por la apreciación sintética de las *condiciones*. Indudablemente, era difícil, tal vez imposible; sin embargo, el escritor enfocó mal el asunto. No había que darse tono en un vano esfuerzo por escapar a toda determinación de clase ni tampoco "inclinarse" sobre el proletariado, sino, por el contrario, considerarse un burgués proscrito por su clase y unido a las masas por una solidaridad de intereses. La suntuosidad de los medios de expresión que ha descubierto no nos debe hacer olvidar que ha traicionado a la literatura. Pero su responsabilidad va todavía más lejos: si los autores hubiesen encontrado auditorios en las clases oprimidas, cabe que la divergencia de los puntos de vista y la diversidad de los escritos hubieran contribuido a producir en las masas eso que llaman muy bien *movimiento* de ideas, es decir, una ideología abierta, contradictoria, dialéctica. Indudablemente, el marxismo hubiera triunfado, pero hubiera adquirido mil matices; hubiera tenido que absorber las doctrinas rivales, digerirlas, continuar abierto. Ya se sabe lo que se ha producido: dos ideologías revolucionarias en lugar de ciento; los proudhonianos en mayoría en la Internacional obrera antes del 70 y luego aplastados por el fracaso de la "Commune"; el marxismo imponiéndose a su adversario, no por el poder de esa negatividad hegeliana que conserva en su avance, sino porque fuerzas exteriores han suprimido pura y simplemente uno de los términos de la antinomia. Nunca se exagerará lo que ese triunfo sin gloria ha costado al marxismo: al no tener contradictores, ha perdido la vida. Si hubiera sido el mejor, combatido perpetuamente, trans-

formándose para vencer y robando sus armas a los adversarios, se hubiera identificado con el espíritu; solo, se ha convertido en Iglesia, mientras que escritores-nobles, a mil leguas de él, se erigían en guardianes de una espiritualidad abstracta.

¿Me creerán si digo que sé todo lo que hay de parcial y discutible en estos análisis? Las excepciones abundan y las conozco, pero su exposición reclamaría un libro muy grueso: he andado a toda prisa. Pero, ante todo, hay que comprender el ánimo con que he emprendido este trabajo: si se viera en él un intento, aunque fuera superficial, de explicación sociológica, perdería todo significado. Del mismo modo que para Spinoza la idea de un segmento de recta girando alrededor de una de sus extremidades continúa siendo abstracta y falsa si se la considera fuera de la idea sintética, concreta y terminada de circunferencia, que la contiene, completa y justifica, aquí, estas consideraciones resultan arbitrarias si no se vuelve a colocarlas en la perspectiva de una obra de arte, es decir, de un llamamiento libre e incondicionado a una libertad. No se puede escribir sin público y sin mito: sin *cierto* público creado por las circunstancias históricas y sin *cierto* mito de la literatura que depende, en parte muy considerable, de las exigencias de ese público. En una palabra, el autor está en situación, como los demás hombres. Pero sus escritos, como todo proyecto humano, encierran, precisan y dejan atrás esta situación, la explican y la fundamentan incluso, del mismo modo que la idea de círculo explica y fundamenta la de la rotación de un segmento. Un carácter esencial y necesario de la libertad es *estar situada*. Describir la situación no sería atentar contra la libertad. La ideología jansenista, la ley de las tres unidades y las reglas de la prosodia francesa no son arte; respecto al arte, son incluso puro vacío, pues nunca podrían producir por una sencilla combinación una buena tragedia, una buena escena o siquiera un buen verso. Pero el arte de Racine debe ser inventado *a partir* de ella; no adaptándose a ellas, como se ha dicho algo tontamente, ni tomando de ellas los frenos y restricciones necesarios, sino, al contrario, volviéndolas a inventar, es decir, atribuyéndoles una función nueva y propiamente raciniana a la división en actos, a la cesura, a la rima, a la moral de Port-Royal, de manera que sea imposible

saber si el escritor ha metido su tema en el molde que le imponía la época o si verdaderamente ha elegido esta *técnica* porque el tema se lo exigía. Para comprender lo que Fedra no podía ser, hay que recurrir a toda la antropología. Para comprender lo que ella *es*, basta con leer o escuchar, es decir, hacerse libertad pura y entregar generosamente su confianza a una generosidad. Los ejemplos que hemos elegido nos han servido únicamente para *situar*, en diferentes épocas, la libertad del escritor; para aclarar, por los límites de las exigencias que se le formulan, los límites de su llamamiento; para mostrar, por la idea que el público se forma de su papel, los lindes necesarios de la idea que inventa de la literatura. Y, si es verdad que la esencia de la obra literaria es la libertad descubriéndose y entregándose totalmente como llamamiento a la libertad de los demás hombres, también es cierto que las diferentes formas de opresión, al ocultar a los hombres que eran libres, han ocultado a los autores toda esta esencia o parte de ella. De este modo, las opiniones que los autores se forman de su oficio son necesariamente trucas; encierran siempre alguna verdad, pero esta verdad parcial y aislada se convierte en error si no se pasa de ella. Y el movimiento social permite concebir las fluctuaciones de la idea literaria, aunque cada obra particular deje atrás en cierto modo todas las concepciones que quepa imaginarse del arte, porque es siempre, en cierto sentido, incondicionada; viene del vacío y tiene al mundo en suspenso en el vacío. Como, por otro lado, nuestras descripciones nos han permitido entrever una especie de dialéctica de la idea de literatura, podemos, sin pretender ni mucho menos hacer una historia de las Bellas Letras, reconstituir el movimiento de esta dialéctica en los últimos siglos para descubrir al final, aunque sea como ideal, la esencia pura de la obra literaria y, conjuntamente, el tipo de público —es decir, de sociedad—, que reclama.

Yo digo que la literatura de una época determinada está enajenada cuando no ha llegado a la conciencia explícita de su autonomía y se somete a los poderes temporales o a una ideología; en pocas palabras, cuando se considera un medio y no un fin incondicionado. En este caso, no cabe duda de que las obras superan, en su singularidad, esta servidumbre y de que cada una

de ellas encierra una exigencia incondicionada, pero esto es solamente a título implícito. Digo que una literatura es abstracta cuando no ha adquirido todavía la visión plena de su esencia, cuando ha planteado únicamente el principio de su autonomía formal y estima que el tema de la obra es indiferente. Desde este punto de vista, el siglo XII nos ofrece la imagen de una literatura concreta y enajenada. Concreta porque el fondo y la forma se confunden; se aprende a escribir únicamente para escribir de Dios; el libro es el espejo del mundo en la medida que el mundo es Su obra, es creación inesencial junto a una Creación mayor, es alabanza, palma, ofrenda, puro reflejo. Al mismo tiempo, la literatura cae en la enajenación: es decir, como es siempre la reflexividad del cuerpo social, se halla siempre en estado de reflexividad no reflejada: mediatiza el universo católico, pero, para el clérigo, sigue siendo lo inmediato; recupera el mundo, pero perdiéndose. Sin embargo, como la idea reflexiva debe necesariamente *reflejarse* so pena de aniquilarse con todo el universo reflejado, los tres ejemplos que hemos estudiado nos han mostrado un movimiento de recuperación de la literatura por sí misma, es decir, el paso de la literatura del estado de reflexión irreflejada e inmediata al de mediación reflejada. Concreta y enajenada en un principio, se libera por la negatividad y pasa a la abstracción; más exactamente, se convierte en el siglo XVIII en la negatividad abstracta, antes de convertirse, en las postrimerías del siglo XIX y los comienzos del siglo XX, en la negación absoluta. Al término de esta evolución, ha roto todos sus lazos con la sociedad; no tiene ya ni siquiera público. Paulhan escribe: "Todos saben que hay en nuestro tiempo dos literaturas: la mala, que es propiamente ilegible —es muy leída—; y la buena, que no se lee". Pero esto mismo es un progreso: al final de este aislamiento altanero, al final de esta negativa desdeñosa de toda eficacia, está la destrucción de la literatura por sí misma: en un principio, el terrible "no es más que literatura" y, luego, ese fenómeno literario que el mismo Paulhan denomina terrorismo, que nace poco más o menos al mismo tiempo que la idea de gratitud parasitaria y como su antítesis que camina a todo lo largo del siglo XIX, contrayendo mil matrimonios irracionales y que estalla finalmente poco antes de la primera guerra. En el

terrorismo, o mejor dicho, en el complejo terrorista, pues es un nido de víboras, cabría distinguir: 1º, un asco tan intenso por los signos como tales que induce a preferir siempre la cosa significada a la palabra, la palabra considerada como objeto a la palabra-significación, es decir, en el fondo, la poesía a la prosa, el desorden espontáneo a la composición; 2º, un esfuerzo para hacer de la literatura una expresión más de la vida, en lugar de sacrificar la vida a la literatura; y 3º, una crisis de la conciencia moral del escritor, es decir, la dolorosa derrota del parasitismo. Así, sin que la literatura piense ni un momento perder su autonomía formal, se hace negación del formalismo y plantea el problema de su contenido esencial. Hoy, hemos dejado atrás el terrorismo y podemos utilizar su experiencia y los análisis precedentes para fijar los rasgos esenciales de una literatura concreta y liberada.

Hemos dicho que el escritor se dirigía en principio a todos los hombres. Pero, en seguida, hemos observado que era leído solamente por algunos. De la diferencia entre el público ideal y el público real ha nacido la idea de la universalidad abstracta. Es decir, el autor postula la repetición perpetua en un futuro indefinido del puñado de lectores de que actualmente dispone. La gloria literaria recuerda de modo muy singular el eterno retorno de Nietzsche: es una lucha contra la historia; aquí como allá, el recurso a la infinidad del tiempo trata de compensar el fracaso en el espacio (retorno al infinito del hombre honrado para el autor del siglo XVII, extensión al infinito del club de escritores y del público de especialistas para el del siglo XIX). Pero, como es evidente que la proyección en el porvenir del público real y presente tiene por efecto perpetuar, por lo menos en la representación del escritor, la exclusión de la mayoría de los hombres; como, además, esta imaginación de una infinidad de lectores que están todavía por nacer equivale a prolongar el público en acción con un público de hombres solamente posibles, la universalidad buscada por la gloria es parcial y abstracta. Y, como la elección del público condiciona en cierta medida la elección del tema, la literatura que se ha señalado la gloria como objetivo e idea reguladora tiene que ser abstracta también. Por la universalidad concreta, hay que entender, al

contrario, la totalidad de los hombres vivos en una sociedad dada. Si el público del escritor pudiera alguna vez extenderse hasta abarcar esta totalidad, no significaría que el escritor tendría necesariamente que limitar al tiempo presente la repercusión de su obra; sin embargo, frente a la eternidad abstracta de la gloria, sueño imposible y hueco de absoluto, pondría una duración concreta y finita que determinaría por la misma elección de sus temas y que, lejos de arrancarle de la historia, definirían su situación en el tiempo social. Todo proyecto humano determina, en efecto, cierto futuro por su misma naturaleza: si siembro, echo por delante de mí todo un año de espera; si me caso, mi empresa hace que se levante ante mí toda la vida; si me dedico a la política, hipoteco un porvenir que se extenderá hasta más allá de mi muerte. Así sucede con los escritos. En adelante, so capa de la inmortalidad laureada que es de buen tono desear, se exponen pretensiones más modestas y concretas: *Le Silence de la Mer* se proponía inclinar hacia la negativa a los franceses a los que el enemigo pedía que colaborasen. Su eficacia y, como consecuencia, su público activo no podía extenderse más allá del tiempo de la ocupación. Los libros de Richard Wright continuarán vivos mientras exista el problema de los negros en los Estados Unidos. No se trata, pues, de que el escritor renuncie a sobrevivirse; por el contrario, a él toca decidir; mientras actúe, sobrevivirá. Luego, son los honores, el retiro. Hoy, por querer huir de la historia, comienza su vida honoraria al día siguiente de su muerte y a veces incluso en vida.

De este modo, el público concreto sería una inmensa interrogación femenina, la espera de una sociedad entera que el escritor ha de captar y llenar. Pero esto exigiría que el público tuviese libertad de preguntar y el autor tuviese libertad de responder. Lo que equivale a que, en ningún caso, los problemas de un grupo o una clase deben ocultar los de otros ambientes; de otro modo, volveríamos a caer en lo abstracto. En pocas palabras, la literatura como acto no puede identificarse con su esencia si no es en una sociedad sin clases. Sólo en una sociedad así podría el escritor advertir que no hay ninguna diferencia entre su *tema* y su *público*. Porque el tema de la literatura ha sido siempre el hombre en el mundo. Sin embargo, mientras el público virtual

continúe siendo como una mar sombría alrededor de la playita luminosa del público real, el escritor corre peligro de confundir los intereses y las preocupaciones del hombre con los de ese grupo más favorecido. Pero, si el público se identificara con lo universal concreto, el escritor tendría que escribir en verdad sobre la totalidad humana. No sobre el hombre abstracto de todas las épocas y para un lector sin fecha, sino sobre todo el hombre de su época y para sus contemporáneos. Al mismo tiempo, se dejaría atrás la antonomasia literaria de la subjetividad lírica y del testimonio objetivo. Lanzado a la misma aventura que sus lectores y situado como ellos en una colectividad sin estratos, el escritor, al hablar de ellos, hablaría de sí mismo y, al hablar de sí mismo, hablaría de ellos. Como ningún orgullo de aristócrata le induciría ya a negar que está en situación, no trataría de cernirse sobre su tiempo y de testimoniar ante la eternidad; como su situación sería universal, expresaría las esperanzas y las cóleras de todos los hombres y, de este modo, se expresaría en su totalidad, es decir, no como ser metafísico, a la manera del clérigo medieval, ni como animal psicológico, al modo de nuestros clásicos, ni siquiera como entidad social, sino como una totalidad que sale del mundo al vacío y encierra en ella todas esas estructuras en la unidad indisoluble de la condición humana; la literatura sería verdaderamente antropológica, en la plena acepción de la palabra. En una sociedad así, es evidente que no se encontraría nada que recordara, ni siquiera remotamente, la separación de lo temporal y lo espiritual. Hemos visto, en efecto, que esta división corresponde necesariamente a una enajenación del hombre y, por tanto, de la literatura; nuestros análisis nos han mostrado que tiende siempre a oponer a las masas indiferenciadas un público de profesionales o, por lo menos, de aficionados ilustrados; se ampare en el Bien y la Perfección divina, en la Belleza o en la Verdad, un clérigo está siempre al lado de los opresores. Perro de guarda o bufón; a él toca elegir. El señor Benda ha elegido el cetro de la locura y el señor Marcel la perrera. Están en su derecho, pero, si llega el día en que la literatura pueda disfrutar de su esencia, el escritor, sin clase, sin corporaciones, sin exceso de honores y sin indignidad, será lanzado al mundo entre los hombres y la misma noción de clerecía parecerá imposible. Lo espiritual,

por otra parte, se apoya en una ideología y las ideologías son libertad cuando se están haciendo y opresión cuando están hechas: el escritor que haya alcanzado la plena conciencia de sí mismo no se hará, pues, el conservador de ningún héroe espiritual, ni conocerá ya el movimiento centrífugo por el que ciertos de sus predecesores apartaban la vista del mundo para contemplar en el cielo valores establecidos; sabrá que su tarea no consiste en la adoración de lo espiritual, sino en la espiritualización, es decir, reanudación. Y lo único que hay que espiritualizar y reanudar es este mundo policromo y concreto, con su pesadez, su opacidad, sus zonas de generalidad y su hormigueo de anécdotas, y ese Mal invencible que le roe sin poder jamás aniquilarlo. El escritor lo tomará de nuevo tal cual es, en crudo, sudoroso, maloliente, cotidiano, para presentarlo a los libertados sobre el cimiento de una libertad. En esta sociedad sin clases, la literatura sería, pues, el mundo presentado a sí mismo, en suspensión en un acto libre y ofreciéndose al juicio de todos los hombres, la presencia reflexiva de una sociedad sin clases ante sí misma; sería por medio del libro como los miembros de esta sociedad podrían a cada instante precisar las cosas, verse y ver su situación. Pero, como el retrato compromete al modelo, como la simple presentación es ya cebo para el cambio, como la obra de arte, tomada en la totalidad de sus exigencias, no es la simple descripción del presente, sino juzgamiento de este presente en nombre de un porvenir, como todo libro, en fin, encierra un llamamiento, esta presencia ante sí es ya dejarse atrás. El universo no es impugnado en nombre del simple consumo, sino en nombre de las esperanzas y los sufrimientos de los que en el universo habitan. Así, la literatura concreta será síntesis de la Negatividad, como poder de arrancarse a lo dado, y del Proyecto, como esbozo de un orden futuro; será la Fiesta, el espejo de llama que quema cuanto se refleja en él, y la generosidad, es decir, la libre invención, el don. Pero, si ha de incluir esos dos aspectos complementarios de la libertad, no basta conceder al escritor la libertad de decirlo todo: hace falta que el escritor escriba para un público que tenga la libertad de cambiarlo todo, lo que significa, además de la supresión de las clases, la abolición de toda dictadura, la perpetua renovación de los cuadros, el derribo con-

tinuo del orden, en cuanto tienda a "congelarse". En pocas palabras, la literatura es, por esencia, la subjetividad de una sociedad en revolución permanente. En una sociedad así, superaría la antinomia de la palabra y de la acción. Verdad es que en ningún caso será asimilada a un acto: es falso que el autor *actúe* sobre sus lectores; lo único que hace es llamar a sus libertades y, para que las obras literarias surtan algún efecto, es necesario que el público vuelva a tomar por su cuenta mediante una decisión incondicionada. Pero, en una colectividad que se vuelve a tomar sin tregua, que se juzga y se metamorfosea, la obra escrita puede ser una condición esencial para la acción, es decir, el momento de la conciencia reflexiva. Así, en una sociedad sin clases, sin dictadura y sin estabilidad, la literatura conseguiría adquirir conciencia de sí misma: comprendería que forma y fondo, tema y público; son idénticos, que la libertad formal de decir y la libertad material de hacer se completan y que debe utilizarse la una para reclamar la otra, que el modo mejor de manifestar la subjetividad de la persona es traducir con la profundidad mayor las exigencias colectivas y recíprocamente, que su función es expresar lo universal concreto a lo universal concreto y su finalidad llamar a la libertad de los hombres para que éstos realicen y mantengan el reinado de la libertad humana. Desde luego, se trata de una utopía: es posible concebir una sociedad así, pero no contamos con ningún medio práctico para realizarla. Pero esta utopía nos ha permitido entrever en qué condiciones la idea de la literatura se manifestaba en su plenitud y su pureza. Sin duda, estas condiciones no existen hoy y es hoy cuando es preciso escribir. Pero, si la dialéctica de la literatura ha sido llevada hasta el punto en que hemos podido vislumbrar la esencia de la prosa y los escritos, tal vez podamos tratar de contestar ahora a la única pregunta que nos urge: ¿cuál es la situación del escritor en 1947, qué público tiene, cuáles son sus mitos, de qué puede, quiere y debe escribir?

N O T A S

¹ Etienne: "Felices los Escritores que mueren por algo". *Combat*, 24 de enero de 1947.

2 Hoy, su público es numeroso. Llega a una tirada de cien mil. Cien mil ejemplares vendidos suponen cuatrocientos mil lectores, lo que para Francia representa uno por cada cien habitantes.

3 El famoso "Si Dios no existe, todo está permitido" de Dostoiewski es la terrible revelación que la burguesía había tratado de ocultarse a sí misma durante los 150 años de su reinado.

4 Es en parte el caso de Jules Vallés, aunque una generosidad natural haya luchado siempre en él contra la amargura.

5 Ya sé que los obreros han defendido mucho más que el burgués la democracia política frente a Luis Napoleón Bonaparte, pero es porque creían que podrían realizar con ella reformas de estructura.

6 Se me ha dicho tantas veces que soy injusto con Flaubert que no puedo resistir al placer de citar los textos siguientes, cuya comprobación todos pueden llevar a cabo en la *Correspondance*:

"El neo-catolicismo, por un lado, y el socialismo, por otro, han embrutecido a Francia. Todo se mueve entre la Inmaculada Concepción y las escudillas obreras" (1868).

"El primer remedio sería acabar con el sufragio universal, la vergüenza del espíritu humano" (8 de setiembre de 1871).

"Valgo sin duda veinte electores de Croisset..." (1871).

"No siento ningún odio por los de la "Commune", por la sencilla razón de que no siento odio por los perros rabiosos" (Croisset, jueves 1871).

"Creo que la multitud, el rebaño, será siempre odioso. Lo único importante es un reducido grupo de inteligencias, siempre las mismas, que se pasan la antorcha" (Croisset, 8 de setiembre de 1871).

"En cuanto a la "Commune", que está en sus estertores, es la última manifestación de la Edad Media..."

"Odio la democracia (por lo menos, tal como es entendida en Francia), es decir, la exaltación de la gracia en detrimento de la justicia, la negación del derecho; en una palabra, la antisociabilidad".

"La Commune" rehabilita a los asesinos..."

"El pueblo es un eterno menor de edad y siempre estará en la última fila, ya que el número, la masa, es ilimitado".

"Poco importa que sean muchos los campesinos que sepan leer y ya no escuchen a su cura, pero importa infinitamente que muchos hombres como Renan o Littré puedan vivir y ser escuchados. Nuestra salvación se encuentra ahora en la *aristocracia legítima*; entiendo por esto una mayoría que no se componga de números" (1871).

"¿Creen ustedes acaso que si Francia, en lugar de estar gobernada, en suma, por la multitud, estuviera en manos de los mandarines, estaríamos donde estamos? Si, en lugar de ilustrar a las clases bajas, se hubiesen dedicado a instruir a las altas..." (Croisset, miércoles, 3 de agosto de 1870).

7 En el *Diable boiteux*, por ejemplo, Le Sage, novela los personajes de La Bruvère y las máximas de La Rochefoucauld, es decir, los relaciona con el manejado hilo de una intriga.

8 El procedimiento de la novela por cartas no es más que una variedad del que acabo de indicar. La carta es es el relato subjetivo de un

acontecimiento; remite a quien la ha escrito, quien se hace a la vez actor y subjetividad testigo. En cuanto al mismo acontecimiento, aunque sea reciente, está ya pensado de nuevo y explicado: la carta supone siempre una separación entre el hecho —que pertenece a un pasado próximo—, y su relato, que se hace posteriormente y en un momento de ocio.

9 Es lo contrario del círculo vicioso de los superrealistas que tratan de destruir la pintura por la pintura; aquí, se quiere que la literatura dé las cartas credenciales de la literatura.

10 Cuando Maupassant escribe *Le Horla*, es decir, cuando habla de la Locura que le amenaza, el tono cambia. Es que, finalmente, va a suceder algo, algo horrible. El hombre está trastornado, angustiado; ya no comprende las cosas y quiere arrastrar al lector en su espanto. Pero se tiene ya el hábito: carente de una técnica adaptada a la locura, a la muerte, a la historia, Maupassant no consigue emocionar.

19 Citaré por de pronto, entre estos procedimientos, el curioso modo de recurrir al estilo del teatro que se observa a fines del siglo último y comienzos del presente en Gyp, Lavedan, Abel Hermant, etc. La novela se escribe en diálogos; los movimientos y actos de los personajes aparecen en itálicas y entre paréntesis. Se trata evidentemente de que el lector se haga contemporáneo de la acción como el espectador lo es durante la representación. Este procedimiento señala indudablemente el predominio del arte dramático en la sociedad cortés del 1900; busca también, a su modo, escapar al mito de la subjetividad primera. Pero el hecho de que se haya renunciado definitivamente al mismo indica que no estaba en él la solución del problema. Primeramente, es un signo de debilidad pedir ayuda a un arte vecino: es una prueba de que escasean los recursos en el campo propio del arte que se practica. Luego, el autor no prescindía por eso de entrar en la conciencia de sus personajes y de que le acompañara el lector en esta intrusión. Sencillamente, divulgaba el contenido íntimo de las conciencias entre paréntesis y en itálicas, con el estilo y los procedimientos tipográficos que se emplean por lo general para las indicaciones del aparato escénico. En realidad, se trata de un intento que no dejó huellas; los autores que lo realizaron presentían oscuramente que cabía renovar la novela escribiéndola en presente. Pero no habían comprendido todavía que esta renovación no era posible si no se renunciaba antes a la actitud *explicativa*.

Más serio fué el intento de introducir en Francia el monólogo interior de Schnitzler. (No me refiero al de Joyce, que tiene principios metafísicos completamente distintos. Larbaud, que apela, lo sé, a Joyce, parece inspirarse especialmente, a mi juicio, en *Les Lauriers sont coupés* y en *La señorita Elsa* *). Se trata, en suma, de llevar al extremo la hipotesis de una subjetividad primera y de pasar al realismo llevando el idealismo hasta lo absoluto.

* *La señorita Elsa*, de Arthur Schnitzler. Trad. esp. en Editorial Losada.

La realidad que se muestra sin intermediario al lector no es ya la cosa misma, árbol o cenicero, sino la conciencia que ve la cosa; lo "real" no es más que una representación, pero la representación se convierte en

una realidad absoluta, ya que nos la entregan como dato inmediato. El inconveniente de un procedimiento así es que nos encierra en una subjetividad individual y pasa por alto, en consecuencia, el universo intermonádico y también que diluye el acontecimiento y la acción en la percepción del uno y de la otra. Ahora bien, la característica común al hecho y al acto es que los dos escapan a la representación subjetiva; ésta capta los resultados, pero no el movimiento vivo. Finalmente, hay que recurrir siempre a algún truco para reducir el río de la conciencia a una sucesión de palabras, aunque estén deformadas. Si se da la palabra como un intermediario que significa una realidad que, por esencia, trasciende del lenguaje, nada mejor; la palabra se hace olvidar y descarga la conciencia sobre el objeto. Pero si se la da como *la realidad psíquica*, si el autor, al escribir, pretende darnos una realidad ambigua que sea signo, en su esencia objetiva, es decir, en la medida en que se refiere al exterior, y cosa, en su esencia formal es decir, como dato psíquico inmediato, cabe reprocharle el no haber tomado partido y desconocer esa ley retórica que podría ser formulada de este modo: en literatura, cuando se usan signos, *no hay que usar más* que signos y, si la realidad que se quiere expresar es *una palabra*, hay que entregarla al lector por medio de otras palabras. Cabe reprocharle además el haber olvidado que las más grandes riquezas de la vida psíquica son *silenciosas*. Ya se sabe la suerte corrida por el monólogo interior: devenido *retórico*, es decir, transposición poética de la vida interior, lo mismo como silencio que como palabra, es hoy *uno de tantos* entre los procedimientos del novelista. Demasiado idealista para ser verdadero, demasiado realista para ser completo, es la coronación de la técnica subjetivista; es en él y por él como la literatura de hoy ha adquirido conciencia de sí misma; es decir, la literatura de hoy es una doble superación, hacia el objetivo y hacia la retórica, de la técnica del monólogo interior. Pero hacía falta para esto que la circunstancia histórica cambiara.

Es evidente que el novelista continúa hoy escribiendo en tiempo pasado. No se logrará hacer al lector contemporáneo de la historia cambiando el tiempo del verbo, sino alterando las técnicas del relato.

SITUACIÓN DEL ESCRITOR EN 1947

El mundo del escritor francés, del único que haya continuado siendo burgués, del único que haya tenido que adaptarse a un idioma que ciento cincuenta años de dominación burguesa han roto, vulgarizado, suavizado y trufado con "burguesismos", cada uno de los cuales parece un suspiro de alivio y abandono. El norteamericano, antes de hacer sus libros, ha practicado muchas veces oficios manuales, a los que vuelve; entre dos novelas, ve su vocación en el rancho, el taller, las calles de la ciudad; no ve la literatura un medio de proclamar su soledad, sino una ocasión de huir de ella; escribe ciegamente, por una necesidad absurda de librarse de sus miedos y sus cóleras, un poco como la granjera del Medio Oeste escribe a los locutores de la radio neoyorquina para abrirles el corazón; sueña menos con la gloria que con la fraternidad; inventa sus modos, no por ir contra la tradición, sino porque no dispone de ninguna y, en ciertos aspectos, sus mayores audacias son ingenuidades. A sus ojos, el mundo es nuevo y todo está por decir; nadie antes que él ha hablado del cielo y de las cosechas. Se presenta rara vez en Nueva York y, si lo hace, es corriendo o, en otro caso, como Steinbeck, se encierra durante tres meses para escribir y hele ya libre para todo un año, un año que pasará en los caminos, los talleres o los bares. Verdad es que pertenece a "guilds" y asociaciones, pero es únicamente para defender sus intereses materiales: no se solidariza con los otros escritores y frecuentemente está separado de ellos por el largo y el ancho del continente¹; nada hay más ajeno a él que la idea del colegio o de la clerecía; se le festeja durante

algún tiempo y después se le pierde de vista y se le olvida; reaparece con un nuevo libro para hacer una nueva zambullida²; de este modo, con veinte glorias efímeras y veinte desapariciones, flota continuamente entre ese mundo obrero al que va a buscar sus aventuras, y sus lectores de las clases medias —no me atrevo a llamarles burgueses, tanto dudo de que exista una burguesía en los Estados Unidos—, tan duros y brutales, tan jóvenes y aturdidos que mañana se zambullirán como él. En Inglaterra, los intelectuales están menos integrados que nosotros en la colectividad; constituyen una casta excéntrica y un tanto áspera que apenas tiene contactos con el resto de la población. Es que, en primer lugar, no han tenido nuestra suerte; como predecesores distantes, que no merecemos en absoluto, prepararon la Revolución, la clase que está en el poder nos hace todavía el honor, al cabo de siglo y medio, de temernos un poco —muy poco—; nos tiene ciertas consideraciones. Nuestros colegas de Londres, que carecen de esos recuerdos gloriosos, no inspiran miedo a nadie y son juzgados totalmente inofensivos; luego, la vida de club es menos propicia que la vida de salón, para ejercer influencia: los hombres si es que se respetan, hablan entre ellos de negocios, de política, de mujeres o de caballos, jamás de literatura, mientras que nuestras dueñas de casa, que practicaban la lectura como arte de adorno, han ayudado con sus recepciones al acercamiento de los políticos, los financieros, los generales y los hombres de pluma. Los escritores ingleses hacen de la necesidad virtud y, subrayando la singularidad de sus costumbres, tratan de reivindicar como una libre elección el aislamiento que les ha sido impuesto por la estructura de su sociedad. Incluso en Italia, donde la burguesía, que nunca ha supuesto gran cosa, está arruinada por el fascismo y la derrota, la condición del escritor, necesitado, mal pagado, alojado en palacios destartados, demasiados vastos y grandiosos para que quepa calentarlos o siquiera amueblarlos, en lucha con un idioma de príncipe, demasiado pomposo para ser de fácil manejo, es muy distinta de la nuestra.

Somos, pues, los escritores más burgueses del mundo. Bien alojados, vestidos con decoro, tal vez no tan bien alimentados... Pero esto mismo es significativo: el burgués gasta menos —pro-

porcionalmente—, que el obrero en la alimentación y mucho más en ropa y casa. Todos, por otra parte, estamos saturados de cultura burguesa: en Francia, donde el bachillerato es una patente de burguesía, no se admite que se piense en escribir si no se es por lo menos bachiller. En otros países, hay poseos de ojos sin brillo que se agitan y jadean a impulsos de una idea que les acosa por detrás y a la que nunca pueden ver la cara; finalmente, tras haber ensayado todos los remedios, tratan de verter su obsesión en el papel y dejarla que se seque con la tinta. Pero nosotros estábamos habituados a la literatura desde mucho antes de escribir nuestra primera novela; nos parecía natural que los libros brotaran en una sociedad refinada como brotan las flores en un jardín. Si nos hemos descubierto a los catorce años, durante el estudio de la noche o en el gran patio del liceo, una vocación de escritor, es porque hemos amado demasiado a Racine o Verlaine; antes incluso de vernos trabados en lucha con una obra en gestación, ese monstruo tan insípido, tan pegajoso con todos nuestros jugos, tan aleatorio, nos habíamos alimentado de literatura ya fabricada y pensábamos ingenuamente que nuestros escritos futuros saldrían de nuestra cabeza en el estado de realización en que veíamos los de los demás, con el sello del reconocimiento colectivo y esa pompa que proporciona la consagración secular; en pocas palabras, como bienes nacionales. Para nosotros, la transformación última de un poema, su vestido definitivo para la eternidad, era, tras haber aparecido en ediciones magníficas e ilustradas, acabar impreso en caracteres pequeños en un libro encuadernado en pasta y con lomo de tela verde, cuyo olor inocente a aserrín y tinta nos parecía el propio perfume de las Musas, y emocionar a los hijos soñadores, de dedos manchados de tinta, de la burguesía futura. El mismo Breton, que quería quemar toda la cultura, recibió su primera conmoción literaria en clase, un día en que el profesor le leía Mallarmé; en resumen, hemos creído durante mucho tiempo que el destino último de nuestros escritos era proporcionar textos literarios a las clases de francés de 1980. Luego, han bastado cinco años desde nuestro primer libro para que estrechemos la mano a todos nuestros colegas. La centralización nos ha agrupado a todos en París; con un poco de suerte, un norteamericano

con prisa podría vernos a todos en veinticuatro horas y enterarse de nuestras opiniones sobre la UNRRA, la UN, la UNESCO, el asunto Miller y la bomba atómica; en veinticuatro horas, un ciclista adiestrado puede hacer circular de Aragón a Mauriac, de Vercors a Cocteau, alcanzando a Breton en Montmartre, a Queneau en Neuilly y a Billy en Fontainebleau, no olvidando los escrúpulos y casos de conciencia que forman parte de nuestras obligaciones profesionales, uno de esos manifiestos, peticiones o protestas en favor o en contra de la devolución de Trieste a Tito, de la anexión del Sarre o del empleo de la V3 en la guerra futura, con lo que nos gusta indicar que somos del siglo; en veinticuatro horas, sin ciclista, un chisme recorre todo nuestro colegio y vuelve amplificado al que lo lanzó a la circulación. Se nos encuentra juntos a todos —o casi todos—, en ciertos cafés, en los conciertos de la Pléiade y, en determinadas circunstancias propiamente literarias, en la embajada de Inglaterra. De cuando en cuando, uno de nosotros, fatigado, anuncia que se va al campo; vamos a verlo, le decimos que hace muy bien y que no hay modo de escribir en París y le escoltamos con nuestra envidia y nuestros buenos deseos; en cuanto a nosotros, una madre vieja, una querida joven o una tarea urgente nos retienen en París. El hombre se va con reporteros que sacarán fotografías de su retiro, se cansa y vuelve. Y dice: "En el fondo, no hay más que París". A París vienen a hacer regionalismo, si es que han nacido en buena cuna, los escritores de provincias y en París expresan su nostalgia de Argel los representantes calificados de la literatura norafricana. Nuestro camino está trazado; para el irlandés de Chicago, obsesionado y que repentinamente, como último recurso, decide escribir, la vida nueva que emprende resulta intimidante y sin punto de comparación: es un bloque de mármol oscuro cuya talla requerirá mucho tiempo. Pero nosotros hemos conocido desde la adolescencia las características memorables y edificantes de las grandes existencias; hemos sabido desde el tercer año del bachillerato, aunque nuestro padre no se opusiera a nuestra vocación, cómo replicar a los padres recalcitrantes, cuánto tiempo un autor genial debe permanecer en la oscuridad, a qué edad debe ser normalmente coronado por la gloria, cuántas mujeres y cuántos amo-

res desgraciados debe tener y, si resulta conveniente, cuándo debe intervenir en política: todo está escrito en los libros y basta con tenerlo presente; desde comienzos de siglo, Romain Rolland ha demostrado en su *Juan Cristóbal* que cabe crear una figura bastante verosímil combinando los rasgos de algunos músicos célebres. Pero es posible idear otras cosas: no está mal comenzar la vida como Rimbaud, preparar hacia los treinta un retorno goethiano al orden, lanzarse a los cincuenta, como Zola, a un debate público. Después de esto, se puede elegir la muerte de Nerval, la de Byron o la de Shelley. Naturalmente, no se tratará ya de *realizar* cada episodio en toda su violencia, sino más bien de *indicarlo*, a la manera en que un sastre serio indica la moda sin servilismo. Sé de algunos de nosotros, y no de los menores, que han tomado así la precaución de dar a su vida un giro y un tono a la vez típicos y ejemplares, a fin de que su genio, si es que quedaba en duda en sus libros, resplandeciera por lo menos en sus costumbres. Gracias a estos modelos y estas fórmulas, la carrera del escritor se nos ha manifestado desde nuestra infancia como un oficio magnífico, pero sin sorpresas y en la que se avanza en parte gracias al mérito y en parte por derecho de antigüedad. Así somos. Además, somos santos, héroes, místicos, aventureros, brujos, ángeles, encantadores, verdugos, víctimas, todo lo que se quiera. Pero, ante todo, somos burgueses: no hay que tener vergüenza en confesarlo. Y nos diferenciamos únicamente por la manera en que cada uno de nosotros asume esta situación común.

Si se quisiera, en efecto, trazar un cuadro de la literatura contemporánea, no estaría de más distinguir tres generaciones. La primera es la de los autores que han comenzado a producir antes de la guerra de 1914. Han terminado ya su carrera y los libros que puedan escribir todavía, aunque sean obras maestras, no aumentarán su gloria. Pero viven todavía; piensan, juzgan y su presencia determina corrientes literarias menores que no cabe pasar por alto. En lo esencial, han realizado, a mi juicio, en su persona y con sus obras, el bosquejo de una reconciliación entre la literatura y el público burgués. Hay que señalar, en primer término, que, en su mayoría, han obtenido sus ingresos más substanciales de cosas distintas de la venta de sus escritos.

Gide y Mauriac poseen tierras, Proust era rentista, Maurois procede de una familia de industriales; otros han llegado a la literatura desde las profesiones liberales: Dumas era médico, Romaines universitario y Claudel y Giraudoux son de la carrera diplomática. Es que la literatura, a menos que se triunfara de mala ley, no daba para vivir en el momento en que se iniciaron en la profesión: como la política bajo la Tercera República, sólo puede ser una ocupación "al margen", aunque acabe convirtiéndose en el principal cuidado del que la ejerza. Así, el personal literario se recluta en general en el mismo medio que proporciona el personal político; Jaurés y Péguy salen de la misma escuela; Blum y Proust escriben en las mismas revistas. Barrés desarrolla en un mismo frente sus campañas literarias y sus campañas electorales. Como consecuencia, el escritor no puede ya considerarse puro consumidor; dirige la producción, preside la distribución de bienes o incluso es funcionario público y tiene deberes para con el Estado; es decir, hay una parte importante de su persona que está integrada en la burguesía; sus conductas, sus relaciones profesionales, sus obligaciones y sus cuidados son burgueses; vende, compra, ordena, obedece; ha entrado en el círculo encantado de la cortesía y las ceremonias. Ciertos escritores de esta época tienen una fama de avaros muy bien cimentada que constituye un mentís a los llamamientos a la prodigalidad que lanzan en sus escritos. Yo no sé si esta reputación está justificada; demuestra por lo menos que conocen el valor del dinero: ahora, el divorcio que señalábamos entre el autor y su público se encuentra en el propio corazón del autor. Veinte años después, el simbolismo no ha perdido la conciencia de la gratuidad absoluta del arte, pero se ha metido al mismo tiempo en el ciclo utilitario de los medios-fines y los fines-medios. Productor y destructor a la vez. Dividido entre el espíritu de la seriedad, que es necesario que observe en Cuverville, en Frontenac, en Elbeuf, cuando representa a Francia en la Casa Blanca, y el espíritu de impugnación y de fiestas, que vuelve a encontrar en cuanto se sienta frente a una hoja en blanco. Incapaz de abrazar la ideología burguesa sin reservas e incapaz también de condenar sin remisión a la clase de la que forma parte. Lo que le ayudará en esta fastidiosa situación es que la misma burguesía ha

cambiado; ya no es esa feroz clase ascendente cuyo único cuidado es el ahorro y la posesión de bienes. Los hijos y nietos de los campesinos y tenderos enriquecidos han nacido en la riqueza; han aprendido el arte de gastar y la ideología utilitaria, sin desaparecer en modo alguno, queda relegada a la sombra; cien años de reinado ininterrumpido han creado tradiciones; las infancias burguesas, transcurridas en la gran casona provinciana, en el castillo comprado a un noble arruinado, han adquirido una profundidad poética; los "men of property", colmados, recurren menos al espíritu de análisis; a su vez, piden al espíritu de síntesis que fundamente su derecho a gobernar: queda establecido un lazo sintético —de poesía, por tanto— entre el propietario y la cosa poseída. Barrés lo ha revelado: el burgués se identifica con sus bienes; si se queda en la provincia y en sus tierras, adquiere algo de las suaves ondulaciones del campo, del temblor plateado de los álamos, de la misteriosa y lenta fecundidad del suelo, de la nerviosidad rápida y caprichosa de los cielos; al asimilarse el mundo, asimila su profundidad; en adelante, su alma tiene subsuelos, minas, yacimientos auríferos, filones, capas subterráneas de petróleo. Consiguientemente, el escritor se incorpora al camino trazado: para salvarse a sí mismo, salvará a la burguesía en profundidad. Verdad es que no se pondrá al servicio de la ideología utilitaria y que, cuando haga falta, la criticará con severidad, pero descubrirá en los deliciosos invernaderos del alma burguesa toda la gratuidad, toda la espiritualidad que necesita para ejercer su arte con la conciencia tranquila; en lugar de reservar para sí y sus colegas esa aristocracia simbólica que conquistó en el siglo XIX, la extenderá a la burguesía entera. Hacia 1850, un escritor norteamericano mostraba en una novela a un viejo coronel sentado en un barco de ruedas del Misisipí y tentado durante unos instantes de interrogarse sobre los recovecos de las almas de los pasajeros que le rodeaban. El viejo coronel rechazó muy pronto esta tentación diciéndose: "No es bueno que el hombre penetre demasiado en sí mismo". Esto era la reacción de las primeras generaciones burguesas. En Francia, hacia el 1900, se produjo el fenómeno inverso: se entendía que cabía encontrar el sello de Dios en los corazones siempre que se los sondeara suficientemente. Estaunié habla de las vidas secretas: el

cartero, el herrero, el ingeniero, el tesorero-pagador general tienen sus fiestas nocturnas y solitarias, y están habitados en las profundidades por pasiones devoradoras, por incendios untuosos; después de este autor, cien más nos enseñarán a ver en la filatelia y la numismática toda la nostalgia del más allá, toda la inquietud baudelairiana. Porque, yo pregunto, ¿qué razón hay para gastar el tiempo y el dinero en la adquisición de medallas, si no se está de vuelta de la amistad de los hombres, del amor de las mujeres y del poder? Y, ¿qué hay de más gratuito que una colección de estampillas de correos? Todo el mundo no puede ser Vinci o Miguel Ángel, pero esos sellos inútiles pegados a la cartulina rosa de un álbum son un homenaje emocionante a las nueve musas y la esencia misma del consumo destructor. Otros percibirán en el amor burgués un llamamiento desesperado que sube hacia Dios. ¿Qué hay de más desinteresado y conmovedor que un adulterio? Y ese gusto a ceniza que se tiene después del coito, ¿no es acaso la negatividad misma y la impugnación de todos los placeres? Otros irán más lejos todavía: descubrirán un grano divino de locura, no en las debilidades del burgués, sino en sus virtudes. En la vida oprimida y sin esperanzas de una madre de familia, nos descubrirán una obstinación tan absurda y altanera que todas las extravagancias de los superrealistas nos parecerán sensateces a ese precio. Un joven autor, que se hallaba bajo la influencia de sus maestros sin pertenecer a su generación y que después ha cambiado de parecer, si ha de juzgarse por su conducta, me decía un día: "¿Hay apuesta más insensata que la de la fidelidad conyugal? ¿No es desafiar al Diablo y al mismo Dios? Cíteme usted un blasfemo más loco y más magnífico". Se ve el ardid: se trata de derrotar a los grandes destructores en su propio terreno. Ustedes me citan a Don Juan y yo les replico con Orgon: hay más generosidad, más cinismo y más desesperación en sacar adelante a una familia que en seducir a mil mujeres. Ustedes evocan a Rimbaud y yo les remito a Chrysale: hay más orgullo y satanismo en declarar que la silla que se ve es una silla que en practicar el desorden sistemático de todos los sentidos. Y, sin sombra de duda, la silla que se ofrece a nuestra percepción no es más que probable; para afirmar que es una silla, hay que dar un salto al infinito y su-

poner una infinidad de representaciones concordantes. Es indudable también que el juramento de amor conyugal compromete un futuro virgen; el sofisma comienza cuando se presentan estas inducciones necesarias y, como si dijéramos, naturales, que el hombre hace contra el tiempo y para asegurarse la tranquilidad, como los desafíos más audaces, como las impugnaciones más desesperadas. Sea como sea, es así como los escritores de que hablo han conquistado su reputación. Se han dirigido a una generación nueva y le han explicado que había una equivalencia estricta entre la producción y el consumo, entre la construcción y la destrucción; han demostrado que el orden era una fiesta perpetua y el desorden la monotonía más fastidiosa; han descubierto la poesía de la vida cotidiana, hecho de la virtud algo atrayente y hasta inquietante, y descrito la epopeya burguesa en largas novelas llenas de sonrisas misteriosas y turbadoras. Esto era todo lo que les pedían sus lectores: cuando se practica la honradez por interés, la virtud por pusilanimidad y la fidelidad por costumbre, es agradable oír decir que ello supone más temeridad de la que tienen un seductor profesional o un ladrón de caminos. He conocido hacia 1924 a un joven de buena familia encaprichado con la literatura y muy especialmente con los autores contemporáneos. Hizo mil locuras cuando le convino hacerlas, se saturó de la poesía de los bares cuando tal poesía estuvo de moda, lució escandalosamente a una querida y, luego, a la muerte de su padre, volvió juiciosamente a la fábrica de la familia y al buen camino. Se ha casado con una rica heredera, no la engaña, o, si la engaña, es en viaje y a escondidas y, en pocas palabras, puede ser considerado como el más fiel de los maridos. Hacia la época en que se casó, extrajo de sus lecturas la fórmula que debía justificar su vida. Un día, me escribió: "Hay que hacer lo que hacen los demás y no parecerse a nadie". Esta sencilla frase es muy profunda. No hace falta decir que la considero una indecencia abyecta y la justificación general de la mala fe. Pero resume bastante bien la moral que nuestros autores han vendido al público. Es así como los autores se han justificado a sí mismos en primer lugar: hay que obrar como todo el mundo, es decir, vender la tela de Elbeuf o el vino de Burdeos conforme a las normas transmitidas, tomar

una esposa con dote, visitar a los padres, los suegros y los amigos de los suegros. Y no hay que parecerse a nadie, es decir, hay que salvar el alma propia y la de la familia con hermosos escritos que sean a la vez destructores y respetuosos. Yo designaría al conjunto de esas obras una literatura de coartada. Ha suplantado rápidamente a la de los escritores a sueldo; desde antes de la primera guerra, las clases dirigentes tenían más necesidad de coartadas que de incienso. Lo maravilloso de Fournier era una coartada: ha salido de ahí todo un linaje de cuentos de hadas burgueses; en cada caso, se trataba de conducir por aproximaciones a cada lector hasta ese punto oscuro del alma más burguesa en el que todos los sueños se reúnen y se funden en un deseo desesperado de imposible, en el que todos los acontecimientos de la existencia más cotidiana son vividos como símbolos, en el que lo real es devorado por lo imaginario, en el que el hombre entero no es ya más que una divina ausencia. Ha asombrado a veces que Arland fuera a la vez el autor de *Terres étrangères* y de *L'Ordre*, pero no había motivo para el asombro: la inquietud tan noble de los primeros héroes sólo tiene sentido si es experimentada en el seno de un orden riguroso; no se trata en modo alguno de rebelarse contra el matrimonio, los oficios o las disciplinas sociales, sino de superarlo todo finamente por una nostalgia que nada puede satisfacer porque, en el fondo, no es deseo de nada. Así, el orden está ahí únicamente para ser trascendido, pero es necesario que esté ahí; hele justificado y sólidamente restablecido; indudablemente, vale más impugnarlo con una soñadora melancolía que derribarlo por la fuerza de las armas. Otro tanto diría de la inquietud de Gide, transformada más tarde en confusión, y del pecado de Mauriac, lugar vacío de Dios: se trata siempre de poner la vida cotidiana entre paréntesis y de vivirla minuciosamente, pero sin mancharse los dedos; se trata siempre de probar que el hombre vale más que su vida, que el amor es mucho más que el amor y que el burgués es mucho más que el burgués. Desde luego, hay algo distinto en los más grandes. En Gide, en Claudel, en Proust, cabe encontrar una experiencia de hombre, mil caminos. Pero no he querido hacer el cuadro de una época; se trataba de mostrar un clima y de aislar un mito³.

La segunda generación alcanza la mayoría de edad después de 1918. Desde luego, es una clasificación muy tosca, pues hay que meter ahí a Cocteau, que se inició antes de la guerra, mientras que Marcel Arland, cuyo primer libro, que yo sepa, no es anterior al armisticio, tiene afinidades indudables con los escritores de que acabo de hablar. El manifiesto absurdo de una guerra cuyas verdaderas causas hemos tardado treinta años en percibir, provoca un retorno al espíritu de la Negatividad. No me extenderé sobre este período que Thibaudet ha calificado tan bien de "aflojamiento". Fué un fuego de artificio; hoy, ya consumido, se ha escrito tanto acerca de él que estamos al tanto de todos sus detalles. Hay que señalar, sin embargo, que su luminosidad más magnífica, el surrealismo, enlaza de nuevo con las tradiciones destructoras del escritor-consumidor. Estos jóvenes burgueses turbulentos quieren destruir la cultura porque les han cultivado; su enemigo principal es el filisteo de Heine, el Prudhomme de Monnier, el burgués de Flaubert, es decir, sus papás. Pero las violencias de los años precedentes les han llevado al radicalismo. Si sus predecesores se limitaban a combatir por el *consumo* la ideología utilitaria de la burguesía, los de la nueva generación asimilan más profundamente la búsqueda de lo útil al proyecto humano, es decir, a la vida consciente y voluntaria. La conciencia es burguesa, el Yo es burgués: la Negatividad debe ser ejercida en primer lugar sobre esta Naturaleza que no es más, como dice Pascal, que un primer hábito. Se trata de aniquilar primeramente las distinciones recibidas entre vida consciente e inconsciente, entre sueño y vigilia. Esto significa que se disuelve la subjetividad. Hay subjetividad, en efecto, cuando reconocemos que nuestros pensamientos, nuestras emociones y nuestras voluntades proceden de nosotros en el momento en que se manifiestan y cuando estimamos a la vez que es indudable que nos pertenecen y sólo probable que el mundo exterior se regule por ellos. El surrealismo odia esta humilde certidumbre sobre la que el estoico fundaba su moral. Le desagrada a la vez por los límites que nos señala y las responsabilidades que nos impone. Todos los medios le parecen buenos para escapar de la conciencia de sí mismo y, como consecuencia, de su situación en el mundo. Adopta el psicoanálisis porque éste presenta la conciencia

como invadida por excrescencias parasitarias cuyo origen está en otra parte; rechaza "la idea burguesa" del trabajo, porque el trabajo, supone conjeturas, hipótesis y proyectos y, por tanto, el recurrir perpetuamente a lo subjetivo; la escritura automática es ante todo la destrucción de la subjetividad: cuando nos ensayamos en ella, nos sentimos atravesados espasmódicamente por coágulos que nos desgarran, que tienen una procedencia ignorada, que eran desconocidos por nosotros antes de que ocuparan su lugar en el mundo de los objetos y a los que hay que percibir así con ojos extraños. No se trata, pues, de reemplazar, como se ha dicho muchas veces, la conciencia con su subjetividad inconsciente, sino de mostrar a la persona como una añagaza inconsistente en el seno de un universo objetivo. Pero el segundo paso que da el surrealismo es para destruir a su vez la objetividad. Se trata de hacer que el mundo estalle y, como no hay dinamita suficiente para ello y como, por otra parte, una destrucción *real* de la totalidad de los existentes es imposible, porque todo se reduciría a pasar esta totalidad de un estado *real* a otro estado *real*, los esfuerzos se dedicarán más bien a desintegrar objetos particulares, es decir, a anular en esos objetos-testigos la estructura misma de la objetividad. Es una operación que no puede evidentemente realizarse sobre existentes *reales* y ya dados con su esencia indeformable. En su vista, se producirán objetos imaginarios y contruídos de manera que su objetividad se suprima a sí misma. El esquema elemental de este procedimiento nos lo proporcionan esos falsos terrones de azúcar que Duchamp tallaba en mármol y que se nos manifestaban de pronto con un peso insospechado. El visitante que los sopesaba debía sentir, en iluminación fulgurante e instantánea, la destrucción de la esencia objetiva del azúcar por ella misma; era preciso procurarle esa decepción de todo el ser, ese malestar, ese desequilibrio que provocan, por ejemplo, los juegos de chasco, como la cucharilla que se funde inopinadamente en la taza de té o el terrón de azúcar —añagaza inversa a la utilizada por Duchamp— que sube a la superficie y flota. Se espera que, a favor de esta intuición, el mundo entero se descubra como una contradicción radical. La pintura y la escultura surrealistas no tienen otra fi-

nalidad que multiplicar esos estallidos locales e imaginarios que son como desagües por los que va a vaciarse todo el universo. El método paranoico crítico de Dalí no es más que un perfeccionamiento y una complicación del procedimiento; también este método es ofrecido como un esfuerzo para "contribuir al descrédito total del mundo de la realidad". La literatura tratará de imponer la misma suerte al lenguaje y destruirlo por medio del empotramiento de las palabras. Así, el azúcar remite al mármol y el mármol al azúcar, y un reloj blando se contradice a sí mismo con su blandura; lo objetivo se destruye y remite bruscamente a lo subjetivo, ya que la realidad queda descalificada y el artista se complace en "considerar las imágenes mismas del mundo exterior como inestables y transitorias" y en "ponerlas al servicio de la realidad de nuestro espíritu". Pero lo subjetivo se hunde a su vez y deja que se manifieste detrás de él una misteriosa objetividad. Todo esto sin que se haya organizado ni una sola destrucción real. Por el contrario: con la anulación simbólica del yo por los sueños y la escritura automática, con la anulación simbólica de los objetos mediante la producción de objetividades evanescentes, con la anulación simbólica del lenguaje mediante la producción de sentidos que son aberraciones, con la destrucción de la pintura por la pintura y de la literatura por la literatura, el surrealismo desarrolla esa curiosa empresa de realizar la nada por un exceso de ser. Destruye siempre *creando*, es decir, agregando cuadros a los cuadros ya existentes y libros a los libros ya editados. De aquí procede la doble valencia de sus obras: cada una de ellas puede pasar por la invención bárbara y magnífica de una forma; de un ser desconocido, de una frase inaudita, y convertirse, como tal, en una contribución voluntaria a la cultura; y, como cada una de ellas es un proyecto de aniquilar todo lo real aniquilándose con él, la Nada tornasola en su superficie, una Nada que es solamente el mariposeo sin fin de los contradictorios. Y el *espíritu* que los surrealistas quieren alcanzar sobre las ruinas de la subjetividad, ese espíritu que sólo cabe entrever sobre la acumulación de objetos auto-destructivos, tornasola y mariposea también en el aniquilamiento recíproco y congelado de las cosas. No es ni la Negatividad hegeliana, ni la Negación hipostática, ni

siquiera la Nada, aunque se acerque a ella: es preferible llamarlo el *Imposible* o, si se quiere, el punto imaginario donde se confunden el sueño y la vigilia, lo real y lo ficticio, lo objetivo y lo subjetivo. Confusión y no síntesis, pues la síntesis se mostraría como una existencia articulada, dominando y gobernando sus contradicciones internas. Pero el surrealismo no desea la aparición de esa novedad, que también tendría que ser impugnada. Quiere mantenerse en la enervante tensión que provoca la búsqueda de una intuición irrealizable. Por lo menos, Rimbaud quería ver un salón en un lago. El surrealista quiere estar perpetuamente a punto de ver lago y salón: si por casualidad los encuentra, se asquea o bien se asusta y se mete en la cama, con las persianas cerradas. Para terminar, pinta mucho y borrona mucho papel, pero nunca destruye nada de verdad. Breton lo admitía, por otra parte, cuando escribía en 1925: "La realidad inmediata de la revolución surrealista es menos cambiar sea lo que sea en el orden físico y aparente de las cosas que crear un movimiento en los espíritus". La destrucción del universo es una empresa subjetiva muy parecida a eso que siempre ha sido llamado la conversión filosófica. Este mundo, perpetuamente aniquilado sin que se toque a uno de sus granos de trigo o de arena, a una pluma de sus pájaros, queda sencillamente *puesto entre paréntesis*. No se ha advertido lo suficiente que las construcciones, cuadros y poemas-objetos del surrealismo eran la realización manual de las aforias con las que los escépticos del siglo III antes de Cristo justificaban su "ἐποχή" perpetua. Tras lo cual, seguros de no comprometerse con una imprudente adhesión, Carneades y Filón vivían como todo el mundo. Del mismo modo, los surrealistas, una vez el mundo destruido y milagrosamente conservado por su destrucción, pueden dejarse llevar sin vergüenza por su inmenso amor del mundo. Este mundo, el mundo de todos los días, con sus árboles y sus tejados, sus mujeres, sus conchas y sus flores, pero obsesionado por lo imposible y por la nada, es lo que se llama lo maravilloso surrealista. No puedo menos de pensar en ese otro paréntesis con el que los agrupados escritores de la generación precedente destruían la vida burguesa y la conservaban con todos sus matices. ¿Es que ese maravilloso surrealista no es el de *Grand Meaulnes*, pero radicalizado? Ver-

dad es que aquí la pasión es sincera, como lo son el odio y el asco hacia la clase burguesa. Pero la situación no ha cambiado: hay que salvarse sin romper nada o con una rotura simbólica; hay que limpiarse la mancha original sin renunciar a las ventajas de la propia posición.

Lo que pasa en el fondo es que hay que buscarse, una vez más, un nido de águila. Los surrealistas, más ambiciosos que sus padres, esperan que la destrucción radical y metafísica a la que proceden les confiera una dignidad mil veces superior a la de la aristocracia parasitaria. Ya no se trata de salir de la clase burguesa; hay que salir de la condición humana. Lo que quieren dilapidar estos hijos de familia no es el patrimonio familiar, sino el mundo. Han vuelto al parasitismo como a un mal menor, abandonando todos, de común acuerdo, estudios y profesiones, pero nunca les ha bastado ser parásitos de la burguesía: han ambicionado ser parásitos de la especie humana. Por muy metafísico que fuera, es manifiesto que el abandono de su clase se ha hecho hacia arriba y que sus preocupaciones prohíben rigurosamente a los surrealistas encontrar un público en la clase obrera. Breton escribió una vez: "Transformar el mundo, ha dicho Marx. Transformar la vida, ha dicho Rimbaud. Estas dos consignas son para nosotros una sola". Esto bastaría para poner de manifiesto al intelectual burgués. Porque se trata de saber qué cambio ha de tener la precedencia. Para el militante marxista, es indudable que sólo la transformación social puede producir modificaciones radicales del sentimiento y del pensamiento. Si Breton cree en la posibilidad de efectuar sus experiencias interiores al margen de la actividad revolucionaria y paralelamente a ella, está condenado por adelantado, pues eso equivaldría decir que cabe la liberación del espíritu cuando se está encadenado, por lo menos para ciertas personas, y, por tanto, a hacer la revolución menos urgente. Es la traición que los revolucionarios han reprochado siempre a Epicteto y, todavía ayer, Politzer a Bergson. Y si se sostuviera que Breton quería con esas palabras anunciar una metamorfosis progresiva y conexas del estado social y de la vida íntima, yo respondería citando este otro pasaje: "Todo induce a creer que existe cierto punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futu-

ro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente... Inútilmente se buscaría en la actividad superrealista móvil distinto de la esperanza de determinar ese punto". ¿No es esto proclamar un divorcio con el público obrero mucho más hondo que el divorcio con el público burgués? Porque el proletariado lanzado a la lucha necesita distinguir a cada instante, si ha de triunfar en la empresa, el pasado del futuro, lo real de lo imaginario y la vida de la muerte. Breton no ha citado esos contrarios por casualidad: se trata siempre de categorías de la acción, de categorías que la acción revolucionaria necesita más que ninguna otra. Y el superrealismo, del mismo modo que ha radicalizado la negación de lo útil para transformarla en el repudio del proyecto y de la vida consciente, radicaliza la vieja reivindicación literaria de la gratuidad para hacer de ella un repudio de la acción por la destrucción de sus categorías. Hay un quietismo superrealista. Quietismo y violencia permanente: dos aspectos complementarios de una misma posición. Como el superrealista se ha quitado los medios de concertar una empresa, su actividad se reduce a impulsiones en lo inmediato. Volvemos a encontrar aquí, más sombría y más pesada, la moral gidiana con la instantaneidad del acto gratuito. Esto no nos sorprende: hay quietismo en todo parasitismo y el *tempo* favorito del consumo es el instante.

Sin embargo, el superrealismo se declara revolucionario y tiene de la mano al partido comunista. Es la primera vez desde la Restauración que una escuela literaria apela explícitamente a un movimiento revolucionario organizado. Las razones son claras: esos escritores, que son también jóvenes, quieren ante todo aniquilar su familia, al tío general, al primo cura, del mismo modo que Baudelaire veía en el 48 la ocasión de quemar la casa del general Aupick; si han nacido pobres, tienen además que liquidar algunos complejos, la envidia, el miedo; y, luego, se rebelan contra los frenos exteriores: la guerra recién terminada con su censura, el servicio militar, la contribución, la cámara militarista, el confusionismo; todos son anticlericales, ni más ni menos que el padre Combes y los radicales de antes de la guerra, y se sienten generosamente asqueados por el colonialismo y la guerra de Marruecos. Estas indignaciones y estos odios pueden ser ex-

presados abstractamente, mediante una concepción de la Negación radical que, *a fortiori*, llevará, sin que sea necesario hacer de ello el objeto de una voluntad particular, a la negación de la clase burguesa. Y, como la juventud es la edad metafísica por excelencia, según lo ha visto bien Auguste Comte, eligen preferentemente, como es lógico, esta expresión metafísica y abstracta de su rebeldía. Pero es también la expresión que deja al mundo rigurosamente intacto. Es verdad que agregan algunos actos aislados de violencia, pero estas manifestaciones dispersas consiguen a lo sumo provocar el escándalo. A lo más que pueden aspirar los superrealistas es a constituirse en asociaciones castigadoras y clandestinas al estilo del Ku-Klux-Klan. Llegan así a desear que, al margen de sus experiencias espirituales, otros se encarguen de efectuar por la fuerza las destrucciones concretas. En pocas palabras, desearían ser los clérigos de una sociedad ideal cuya función temporal sería el ejercicio permanente de la violencia⁴. Es así como, después de haber alabado los suicidios de Vaché y Rigaut como actos ejemplares, después de haber presentado la matanza gratuita ("descargar su revólver sobre la multitud") como el acto superrealista más simple, piden ayuda al peligro amarillo. No ven la contradicción profunda que enfrenta estas destrucciones brutales y parciales con el proceso poético de anonadación que han emprendido. En efecto, siempre que una destrucción es parcial, nos hallamos ante un *medio* para lograr un fin positivo y más general. El surrealismo se detiene en este medio, hace de él un fin absoluto y se niega a seguir adelante. Por el contrario, la abolición total con que sueña no hace daño a nadie, precisamente porque es total. Es un absoluto situado fuera de la historia, una ficción poética. Y que incluye entre las realidades que deben ser abolidas el fin que justifica a los ojos de los asiáticos o de los revolucionarios los medios violentos a los que se ven obligados a recurrir. Por su lado, el partido comunista, acosado por la policía burguesa, muy inferior en número al partido S. F. I. O., sin ninguna esperanza de adueñarse del poder si no es a muy largo plazo, muy nuevo, no muy seguro de sus tácticas, se halla todavía en la fase negativa. Para él, se trata de conquistar a las masas, de cercar a los socialistas, de incorporarse aquellos elementos que pueda quitar a esta

colectividad que le rechaza: su arma intelectual es la crítica. No dista mucho, pues, de ver en el superrealismo un aliado provisional al que se podrá arrojar a la cuneta cuando ya no sea necesario, porque la negación, que es la esencia del surrealismo, no es más que una etapa para el P. C. Éste no admite detenerse, ni siquiera un instante, en la escritura automática, los sueños provocados y el azar objetivo, como no sea en la medida en que estas cosas pueden contribuir a la desintegración de la clase burguesa. Parece, pues, que se ha vuelto a encontrar esa comunidad de intereses entre los intelectuales y las clases oprimidas que constituyó la oportunidad de los autores del siglo XVIII. Pero no es más que una apariencia. La fuente profunda del error estriba en que el superrealista no tiene el menor interés en la dictadura del proletariado y ve en la Revolución, como pura violencia, el fin absoluto, mientras que el comunismo se propone como fin la conquista del poder y justifica con este fin la sangre que pueda verter. Y, luego, el lazo entre el superrealismo y el proletariado es indirecto y abstracto. La fuerza de un escritor reside en su acción directa sobre el público, en las cóleras, los entusiasmos y las meditaciones que provoca con sus escritos. Diderot, Rousseau y Voltaire se mantenían perpetuamente en contacto con la burguesía porque ésta les leía. Pero los superrealistas no tienen ningún lector en el proletariado: apenas llegan a comunicarse por fuera con el partido o, mejor dicho, con sus intelectuales. Su público está en otra parte, en la burguesía culta, y el P. C. no lo ignora y los emplea únicamente para que creen perturbaciones en los medios dirigentes. De este modo, las declaraciones revolucionarias de los superrealistas son siempre puramente teóricas, ya que no suponen cambio alguno en las actitudes, no conquistan ni un solo lector y no despiertan el menor eco entre los obreros; los superrealistas continúan siendo los parásitos de la clase a la que dedican sus insultos y su rebeldía se mantiene al margen de la revolución. El mismo Breton acaba por admitirlo y vuelve a su independencia de clérigo. Escribe a Naville: "No hay nadie entre nosotros que no desee que el poder pase de las manos de la burguesía a las del proletariado. Entretanto, no es menos necesario, según nosotros, que se continúe con las experiencias de la vida interior y esto, desde luego, sin

regulación exterior, ni siquiera marxista... Los dos problemas son esencialmente distintos".

La oposición se manifestará cuando la Rusia soviética y, como consecuencia, el partido comunista francés pasen a la fase de organización constructiva: el superrealismo, que sigue siendo *negativo* por esencia, se aparta de eso. Breton se acercará entonces a los trotskistas, precisamente porque éstos, acosados y minoritarios, se hallan todavía en la fase de la negación crítica. A su vez, los trotskistas utilizarán a los superrealistas como instrumentos de desintegración: una carta de Trotzky a Breton no deja la menor duda a este respecto. Si la IVª Internacional hubiera podido pasar también a la fase constructiva, es manifiesto que ello hubiese sido ocasión de una ruptura.

De este modo, la primera tentativa del escritor burgués para acercarse al proletariado queda en lo utópico y abstracto, porque el escritor burgués no busca un público, sino un aliado, porque conserva y refuerza la división de lo temporal y lo espiritual y porque se mantiene en los límites de la clerecía. El acuerdo de principio del superrealismo y del P. C. contra la burguesía no pasa del formalismo; les une la idea formal de la negatividad. En la realidad, la negatividad del partido comunista es provisional, es un momento histórico necesario en su gran empresa de reorganización social; la negatividad superrealista se mantiene, digan lo que digan, fuera de la historia: a la vez en el instante y en lo eterno; es la finalidad absoluta de la vida y del arte. En algún sitio, Breton afirma la identidad o por lo menos el paralelismo, con simbolización recíproca, del espíritu en lucha contra sus enemigos y del proletariado en lucha contra el capitalismo, lo que equivale a afirmar la "misión sagrada" del proletariado. Pero, precisamente, esta clase, concebida como una legión de ángeles exterminadores y defendida como por un muro por el P. C. contra los acercamientos superrealistas, no es para los autores más que un mito casi religioso y que representa, para tranquilizar sus conciencias, un papel análogo al que representaba el mito del Pueblo en 1848 para los escritores de buena voluntad. La originalidad del movimiento superrealista reside en su tentativa para apropiarse de *todo* a la vez: el abandono de la propia clase por arriba, el parasitismo, la aristocracia, la meta-

física del consumo y la alianza con las fuerzas revolucionarias. La historia de esta tentativa muestra que estaba condenada al fracaso. Pero, cincuenta años antes, ni siquiera hubiera sido concebible: la única relación que entonces podía tener un burgués con la clase obrera era la de escribir para ella y sobre ella. Lo que ha permitido pensar, aunque sólo fuera un instante, en la conclusión de un pacto provisional entre una aristocracia intelectual y las clases oprimidas es la aparición de un factor nuevo: el Partido, como mediación entre las clases medias y el proletariado.

Me doy perfecta cuenta de que el surrealismo, con su aspecto ambiguo de capilla literaria, de corporación espiritual, de iglesia y de sociedad secreta⁵, no es más que uno de los productos de la posguerra. Habría que hablar de Morand, de Drieu la Rochelle, de muchos otros. Pero, si las obras de Breton, Peret y Desnos nos han parecido las más representativas, es que las de todos los demás incluyen implícitamente los mismos rasgos. Morand es el consumidor típico, el viajero, el hombre de paso. Anula las tradiciones nacionales poniéndolas en contacto entre ellas, de acuerdo con el viejo procedimiento de los escéuticos y Montaigne; las arroja a una cesta como si fueran caprejos y, sin comentarios, deja que mutuamente se desgarran; se trata de llegar a cierto punto *gamma*, muy próximo al punto *gamma* de los surrealistas, en el que las diferencias de costumbres, de lenguaje y de intereses desaparecen en la indistinción total. La *velocidad* representa aquí el papel del método paranoico-crítico. *Europe galante* es la anulación de los países por el ferrocarril y *Rien que la Terre* la anulación de los continentes por el avión. Morand hace pasear a los asiáticos por Londres, a los norteamericanos por Siria y a los turcos por Noruega; hace que nuestras costumbres sean vistas por esos ojos, como Montesquieu hacía que las vieran los persas, lo que constituye el modo más seguro de quitar a las mismas toda razón de ser. Pero, al mismo tiempo, se arregla para que éstos visitantes hayan perdido mucho de su pureza primitiva y sean ya completamente traidores a sus propias costumbres, sin que hayan aceptado todavía por completo las nuestras; en este momento determinado de su transformación, cada uno de ellos es un campo de batalla donde lo pintoresco

exótico y nuestro maquinismo racionalista se destruyen mutuamente. Llenos de oropel, de vidrios de colores y bellas palabras extrañas, los libros de Morand condenan a muerte, sin embargo, al exotismo; han influido en la producción de toda una literatura que tiende a aniquilar el colorido local, bien mostrando que las ciudades lejanas con las que hemos soñado en nuestra infancia son tan desesperadamente conocidas y cotidianas para los ojos y el corazón de sus habitantes como la estación San Lázaro o la Torre Eiffel para nuestro corazón y nuestros ojos; bien haciendo entrever la comedia, los trucos y el descreimiento que había detrás de las ceremonias que los viajeros de los siglos pasados describían con el máximo respeto; bien revelándonos, bajo la trama de lo pintoresco oriental o africano, la universalidad del maquinismo y del racionalismo capitalista. El último término, sólo queda el mundo, parecido y monótono. Nunca he comprendido mejor el sentido profundo de este procedimiento que un día del verano de 1938, entre Mogador y Safi, cuando pasé en automóvil a una musulmana velada que pedaleaba sobre una bicicleta. Una mahometana en bicicleta... He aquí un objeto autodestructivo que pueden reivindicar los surrealistas o Morand. El mecanismo preciso de la bicicleta es una impugnación de las perezosas ensoñaciones de harén que evoca el paso de este ser velado, pero, en el mismo instante, lo que queda de las tinieblas voluptuosas y mágicas entre esas cejas pintadas, tras esa frente estrecha, impugna a su vez el maquinismo, hace presentir tras la uniformidad capitalista un más allá encadenado y vencido y, sin embargo, virulento y brujo. Exotismo fantasmal, imposible surrealista, insatisfacción burguesa: en los tres casos, lo real se hunde y, tras ello, se trata de mantener la tensión irritante de lo contradictorio. En el caso de estos escritores-viajeros, el artificio es manifiesto: suprimen el exotismo, porque siempre se es exótico con relación a alguien y no quieren serlo; destruyen las tradiciones y la historia para escapar a su situación histórica; quieren olvidar que la conciencia más lúcida está siempre injertada en alguna parte, efectuar una liberación ficticia mediante un internacionalismo abstracto, realizar por medio del universalismo una aristocracia que se cierna sobre todo.

Como Morand, Drieu utiliza a veces la autodestrucción por

exotismo: en una de sus novelas, la Alhambra se convierte en un parque público provinciano, seco bajo un cielo monótono. Pero, a través de la destrucción literaria del objeto y del amor, a través de veinte años de locuras y amarguras, ha buscado la destrucción de sí mismo: ha sido la maleta vacía, el fumador de opio y, finalmente, el vértigo de la muerte le ha llevado al nacional-socialismo. *Gilles*, esa novela de su vida, mugrienta y dorada, indica claramente que era el hermano enemigo de los superrealistas. Su nazismo, que no era tampoco más que un apetito de conflagración universal, se revela en la práctica tan ineficaz como el comunismo de Breton. Los dos son clérigos, los dos se alían a lo temporal con inocencia y desinterés. Pero los superrealistas son más sanos: su mito de destrucción disimula un enorme y magnífico apetito; quieren aniquilarlo todo, salvo sus personas, como lo revela su horror por las enfermedades, los vicios y las drogas. Drieu, sombrío y más auténtico, ha meditado su muerte; por odiarse a sí mismo, odia a su país y a los hombres. Todos han salido a la busca de lo absoluto y, como estaban rodeados por todas partes de relativo, han identificado lo absoluto y lo *imposible*. Todos han vacilado entre dos papeles: el de pregoneros de un mundo nuevo y el de liquidadores del antiguo. Pero, como era más fácil en la Europa de posguerra discernir los signos de la decadencia que los de la renovación, todos optaron por ser liquidadores. Y, para tranquilizar su conciencia, han vuelto al viejo mito de Heráclito de que la vida nace de la muerte. Todos han estado obsesionados por ese punto imaginario *gamma*, lo único inmóvil en un mundo en movimiento, donde la destrucción, por ser plenamente destrucción y sin esperanza, se identifica con la construcción absoluta. Todos ellos se han dejado fascinar por la violencia, venga de donde venga, y es por la violencia como han querido liberar al hombre de su condición humana. Tal es la razón de que se hayan acercado a los partidos extremos, atribuyéndoles gratuitamente propósitos apocalípticos. Todos se han engañado: la Revolución no se ha hecho y el nazismo ha sido vencido. Han vivido en una época cómoda y pródiga en la que la desesperación era todavía un lujo. Han condenado a su país porque éste conservaba todavía la insolencia de la victoria; han declarado la guerra porque creían que la paz sería larga. Todos

han sido víctimas del desastre del 40: era que había llegado el momento de la acción y que ninguno estaba preparado para ella. Unos se han matado y otros están en el destierro; los que han vuelto son desterrados entre nosotros. Fueron los anunciadores de la catástrofe en el tiempo de las vacas gordas; en el tiempo de las vacas flacas, no tienen ya nada que decir⁶.

Junto al grupo de niños prodigios que encuentran más cosas imprevistas y más locura en la casa de su padre que en los senderos de la montaña y en las pistas del desierto, junto a los grandes tenores de la desesperación, los hijos prodigios para quienes no ha llegado todavía la hora del retorno al hogar, florece un humanismo discreto. Prévost, Pierre Bost, Chamson, Aveline y Beucler tienen poco más o menos la misma edad que Breton y de Drieu. Han tenido buenos comienzos: Bost estaba todavía en los bancos del liceo cuando Copeau representaba su obra *L'Imbécile*; Prévost era ya famoso en la Escuela Normal. Pero se mostraron modestos en su gloria naciente; no les gusta representar el papel de Arieles del capitalismo ni quieren ser réprobos ni profetas. Prévost, cuando se le preguntó por qué escribía, contestó: "Para ganarme la vida". Entonces, esta frase me escandalizó; era que todavía se demoraban en mi cabeza algunos girones de los mitos literarios del siglo XIX. Por lo demás, Prévost se equivocaba; no se escribe para ganarse la vida. Pero lo que yo juzgaba cómodo cinismo no era, en realidad, más que la voluntad de pensar duramente, lúcidamente y, caso necesario, desagradablemente. En plena reacción contra el satanismo y el angelismo, esos autores no querían ser ni santos ni demonios; querían ser únicamente hombres. Son tal vez los primeros desde el romanticismo que se han considerado, no como los aristócratas del consumo, sino como trabajadores particulares, al estilo de los encuadernadores y las encajeras. Si han considerado oficio la literatura, no ha sido para obtener la licencia de vender su mercancía al mejor postor, sino, por el contrario, para volverse a situar, sin humildad ni orgullo, en una sociedad laboriosa. Los oficios se aprenden y, luego, quienes los ejercen no tienen derecho a despreciar a su clientela; así es como estos escritores esbozan una reconciliación con el público. Demasiado honrados para creerse geniales y para reclamar los derechos del genio, fia-

ban más en el trabajo que en la inspiración. Les ha faltado tal vez esa confianza absurda en su estrella, ese orgullo inicuo y ciego que caracteriza a los grandes hombres⁷. Todos poseían esa sólida cultura interesada que la Tercera República proporcionaba a sus futuros funcionarios. Y casi todos ellos se han convertido en funcionarios del Estado, en empleados del Senado o de la Cámara, profesores, conservadores de Museos. Pero como procedían en su mayoría de medios modestos, no revelaban mucho interés en aplicar su saber a la defensa de las tradiciones burguesas. No han visto nunca en esa cultura una propiedad *histórica*, sino solamente un instrumento precioso para convertirse en hombres. Por lo demás, tenían en Alain un maestro del pensamiento que detestaba la historia. Persuadidos, como él, de que el problema moral es el mismo en todas las épocas, veían la sociedad en sección instantánea. Enemigos de la psicología y de las ciencias históricas, sensibles ante las injusticias sociales, pero demasiado cartesianos para creer en la lucha de clases, lo único que les preocupaba era ejercer su oficio de hombres frente a las pasiones y los errores apasionados, frente a los mitos, mediante la utilización sin debilidades de la voluntad y la razón. Han tenido simpatía por los humildes, por los obreros parisienses, los artesanos, los burgueses modesto, los empleados, los hombres del montón, y el afán que han puesto en contar estos destinos individuales les ha llevado a veces a coquetear con el populismo. Pero, en contraste con esta secuela del naturalismo, no han admitido jamás que el determinismo social y psicológico formase la trama de estas humildes existencias; y, en contraste con el realismo socialista, no han querido ver en sus héroes las víctimas sin esperanza de la opresión social. En cada caso, estos moralistas se han dedicado a mostrar el papel de la voluntad, de la paciencia, del esfuerzo, presentando los fracasos como faltas y los triunfos como méritos. Rara vez han fijado su atención en los destinos excepcionales, pero han querido hacer ver que es posible ser hombre incluso en la adversidad.

Hoy, varios de ellos han muerto y otros se han callado o producen a largos intervalos. Muy en general, puede decirse que estos autores, cuya iniciación fué tan brillante y que pudieron formar hacia el 27 un "Club de los de menos de treinta años",

se han quedado casi sin excepción en el camino. Hay que tener en cuenta desde luego, los accidentes individuales, pero el hecho es tan notable que merece una explicación más general. No carecieron, en efecto, ni de talento ni de aliento y, desde el punto de vista que nos ocupa, deben ser tenidos como precursores: han renunciado a la soledad orgullosa del escritor, han amado a su público, no han tratado de justificar privilegios adquiridos, no han meditado sobre la muerte o sobre lo imposible, pero han querido darnos normas de vida. Han sido muy leídos, mucho más, desde luego, que los superrealistas. Sin embargo, si se quiere dar un nombre a las principales tendencias literarias que hubo entre las dos guerras, se pensará en el superrealismo. ¿Cuál es la razón de este fracaso?

Creo que el fracaso se explica, aunque ello pueda parecer paradójico, por el público que estos escritores eligieron. Hacia el 1900, con ocasión de su triunfo en el asunto Dreyfus, una pequeña burguesía trabajadora y liberal adquirió conciencia de sí misma. Es ant clerical y republicana, antirracista, individualista, racionalista y progresista. Orgullosa de sus instituciones, está dispuesta a modificarlas, pero no a derribarlas. No desprecia al proletariado, pero está demasiado cerca de él para tener conciencia de oprimirlo. Vive medianamente, a veces en la estrechez, pero, más que aspirar a la fortuna, a grandezas inaccesibles, desea mejorar su modo de vida dentro de límites muy estrechos. Sobre todo, quiere vivir. Vivir, lo que para ella significa elegir su profesión, ejercerla a conciencia y hasta con pasión, conservar en el trabajo cierta iniciativa, fiscalizar eficazmente a sus representantes políticos, expresarse libremente en los asuntos públicos y educar a sus hijos con dignidad. Es cartesiana en el sentido de que desconfía de las elevaciones demasiado bruscas y de que, contrastando con los románticos, que siempre han esperado que la felicidad les sobrevenga como una catástrofe, sueña más con vencerse que con cambiar el mundo. Esta clave, felizmente bautizada con el nombre de "media", enseña a sus hijos que todo lo excesivo es dañoso y que lo mejor es enemigo de lo bueno. Es partidaria de las reivindicaciones obreras, a condición de que éstas se mantengan en el terreno estrictamente profesional. No tiene historia ni sentido histórico, porque no posee pasado ni

tradiciones, lo que la diferencia de la gran burguesía, ni la inmensa esperanza de un porvenir, lo que la diferencia de la clase obrera. Como no cree en Dios, pero tiene necesidad de imperativos muy estrictos para dar un sentido a las privaciones que soporta, una de sus preocupaciones intelectuales ha sido la fundación de una moral laica. La Universidad, que pertenece por completo a esta clase media, se ha dedicado infructuosamente a ello durante veinte años por medio de las plumas de Durkheim, Brunschwig, Alain... Ahora bien, estos universitarios, directa o indirectamente, han sido los maestros de los escritores que estamos examinando ahora. Los jóvenes procedentes de la pequeña burguesía, enseñados por profesores pertenecientes a ella, preparados en la Sorbona o en las grandes escuelas para las profesiones propias de su clase, han vuelto a ésta cuando han comenzado a escribir. Mejor dicho, nunca la han abandonado. Han trasladado a sus novelas y relatos, mejorada y transformada en casuística, esa moral cuyos preceptos conocen todos y cuyos principios nadie ha encontrado. Han insistido sobre las bellezas y los riesgos, sobre la austera grandeza del *oficio*; no han cantado al amor loco, sino más bien a la amistad conyugal y a esa empresa en común que es el matrimonio. Han fundamentado su humanismo sobre la profesión, la amistad, la solidaridad social y el deporte. De este modo, la pequeña burguesía, que tenía ya su partido —el radical-socialismo—, su asociación de socorros mutuos —la Liga de los Derechos del Hombre—, su sociedad secreta —la francmasonería— y su diario —*L'Œuvre*—, tuvo sus escritores y hasta su semanario literario, que se llamó simbólicamente *Marianne*. Chamson, Bost, Prévost y sus amigos han escrito para un público de funcionarios, universitarios, altos empleados, médicos, etc. Han hecho literatura radical-socialista.

Ahora bien, el radicalismo es la gran víctima de esta guerra. Había realizado su programa desde 1910 y ha vivido treinta años con la velocidad adquirida. Cuando encontró sus escritores, era ya un sobreviviente. La política radical, una vez cumplidas la reforma del personal administrativo y la separación de la Iglesia y del Estado, sólo podía devenir un oportunismo y exigía para mantenerse durante algún tiempo la paz social y la paz internacional. Dos guerras en veinticinco años y la exasperación de

la lucha de clases resultaba demasiado; el partido no ha resistido, para la verdadera víctima de las circunstancias ha sido, más que el partido, el espíritu radical. Estos escritores, que no fueron a la primera guerra y no vieron venir la segunda, que no ha querido creer en la explotación del hombre por el hombre y que han apostado, en cambio, a la posibilidad de vivir honrada y modestamente en la sociedad capitalista, a los que su clase de origen, convertida luego en su público, les ha privado de emoción histórica, sin darles, como compensación, la de un absoluto metafísico, no han tenido el sentido de lo trágico en la época más trágica de todas, ni el sentido de la muerte cuando la muerte amenazaba a toda Europa, ni el sentido del Mal cuando estaban separados por momento tan breve de la más cínica tentativa de envilecimiento. Se han limitado, por probidad, ha contarnos vidas mediocres y sin grandeza, cuando las circunstancias estaban forjando destinos excepcionales tanto en el Mal como en el Bien. En vísperas de un renacimiento poético —más aparente, es cierto, que real—, su lucidez les privó de esa mala fe que es una de las fuentes de la poesía y su moral, que podía sostener los corazones en la vida cotidiana, que tal vez los hubiera sostenido durante la primera guerra mundial, se reveló insuficiente para las grandes catástrofes. En épocas así, el hombre se vuelve hacia Epicuro o hacia el estoicismo —y estos autores no eran ni epicúreos ni estoicos⁸—, o, en otro caso, se pide ayuda —y estos autores habían optado por no ver más allá de las narices de su razón—, a las fuerzas irracionales. De esta manera, la historia les ha robado su público como ha robado sus electores al partido radical. Me imagino que se han callado por asco, incapaces de adaptar su sensatez a las locuras de Europa. Como, tras veinte años de oficio, no han sabido decirnos nada en la hora mala, su trabajo ha sido inútil.

Queda la tercera generación, la nuestra, la que comenzó a escribir después de la derrota o poco antes de la guerra. No quiero hablar de ella ni señalar antes el clima en el que ha aparecido. Por de pronto, el clima literario: los adheridos*, los extremistas

* Reciben en Francia el nombre de adheridos —*ralliés*—, los elementos realistas o imperialistas que prestaron su adhesión al régimen republicano. N. del T.

y los radicales poblaban nuestro cielo. Cada una de esas estrellas ejercía a su manera su influencia sobre la tierra y todas estas influencias componían a nuestro alrededor, al combinarse, la idea más extraña, irracional y contradictoria de la literatura. Esta idea, que llamaré objetiva, porque pertenece al espíritu objetivo de la época, era absorbida por nosotros en el mismo aire que respirábamos. Sea cual sea, en efecto, el cuidado que hayan puesto esos autores en distinguirse los unos de los otros, sus obras se han contaminado recíprocamente en el espíritu de los lectores donde coexistían. Además, si las diferencias son profundas y tajantes, los rasgos comunes no faltan. Se observa primeramente que ni los radicales ni los extremistas se interesan por la historia, pese a que los unos se amparan en la izquierda progresiva y los otros en la izquierda revolucionaria: los primeros están al nivel de la repetición kierkegaardiana y los segundos al del instante, es decir, al de la síntesis delirante de la eternidad y del presente infinitesimal. Sólo la literatura de los adheridos tenía cierto sabor a historia y cierto sentido histórico en esta época en que la presión histórica nos aplastaba. Pero, como se trataba de justificar privilegios, este grupo sólo veía en el desarrollo de las sociedades la acción del pasado sobre el presente. Hoy sabemos las razones de este repudio, unas razones sociales: los superrealistas son clérigos, la pequeña burguesía no tiene tradiciones ni porvenir y la grande ha salido de la fase de la conquista y está a la defensiva. Pero estas diversas actitudes se han combinado para producir un mito objetivo según el cual la literatura debe elegir temas eternos o por lo menos no actuales. Y, luego, nuestros mayores no tenían a su disposición más que una técnica novelística: la que habían heredado del siglo XIX francés. Y, según hemos visto antes, no hay técnica más refractaria a una visión histórica de la sociedad.

Adheridos y radicales han utilizado la técnica tradicional; éstos porque eran moralistas e intelectualistas y querían comprender por medio de las causas; aquéllos porque esa técnica era útil para sus designios: con su negación sistemática del cambio, ponía más de relieve la naturaleza perenne de las virtudes burguesas; tras los vanos tumultos abolidos, dejaba entrever ese orden fijo y misterioso, esa poesía inmóvil que quieren revelar en sus obras; gracias a esa técnica, estos nuevos eleáticos escribían contra el

tiempo y el cambio y desalentaban a los agitadores y los revolucionarios situándoles sus empresas en el pasado antes siquiera de comenzadas. Nosotros hemos aprendido leyendo sus libros esa técnica, que fué en un principio nuestro único modo de expresión. Ha habido ingenios que, hacia la época en que comenzábamos a escribir, han calculado "el tiempo óptimo" que debe transcurrir para que un acontecimiento histórico pueda ser tema para una novela. Al parecer, cincuenta años es demasiado; ya no se está en ello. Diez años, en cambio, no es plazo suficiente, pues se está demasiado cerca. De este modo, nos inducían con suavidad a ver en la literatura el reino de las consideraciones intempestivas.

Por otra parte, estos grupos enemigos establecían alianzas entre ellos; los radicales se han acercado a veces a los adheridos: en fin de cuentas, tenían la ambición común de reconciliarse con el lector y de satisfacer honradamente sus necesidades; indudablemente, sus clientelas eran bastante diferentes, pero se pasaba continuamente de una a otra y la izquierda del público de los adheridos formaba la derecha radical. Por el contrario, aunque los escritores radicales han dado a veces algunos pasos hacia la izquierda política y decidieron su masa, cuando el partido radical-socialista se adhirió al Frente Popular, colaborar en *Vendredi*, nunca llegaron a una alianza con la extrema izquierda literaria, es decir, con los superrealistas. En cambio, los extremistas tienen, mal que les pese, rasgos comunes con los adheridos: unos y otros estinian que la literatura tiene por objeto cierto más allá inefable que sólo cabe sugerir, que la literatura es por esencia la realización imaginaria de lo irrealizable. Esto se percibe especialmente en la poesía: mientras los radicales la destierran, así cabría decirlo, de la literatura, los adheridos impregnan con ella sus novelas. Se ha señalado con frecuencia el hecho, uno de los más importantes de la historia literaria contemporánea, pero no se ha dado la razón del mismo: es que los escritores burgueses tenían especial empeño en demostrar que no hay vida tan burguesa y cotidiana que no tenga su *más allá* poético; se consideraban los catalizadores de la poesía burguesa. Al mismo tiempo, los extremistas asimilaban a la poesía, es decir, al más allá inconcebible de la destrucción, todas las formas de la actividad artística. Objetivamente, esta tendencia se ha traducido, en la época en que

comenzábamos a escribir, en la confusión de los géneros y en el desconocimiento de la esencia novelística; aun hoy, no es raro que los críticos reprochen a una obra su falta de poesía. Toda esta literatura es de tesis, pues, sus autores, aunque digan vehementemente lo contrario, defienden sin excepción ideologías. Extremistas y adheridos declaran que detestan la metafísica, pero ¿cómo cabe denominar esas declaraciones reiteradas al cabo de las cuales el hombre resulta demasiado grande para sí mismo y escapa, por toda una dimensión de su ser, a las determinaciones psicológicas y sociales? En cuanto a los radicales, al mismo tiempo que proclaman que la literatura no se hace con buenos sentimientos, cuidan siempre de moralizar. Todo eso se traduce en el espíritu objetivo en oscilaciones en masa del concepto de literatura: la literatura es pura gratuidad y la literatura es enseñanza; la literatura existe únicamente negándose a sí misma y renaciendo de sus cenizas y es lo imposible, lo inefable, lo que está más allá del lenguaje, y la literatura es un oficio austero con una clientela determinada cuyas necesidades deben ser esclarecidas y satisfechas por el escritor; la literatura es terror y la literatura es retórica. Vienen seguidamente los críticos y tratan por comodidad de unificar estas concepciones opuestas: inventan esa noción de mensaje de que ya hemos hablado. Desde luego, todo es mensaje: hay un mensaje de Gide, de Chamson, de Breton, y es, naturalmente, lo que no querían decir, lo que la crítica les hace decir mal que les pese. Surge de aquí una teoría que se añade a las precedentes: en estas obras delicadas que se destruyen a sí mismas, en las que la palabra no es más que un guía vacilante que se detiene a mitad del camino y deja que el lector continúe solo su marcha y en las que la verdad está mucho más allá del lenguaje, en un silencio indiferenciado, lo que siempre tiene más importancia es la aportación involuntaria del escritor. Una obra no llega nunca a la belleza si no se escapa de las manos del autor de una u otra manera. Si el autor se describe a sí mismo sin quererlo, si sus personajes se le rebelan y le imponen sus caprichos, si las palabras conservan bajo la pluma cierta independencia, la obra sale mejor. Boileau quedaría muy admirado si leyera las cosas que aparecen frecuentemente en los trabajos de nuestros críticos: "el autor sabe demasiado bien lo que quiere decir, es demasiado alerta, las palabras

le llegan con excesiva soltura, hace lo que quiere con su pluma, no se deja dominar por su tema". Sobre este extremo, por desgracia, todos están de acuerdo: para los adheridos, la esencia de la obra es la poesía y, por tanto, el más allá y, por un deslizamiento imperceptible, lo que escapa al propio autor, lo que pone el Diablo; para los surrealistas, el único modo valedero de escribir es el automatismo; y las cosas son así hasta para los radicales, quienes, de acuerdo con Alain, insisten en que una obra no queda nunca concluida mientras no quede convertida en representación colectiva y en que entonces, a causa de lo que han aportado las generaciones de lectores, supone mucho más que en el momento de su concepción. Esta idea, por otra parte exacta, equivale a poner de manifiesto el papel del lector en la constitución de la obra y contribuía en aquel tiempo a aumentar la confusión. En pocas palabras, el mito objetivo inspirado en estas contradicciones consiste en que toda obra duradera tiene su secreto. Podría pasar la cosa si fuera un secreto de fabricación, pero no, el secreto comienza donde se detiene la técnica y la voluntad; es algo que, desde lo alto, se refleja y se rompe en la obra de arte como el sol en las olas. En resumen, de la poesía pura a la escritura automática, el clima literario era el del platonismo. En esta época mística sin fe o, mejor dicho, mística de mala fe, una corriente principal de la literatura induce al escritor a renunciar ante su obra, del mismo modo que una corriente de la política le induce a renunciar ante el partido. Dicen que Fra Angelico pintaba de rodillas: si eso es cierto, muchos escritores se le parecen, pero van más lejos que él y creen que basta escribir de rodillas para escribir bien.

Cuando estábamos todavía en los bancos del liceo o en los anfiteatros de la Sorbona, la espesa sombra del más allá se extendía sobre la literatura. Hemos conocido el sabor amargo y decepcionante de lo imposible, el de la pureza y el de la imposible pureza; nos hemos sentido sucesivamente insatisfechos y Arieles del consumo; hemos creído que cabía salvar la vida por medio del arte y, al trimestre siguiente, que nunca se salvaba nada y que el arte era el balance lúcido y desesperado de nuestra perdición; nos hemos columpiado entre el terror y la retórica, entre la literatura-martirio y la literatura-oficio: si alguien se dedicara a leer con aten-

ción nuestros escritos, encontraría en ellos sin duda, como cicatrices, las huellas de las diversas tentaciones, pero esto exigiría que se tuviera tiempo que perder, porque todo ha quedado ya muy distante de nosotros. Pero, como un autor se forja escribiendo sus ideas sobre el arte de escribir, la colectividad vive con las ideas literarias de la generación precedente y los críticos, que las han comprendido con veinte años de retraso, se muestran gozosos de utilizarlas como piedras de toque para juzgar las obras contemporáneas. Por lo demás, la literatura del período entre las dos guerras se sobrevive a duras penas: las glosas sobre lo imposible de Georges Bataille no valen lo que el menor rasgo superrealista y su teoría del gasto es un eco debilitado de las grandes fiestas pasadas; el leticismo de un producto de reemplazo, una imitación sin gracia ni espontaneidad de la exuberancia dadaísta. Pero ahí falta el alma; se percibe el esfuerzo y la prisa por triunfar; ni André Dhôtel ni Marius Groult valen lo que Alain Fournier; muchos antiguos superrealistas han ingresado en el P. C., como esos saint-simonianos que volvían a ser encontrados hacia 1880 en los consejos de administración de las grandes empresas; ni Cocteau, ni Mauriac, ni Green han tenido competidores; Giraudoux ha tenido ciento, pero todos mediocres; la mayoría de los radicales se han callado. El apartamiento se ha producido, no entre el autor y su público —lo que se ajustaría, al fin y al cabo, a la gran tradición literaria del siglo XIX—, sino entre el mito literario y la realidad histórica.

Este apartamiento lo hemos advertido desde 1930, mucho antes de publicar nuestros primeros libros⁹. Fué por esta época cuando la mayoría de los franceses descubrieron con estupor su historicidad. Desde luego, habían aprendido en la escuela que el hombre juega, gana o pierde en el seno de la historia universal, pero no habían aplicado esto a su propio caso: pensaban vagamente que ser históricos era cosa buena para los muertos. Lo que impresiona en las vidas pasadas es que se desarrollan siempre *en vísperas* de grandes acontecimientos que rebasan todas las previsiones, decepcionan las esperas, trastornan los proyectos y hacen caer una luz nueva sobre los años transcurridos. Hay ahí un engaño, un escamoteo, como si todos los hombres fueran parecidos a Charles Bovary, quien, al descubrir después de la muerte de

su mujer las cartas que ésta recibía de sus amantes, vió que se derrumbaban tras él, de un solo golpe, veinte años *ya vividos* de felicidad conyugal. En el siglo del avión y de la electricidad, nos creíamos al abrigo de estas sorpresas; no nos parecía que estuviéramos *en vísperas* de nada; por el contrario, teníamos el vago orgullo de sentirnos *al día siguiente* del último trastorno de la historia. Aunque nos inquietáramos a veces al ver que Alemania se armaba de nuevo, nos creíamos en marcha por un largo camino recto y teníamos el convencimiento de que nuestras vidas estarían jalonadas únicamente por descubrimientos científicos y reformas felices. A partir de 1930, la crisis mundial, el advenimiento del nazismo, los sucesos de China y la guerra de España nos abrieron los ojos; nos pareció que iba a desaparecer el suelo bajo nuestros pies y, de pronto, *también comenzó para nosotros* el gran escamoteo histórico: esos primeros años de la gran Paz mundial tenían que ser considerados como los últimos del período entre las dos guerras, cada promesa que habíamos saludado al pasar se nos manifestaba como una amenaza y cada día que habíamos vivido descubría su verdadero rostro: nos habíamos entregado confiados y se nos empujaba hacia una nueva guerra con una rapidez secreta, con un rigor que se ponía por careta una alegre despreocupación. Y nuestra vida de individuos, que parecía haber dependido de nuestros esfuerzos, virtudes y defectos, de la suerte buena o mala y de la mejor o peor voluntad de un reducido número de personas, se nos mostraba ahora como gobernada hasta en sus menores detalles por fuerzas oscuras y colectivas y reflejando en sus circunstancias más privadas el estado del mundo entero. Nos sentimos bruscamente *situados*: el cernirse sobre las cosas, practicado con tanto deleite por nuestros predecesores, era ya imposible; se dibujaba en el porvenir una aventura colectiva que sería *nuestra* aventura. Esta aventura permitiría más adelante datar a nuestra generación, con sus Arieles y Calibanes. Algo nos esperaba en la sombra del futuro, algo que nos revelaría tal vez a nosotros mismos en la luz de un último instante antes de aniquilarnos; el secreto de nuestros ademanes y de nuestros más íntimos consejos residía delante de nosotros, en la catástrofe a la que quedarían adheridos nuestros nombres. La historicidad volvió sobre nosotros; en cuanto tocábamos, en el aire que

respirábamos, en el libro que leíamos, en la página que escribíamos, en el mismo amor, advertíamos un sabor a historia, es decir, una mezcla amarga y ambigua de absoluto y de transitorio. ¿Qué necesidad teníamos de construir pacientemente objetos auto-destructivos, si cada momento de nuestra vida, nos era escamoteado sutilmente en el momento mismo en que disfrutábamos de él, si cada *presente* que vivíamos con aliento, como un absoluto, recibía una muerte secreta, nos parecía tener un sentido fuera de él, para otros ojos que no habían visto todavía el día, y, en cierto modo, se mostraba *ya pasado* en su presencia misma? ¿Qué nos importaba, por otra parte, la destrucción superrealista que deja todo en su lugar, cuando todo, incluido el superrealismo, estaba amenazado de destrucción por el hierro y el fuego? Fué Miró, según creo, quien pintó una *Destrucción de la Pintura*. Pero las bombas incendiarias podían destruir a la vez la pintura y su destrucción. Ya no se nos hubiera ocurrido seguir alabando las virtudes exquisitas de la burguesía: para hacer esto, hubiese sido necesario creer que estas virtudes eran eternas y, ¿sabíamos nosotros si mañana existiría todavía la burguesía francesa? Tampoco se nos hubiera ocurrido enseñar, como habían hecho los radicales, los medios de vivir en la paz como un hombre honrado en los momentos en que nuestra principal preocupación era saber si se podía continuar siendo hombre en la guerra. La presión de la historia nos revelaba repentinamente la interdependencia de las naciones —un incidente en Shanghai era un tizeretazo en nuestro destino—, pero, al mismo tiempo, nos volvía a colocar, mal que nos pesara, en la colectividad nacional: los viajes de nuestros mayores, sus extrañamientos suntuosos y todo el ceremonial del gran turismo fueron considerados muy pronto una engañifa: esos hombres llevaban a Francia con ellos a todas partes, viajaban porque Francia había ganado la guerra y el cambio les resultaba favorable, seguían al franco y, como él, tenían más fácil acceso a Sevilla y Palermo que a Zürich y Amsterdam. En cuanto a nosotros, cuando tuvimos la edad de dar nuestra vuelta al mundo, la autarcía había dado muerte a las novelas de gran turismo y, además, no teníamos ya ánimos para viajar. Esos hombres se entretenían en encontrar por doquiera el marchamo del capitalismo, llevados del deseo perverso de uniformizar al mundo; nos-

otros, sin tomarnos ningún trabajo, hubiéramos encontrado una uniformidad mucho más manifiesta: cañones por todas partes. Y, además, viajeros o no, hubiéramos comprendido, ante el conflicto que amenazaba a nuestro país, que no éramos ciudadanos del mundo, pues no podíamos hacernos suizos, suecos o portugueses. El destino de nuestras mismas obras estaba ligado al de Francia en peligro: nuestros mayores escribían para alnias desocupadas, pero el público al que íbamos a dirigirnos había terminado sus vacaciones; estaba compuesto de hombres de nuestra especie, de hombres que, como nosotros, esperaban la guerra y la muerte. A esos lectores sin ocios, acosados sin tregua por una preocupación única, sólo podía convenir un tema: teníamos que escribir de su guerra, de su muerte. Reintegrados brutalmente a la historia, estábamos constreñidos a hacer una literatura de la historicidad.

Pero la originalidad de nuestra posición consiste, a mi juicio, en que la guerra y la ocupación, al precipitarnos en un mundo en fusión, nos han hecho descubrir de nuevo, a la fuerza, lo absoluto en el seno de la misma relatividad. Para nuestros predecesores, la norma del juego era salvar a todo el mundo, porque el dolor rescata, porque nadie es malo voluntariamente, porque no cabe sondear el corazón del hombre, porque la gracia divina está distribuída por igual; esto significa que la literatura —aparte la extrema izquierda superrealista, que sencillamente desordenaba las cartas—, tendía a establecer una especie de relativismo moral. Los cristianos no creían ya en el Infierno; el pecado era el lugar vacío de Dios y el amor carnal era el amor de Dios descarriado. Como la democracia toleraba todas las opiniones, incluidas las que trataban de destruirla, el humanismo republicano, enseñado en las escuelas, hacía de la tolerancia la primera de las virtudes: se toleraba todo, hasta la intolerancia; era preciso encontrar verdades ocultas en las ideas más tontas, en los sentimientos más yiles. Para el filósofo del régimen, León Brunschwig, que asimiló, unificó e integró durante toda su vida y formó a tres generaciones, el mal y el error no eran más que falsas apariencias, frutos de la separación, de la limitación, del acabamiento; desaparecían en cuanto se hacían saltar las barreras que dividían en compartimientos los sistemas y las colectividades. Los radicales estaban de acuerdo con Auguste Comte en que consideraban que el progreso

era el desarrollo del orden: el orden, pues, estaba ya ahí, en potencia, como el gorro del cazador en las adivinanzas ilustradas; sólo hacía falta descubrirlo. Dedicaban su tiempo a esto; era su ejercicio espiritual; con esto, lo justificaban todo, comenzando por ellos mismos. Los marxistas reconocían por lo menos la realidad de la opresión y del imperialismo capitalista, de la lucha de clases y de la miseria, pero la dialéctica marxista tiene por efecto, según lo he mostrado en otro sitio, hacer que se desvanezcan conjuntamente el Bien y el Mal. No queda más que el proceso histórico y, además, el comunismo staliniano no atribuye al individuo una importancia tan grande como para que los sufrimientos y hasta la muerte no puedan ser rescatados, si contribuyen a apresurar la hora de la conquista del poder. La noción de Mal, abandonada, había caído en las manos de algunos maniqueos — antisemitas, fascistas, anarquistas de derecha —, que se servían de ella para justificar su acritud, su envidia, su incomprensión de la historia. Para el realismo político, como para el idealismo filosófico, el Mal carecía de seriedad.

Nos han enseñado a tomarlo en serio: no es culpa ni mérito nuestros haber vivido en una época en que la tortura era un hecho cotidiano, Châteaubriant, Oradour, la calle des Saussaies, Tulle, Dachau, Auschwitz, todo nos demostraba que el mal no es una apariencia, que el conocimiento por medio de las causas no lo disipa, que no se opone al Bien como una idea confusa a una idea clara, que no es el efecto de pasiones que cabría curar, de un miedo que cabría superar, de un extravío pasajero que cabría excusar, de una ignorancia que cabría combatir; que no puede en modo alguno ser vuelto, tomado otra vez, reducido, asimilado al humanismo idealista, como esa sombra de la que Leibnitz escribe que es necesaria para el esplendor del día. Satán, ha dicho un día Maritain, es puro. Puro, es decir, sin mezcla, sin remisión. Hemos conocido esa horrible e irreducible pureza: se manifestaba en la relación íntima, casi sexual, del verdugo con su víctima. Porque la tortura es en primer lugar una empresa de envilecimiento: sean cuales sean los sufrimientos soportados, es la víctima la que decide en última instancia el momento en que son insoportables y en que es necesario hablar; la suprema ironía de los suplicios consiste en que el paciente, si cede, aplica su voluntad

de hombre a negar que sea hombre, se hace cómplice de sus verdugos y se precipita por sí mismo en la abyección. El verdugo lo sabe y espía el desfallecimiento, no solamente porque va a obtener la información que desea, sino porque ello le probará una vez más que tiene razón en emplear la tortura y que el hombre es un ser al que hay que tratar a latigazos; así, trata de aniquilar la humanidad en su prójimo. Y en él mismo también, de rechazo: ese ser gemebundo, sudoroso y sucio, que pide gracia y se entrega con un consentimiento pasmado, con jadeos de mujer enamorada; que lo dice todo y encarece con celo vehemente sus traiciones, porque la conciencia que tiene de obrar mal es como una piedra al cuello que le hace caer cada vez más abajo, es para el verdugo como su propia imagen y el verdugo, al cebarse en su víctima, se ceba en sí mismo; si quiere escapar en lo que a él respecta, a esta degradación total, no tiene otra salida que afirmar su fe ciega en un orden de hierro que contenga como un corsé nuestras inmundas debilidades; en pocas palabras, ha de poner el destino, del hombre en manos de potencias inhumanas. Llega un momento en el que torturador y torturado están de acuerdo: aquél porque, en una sola víctima, ha dado satisfacción simbólicamente a su odio contra la humanidad entera; éste porque sólo puede soportar su falta llevándola al extremo y su odio contra sí mismo odiando al mismo tiempo a todos los hombres. Más adelante, el verdugo tal vez sea ahorcado; en cuanto a la víctima, si escapa a la prueba, tal vez se rehabilite, pero ¿quién borrará esta Misa en la que dos libertades han comulgado en la destrucción de lo humano? Sabíamos que esta Misa se celebraba en distintos puntos de París mientras comíamos, dormíamos y hacíamos el amor; hemos oído gritar a calles enteras y heinos comprendido que el Mal, fruto de una voluntad libre y soberana, es absoluto como el Bien. Tal vez llegue un día o una época feliz que, inclinándose sobre el pasado, vea en esos sufrimientos y esas vergüenzas uno de los caminos que condujeron a su Paz. Pero nosotros no estábamos del lado de la historia hecha; estábamos, ya lo he dicho, *situados* de tal manera que cada minuto vivido nos parecía irreducible. Llegamos, pues, a nuestro pesar, a esta conclusión, que parecerá escandalosa a las almas buenas: el Mal no puede ser rescatado.

Pero, por otro lado, golpeados, quemados, cegados y rotos, la mayoría de los resistentes no han hablado; han deshecho el círculo del Mal y refirmado lo humano, para ellos, para nosotros, para sus mismos verdugos. Lo han hecho sin testigos, sin ayudas, sin esperanzas y muchas veces hasta sin fe. No se trataba para ellos de creer en el hombre, sino de desearlo. Todo se confabulaba para desanimarlos: los signos a su alrededor, los rostros inclinados sobre ellos, el dolor en el ser. No había nada que no concurriera a hacerles creer que no eran más que insectos, que el hombre es el sueño imposible de las cucarachas y las cochinillas y que se despertarían convertidos en gentuza como todo el mundo. Había que inventar a este hombre con la carne así martirizada, con los pensamientos acosados traicionando ya a partir de la nada, para nada, en la gratuidad absoluta, porque es en el interior de lo humano donde cabe distinguir medios y fines, valores y preferencias, pero los torturados se hallaban todavía en la creación del mundo y a ellos solamente tocaba decidir de modo soberano si habría dentro algo más que el reino animal. Se callaban y el hombre nacía de su silencio. Nosotros lo sabíamos; sabíamos que, a cada instante, en distintos puntos de París, el hombre era destruido y refirmado cien veces. Obsesionados por estos suplicios, no pasaba una semana sin que nos preguntáramos: "Si me torturasen ¿qué haría yo?" Y esta sola pregunta nos llevaba necesariamente a las fronteras de nosotros mismos y de lo humano, nos hacía oscilar entre la *no man's land* donde la humanidad reniega de sí misma y el desierto estéril de donde surge y se crea. Los que nos habían precedido inmediatamente en el mundo, nos habían legado su cultura, su sensatez, sus costumbres y sus proverbios, habían construido las casas que habitábamos y jalonado los caminos con las estatuas de sus grandes hombres, practicaban virtudes modestas y se mantenían en las regiones templadas; sus faltas nunca les hacían caer tan bajo que no vieran debajo a culpables mayores, ni sus méritos les hacían subir tan alto que no vieran encima almas más meritorias; hasta el mismo horizonte, sus miradas encontraban hombres. Los mismos refranes que utilizaban y nos habían enseñado — "un tonto siempre encuentra otro más tonto que le admira" y "siempre se tiene la necesidad de alguien más pequeño que uno mismo" —, y su misma manera

de consolarse en la aflicción, diciéndose que, por grande que fuera la desdicha, siempre había mayores, indicaban, con todo lo demás, que consideraban la humanidad como un medio natural e infinito del que no cabe salir ni tocar los lindes; morían con la conciencia tranquila y sin haber explorado jamás su propia condición. Por este motivo, sus escritores les daban una literatura de *situaciones medias*. Pero nosotros no podíamos encontrar *natural* ser hombres cuando nuestros mejores amigos, si eran aprehendidos, no tenían otra opción que entre la abyección y el egoísmo, es decir, entre los dos extremos de la condición humana, más allá de los cuales no hay nada. Cobardes y traidores, tenían por encima a todos los hombres; heroicos, tenían a todos los hombres por debajo. En este último caso, que fué el más frecuente, no veían ya a la humanidad como un medio ilimitado; era en ellos una débil llama que sólo ellos alimentaban, una llama que se concentraba entera en el silencio con que enfrentaban a sus verdugos; alrededor, no había más que la gran noche polar de lo inhumano y del no-saber, una noche que ni siquiera *veían*, que la adivinaban en el frío glacial que los atravesaba. Nuestros padres han dispuesto siempre de testigos y de ejemplos. Para estos hombres torturados, no había nada de esto. Fué Saint-Exupéry quien lo dijo a raíz de una misión peligrosa: soy mi propio testigo. Así pasaba con ellos: la angustia, el abandono y los sudores de sangre comienzan para un hombre cuando no puede tener otro testigo que él mismo; es entonces cuando bebe el cáliz hasta las heces, es decir, cuando experimenta hasta el extremo su condición de hombre. Verdad es que distamos mucho de haber experimentado todos esta angustia, pero es una angustia que nos ha obsesionado a todos como una amenaza y una promesa; durante cinco años, hemos vivido fascinados y, como no tomábamos a la ligera nuestro oficio de escritor, esta fascinación se refleja todavía en nuestras obras: nos hemos dedicado a hacer una literatura de situaciones extremas. No pretendo en absoluto que seamos en esto superiores a nuestros mayores. Por el contrario, Bloch-Michel que ha adquirido el derecho a hablar, decía en *Los Tiempos Modernos* que hace falta menos virtud en las grandes circunstancias que en las pequeñas; no me toca a mí decidir si tiene razón, ni si vale más ser jansenista que jesuíta. Pienso más bien

que hace falta de todo y que un mismo hombre no puede ser lo uno y lo otro a la vez. Somos, pues, jansenistas porque la época nos ha hecho tales y, como también nos ha hecho tocar los lindes, diré que todos somos escritores metafísicos. Creo que habrá muchos entre nosotros que rechazarían esta denominación o no la aceptarían sin reservas, pero esto se debe a un error: la metafísica no es una discusión estéril sobre nociones abstractas que escapan a la experiencia, sino un esfuerzo vivo para abarcar por dentro la condición humana en su totalidad. Obligados por las circunstancias a descubrir la presión de la historia, como Torricelli lo ha hecho con la presión barométrica; arrojados por la dureza de los tiempos a ese abandono desde el que cabe ver hasta los extremos, hasta lo absurdo, hasta la noche del no-saber, nuestra condición de hombre, tenemos una tarea para la que tal vez no somos lo bastante fuertes —no es la primera vez que una época, por falta de talento, no ha labrado su arte y su filosofía—, y que consiste en crear una literatura que alcance y reconcilie lo absoluto metafísico y la relatividad del hecho histórico y que yo denominaría, por no encontrar nada mejor, la literatura de las grandes circunstancias¹⁰. No se trata para nosotros ni de escaparnos a lo eterno ni de ceder ante lo que el inenarrable Zaslavski llama en *Pravda* el “proceso histórico”. Estos problemas que nuestro tiempo nos plantea y que continuarán siendo *nuestros* problemas son de otro orden: ¿cómo cabe hacerse hombre en, por y para la historia? ¿Cabe una síntesis de nuestra conciencia única e irreducible y de nuestra relatividad, es decir, de un humanismo dogmático y de un perspectivismo? ¿Qué relación existe entre la moral y la política? ¿Cómo asumir, aparte nuestras intenciones profundas, las consecuencias objetivas de nuestros actos? En rigor, es posible abordar estos problemas en lo abstracto por medio de la reflexión filosófica. Pero nosotros, que queremos vivirlos, es decir, sostener nuestras ideas con esas experiencias ficticias y concretas que son las novelas, disponíamos en el punto de partida de la técnica que he analizado con anterioridad y cuyos fines son rigurosamente contrarios a nuestros designios. Especialmente preparada para relatar los acontecimientos de una vida individual en el seno de una sociedad estabilizada, esta técnica permitía registrar, describir y explicar los doblega-

mientos, enderezamientos y arrollamientos, la lenta desorganización de un sistema particular en medio de un universo en reposo; ahora bien, desde 1940, nosotros estábamos en el centro de un ciclón; si deseábamos orientarnos, nos veíamos de pronto ante un problema de una complejidad de orden mayor, del mismo modo que la ecuación de segundo grado es más compleja que la de primer grado. Se trataba de describir las relaciones de diferentes sistemas parciales con el sistema total que los contiene, cuando tanto aquéllos como éste están en movimiento y los movimientos se condicionan recíprocamente. En el mundo estable de la novela francesa de antes de la guerra, el autor, situado en el punto *gamma* que representaba el reposo absoluto, disponía de puntos de referencia fijos para determinar los movimientos de sus personajes. Pero nosotros, embarcados en un sistema en plena evolución, sólo podíamos conocer movimientos relativos; mientras nuestros predecesores se creían fuera de la historia y subían como águilas a cumbres desde las que podían juzgar las cosas en verdad, nosotros no veíamos sumergidos por las circunstancias en nuestro tiempo. ¿Cómo podíamos contemplar el conjunto, si estábamos dentro? Puesto que estábamos *situados*, las únicas novelas que podíamos pensar en escribir eran novelas de *situación*, sin narradores internos ni testigos al tanto de todo; en pocas palabras, si queríamos reseñar nuestra época, nos era necesario pasar de la técnica novelística de la mecánica newtoniana a la relatividad generalizada, poblar nuestros libros de conciencias medio lúcidas y medio en sombras, por algunas de las cuales mostraremos tal vez más simpatía que por otras, pero sin atribuir a ninguna, ni sobre el acontecimiento ni sobre ella misma, un punto de vista privilegiado: presentar seres cuya realidad será la embrollada y contradictoria trama de las apreciaciones que cada uno hará sobre todos —comprendido él mismo—, y todos harán sobre cada uno; seres que no podrán decidir jamás desde dentro si los cambios de sus destinos son consecuencia de sus esfuerzos, de sus faltas o del curso del universo. Nos era necesario, al fin, dejar por todas partes dudas, esperas, cosas sin acabar, y obligar al lector a elaborarse sus propias conjeturas, inspirándole la sensación de que sus opiniones sobre la intriga y los personajes no eran más que

un punto de vista entre muchos otros, sin guiarle jamás ni dejarle que adivinara nuestro modo de sentir.

Pero, por otra parte, como acabo de indicarlo, nuestra misma historicidad nos restituía, al vivirla día por día, ese absoluto que aparentemente nos quitaba en un principio. Si nuestros proyectos, nuestras pasiones y nuestros actos eran explicables y relativos desde el punto de vista de la historia hecha, volvían a adquirir en ese abandono la incertidumbre y los rigores del presente, la densidad irreducible. No ignorábamos que llegaría una época en la que los historiadores podrían recorrer en todos sentidos esta duración que nosotros vivíamos febrilmente, minuto por minuto; esclarecer nuestro pasado con lo que había sido nuestro porvenir, decidir acerca del valor de nuestras empresas por sus resultados y acerca de la sinceridad de nuestras intenciones por sus realizaciones, pero la irreversibilidad de nuestro tiempo era cosa exclusiva nuestra y era preciso que nos salváramos o nos perdiéramos a tientas en este tiempo irreversible; los acontecimientos caían sobre nosotros como ladrones y teníamos que hacer nuestro oficio de hombres frente a lo incomprensible y lo insostenible, apostar, conjeturar sin pruebas, emprender en la incertidumbre y perseverar sin esperanza; cabrá explicar nuestra época, pero esto no impedirá que haya sido para nosotros inexplicable ni nos quitará el sabor amargo, ese sabor amargo que nuestra época ha tenido para nosotros solos y que desaparecerá con nosotros. Las novelas de nuestros mayores contaban los acontecimientos en pasado y la sucesión cronológica dejaba entrever las relaciones lógicas y universales, las verdades eternas; estaba ya comprendido hasta el cambio más pequeño y se nos entregaba lo vivido pensado ya de nuevo. Tal vez convenga esta técnica dentro de dos siglos a un autor que decida escribir una novela histórica sobre la guerra de 1940. Pero nosotros, si nos dedicábamos a meditar sobre nuestros escritos futuros, nos persuadíamos de que ningún arte sería verdaderamente nuestro si no reseñaba el acontecimiento con su brutal lozanía, su ambigüedad, su carácter imprevisible; si no daba al tiempo su curso, al mundo su opacidad amenazadora y suntuosa, al hombre su larga paciencia; no queríamos deleitar a nuestro público con su superioridad sobre un mundo muerto y queríamos agarrarlo por el cuello: que cada

personaje sea una trampa, que el lector quede atrapado en ella, que sea lanzado de una conciencia a otra como de un universo absoluto e irremediable a otro universo igualmente absoluto, que se muestre incierto con la incertidumbre misma de los héroes, que se inquiete con sus inquietudes, que sea desbordado por su presente, que se doble bajo el peso de su porvenir, que quede cercado por sus percepciones y sus sentimientos como por altos farallones inaccesibles, que sienta, por último, que cada uno de sus estados de ánimo y cada movimiento de su espíritu encierran la humanidad entera, están, en el tiempo y el lugar respectivos, en el seno de la historia y son, a pesar del escamoteo perpetuo del presente por el porvenir, un descenso sin apelación hacia el Mal o una ascensión hacia el Bien que ningún futuro podrá impugnar. Es lo que explica la buena acogida que han tenido entre nosotros las obras de Kafka o las de los novelistas norteamericanos. Se ha dicho todo de Kafka: que quería pintar la burocracia, los progresos de la enfermedad, la situación de los judíos en la Europa Oriental, la búsqueda de lo inaccesible transcendente, el mundo de la gracia cuando la gracia falla. Todo eso es cierto y yo diría que ha querido describir la condición humana. Pero lo que percibíamos especialmente es que, en ese proceso perpetuamente en desarrollo, que termina bruscamente y mal, cuyos jueces son desconocidos y están fuera de alcance; en los vanos esfuerzos de los acusados para conocer los fundamentos de la acusación, en esa defensa pacientemente elaborada que se vuelve contra el defensor y se convierte en una de las pruebas de cargo, en ese presente absurdo que los personajes viven intensamente y cuyas claves están en otra parte, reconocemos la historia y a nosotros mismos en la historia. Estábamos lejos de Flaubert y de Mauriac: había allí por lo menos un procedimiento inédito para presentar destinos con trampas, minados en la base y minuciosamente, ingeniosamente, modestamente vividos; para ofrecer la verdad irreducible de las apariencias y para que se presentara, más allá de ellas, otra verdad que siempre nos estará vedada. No se imita a Kafka, no se le reproduce: había que extraer de sus libros un aliento precioso y buscar en otra parte. En cuanto a los norteamericanos, no nos han impresionado por su crueldad ni por su pesimismo: hemos visto en ellos a hombres desbordados,

perdidos en un continente demasiado grande como nosotros estamos perdidos en la historia y que intentaban, sin tradiciones, con los medios de a bordo, expresar su estupor y su abandono en medio de acontecimientos incomprensibles. La buena fortuna de Faulkner, de Hemingway y de Dos Passos no ha sido el efecto de la fachenda o, por lo menos, no lo fué en un principio: fué el reflejo defensivo de una literatura que, sintiéndose amenazada porque sus técnicas y sus mitos no le iban a permitir ya hacer frente a la situación histórica, se injertó métodos extranjeros para poder cumplir su misión en conjeturas nuevas. Así, en el momento mismo en que nos encarábamos con el público, las circunstancias nos obligaban a romper con nuestros precedentes: habían optado por el idealismo literario y nos presentaban los acontecimientos a través de una subjetividad privilegiada; para nosotros, el relativismo histórico, al dar por supuesta la equivalencia *a priori* de todas las subjetividades¹¹, daba al acontecimiento vivo todo su valor y nos llevaba, en literatura, por el subjetivismo absoluto al realismo dogmático. Creían ellos dar a la arbitraria empresa de contar una justificación por lo menos aparente recordando en sus relatos, explícita o alusivamente, la existencia de un autor; nosotros deseábamos en cambio que nuestros libros se mantuvieran solos en el aire y que las palabras, en lugar de señalar hacia atrás, en dirección de quien las había escrito, olvidadas, solitarias, desapercibidas, fuesen toboganes que lanzaran a los lectores en medio de un universo sin testigos. Queríamos que nuestros libros existiesen como existen las cosas, las plantas, los acontecimientos, y no primeramente como producto del hombre; queríamos expulsar a la Providencia de nuestras obras como la habíamos expulsado de nuestro mundo. Creo que ya no definiremos la belleza por la forma ni siquiera por la materia, sino por la densidad del ser¹².

He mostrado como la literatura "retrospectiva" revela en sus autores una toma de posiciones dominantes en relación con el conjunto de la sociedad y cómo los que optan por contar desde el punto de vista de la historia hecha tratan de negar sus cuerpos, su historicidad y la irreversibilidad del tiempo. Este salto en lo eterno es el efecto directo del divorcio que he señalado entre el escritor y su público. Inversamente, se comprenderá sin trabajo

que nuestra decisión de reintegrar lo absoluto en la historia va acompañada de un esfuerzo para sellar esa reconciliación del autor y del lector que los radicales y los adheridos habían ya emprendido. Cuando el escritor cree poseer ventanas a lo eterno, está sin iguales, disfruta de luces que no puede comunicar a la turba infame que hormigüea a sus pies, pero, si ha llegado a la conclusión de que no se escapa de su clase por medio de los buenos sentimientos, de que no hay en parte alguna conciencias privilegiadas y de que las bellas letras no son títulos de nobleza; si ha comprendido que el modo mejor de ser engañado por su época es darle la espalda o pretender elevarse por encima de ella y que no cabe trascenderla huyéndola, sino asumiéndola para cambiarla; es decir, pasándola hacia el porvenir más inmediato, entonces escribe para todos y con todos, porque es de todos el problema que trata de resolver con sus propios medios. Los que entre nosotros, por otra parte, han colaborado en las hojas clandestinas se dirigían a la comunidad entera. No estábamos preparados para ello y no hemos revelado en la empresa mucha habilidad: la literatura de la resistencia no ha producido grandes cosas. Pero esta experiencia nos ha hecho sentir lo que podía ser una literatura de lo universal concreto.

En esos artículos anónimos, ejercitábamos únicamente, en general, el espíritu de negatividad pura. Frente a una opresión manifiesta y a los mitos que forjaba día a día para sostenerse, la espiritualidad era repudio. Se trataba casi siempre de criticar una política, de denunciar una medida arbitraria, de poner en guardia contra un hombre o una propaganda, y, cuando glorificábamos a un deportado, a un fusilado, era porque había tenido el valor de decir no. Frente a las nociones vagas y sintéticas con que se nos machacaba día y noche —Europa, la Raza, el Judío, la cruzada antibolchevique—, era preciso que se despertara el espíritu de análisis, único capaz de hacerlas pedazos. Así, nuestra función parecía una humilde resonancia de la que los escritores del siglo XVIII habían ejercido con tanta brillantez. Pero como, a diferencia de Diderot y Voltaire, no podíamos dirigirnos a los opresores, si no era por medio de la ficción literaria, para avergonzarles, si más no fuera, de su opresión; como nunca hacíamos buenas migas con ellos, no teníamos la ilusión alimentada por esos autores

de escapar por el ejercicio de nuestro oficio a nuestra condición de oprimidos; por el contrario, situados en el seno de la opresión, representábamos a la colectividad oprimida de la que formábamos parte, sus cóleras y sus esperanzas. Con más suerte, más virtud, más talento, más cohesión y más preparación, hubiéramos podido escribir el monólogo interior de la Francia ocupada. Y si lo hubiésemos logrado, desde luego, no hubiera sido motivo de gran vanagloria: el Frente Nacional agrupaba a sus miembros por profesiones; aquellos de nosotros que trabajaban para la Resistencia en su especialidad no podían ignorar que los médicos, los ingenieros y los obreros ferroviarios realizaban en las suyas un trabajo de mucha más importancia.

Sea como sea, esta actitud, que nos resultaba fácil a causa de la gran tradición de negatividad literaria, corría peligro, después de la liberación, de convertirse en negación sistemática y de consumir una vez más el divorcio entre el escritor y el público. Hemos glorificado todas las formas de destrucción: desertiones, desobediencias, descarrilamientos provocados, incendios voluntarios de las cosechas, atentados, porque estábamos en guerra. La guerra había acabado: si hubiésemos perseverado en esa actitud, nos hubiéramos unido al grupo surrealista y a cuantos hacen del arte una forma permanente y radical del consumo. Pero 1945 no se parece a 1918. Estaba bien pedir el diluvio sobre una Alemania victoriosa y ahita que creía dominar en Europa. El diluvio ha venido: ¿qué queda ahora por destruir? El gran consumo metafísico de la otra posguerra se hizo en la alegría, en la explosión que desahogaba; hoy, amenazan la guerra, el hambre y la dictadura; estamos todavía archicomprimidos. En 1918, estábamos de fiesta; podíamos hacer fuegos artificiales con veinte siglos de cultura y de ahorro. Hoy, el fuego se apagaría en seguida o no llegaría a encenderse; el tiempo de las fiestas está todavía bastante lejos. En esta época de vacas flacas, la literatura se niega a ligar su destino al del consumo, que es demasiado precario. En una rica sociedad de opresión, cabe todavía tomar el arte por el lujo supremo, porque el lujo parece la marca de la civilización. Pero el lujo ha perdido hoy su carácter sagrado: el mercado negro ha hecho de él un fenómeno de desintegración social. El lujo ha perdido ese aspecto de "consumo conspicuo" que le pro-

curaba la mitad de su atractivo: ahora, hay que ocultarse, aislarse, para consumir; ya no se está en la cumbre de la jerarquía social, sino al margen: un arte de puro consumo quedaría en el aire, ya no se exhibiría sobre las sólidas voluptuosidades de la cocina y el vestido y apenas proporcionaría a algunos privilegiados evasiones solitarias, goces onanistas y la ocasión de echar de menos la buena vida. Cuando Europa entera se preocupa ante todo por reconstruir, cuando las naciones se privan de lo necesario para exportar, la literatura, que se ajusta como la Iglesia a todas las situaciones y trata siempre de salvarse, revela su otra cara: escribir no es vivir, ni alejarse de la vida para contemplar en un mundo en reposo las esencias platónicas y el arquetipo de la belleza, ni dejarse penetrar, como por espadas, por palabras desconocidas e incomprensibles que se nos acercan por detrás: es ejercer un oficio. Un oficio que exige un aprendizaje, un trabajo continuo, conciencia profesional y sentido de las responsabilidades. No somos nosotros quienes hemos descubierto estas responsabilidades, muy al contrario: el escritor, desde hace cien años, sueña con entregarse a su arte en una especie de inocencia, por encima del Bien y del Mal y, como si dijéramos, antes del pecado. Es la sociedad la que nos ha puesto sobre las espaldas nuestras obligaciones y nuestros deberes. Es preciso creer que nos juzga muy temibles, pues ha condenado a muerte a aquellos de nosotros que han colaborado con el enemigo, mientras dejaba en libertad a los industriales culpables del mismo crimen. Se dice hoy que valía más construir el muro del Atlántico que hablar de él. Yo no estoy muy escandalizado. Desde luego, la sociedad se muestra implacable con nosotros porque somos consumidores puros; un autor fusilado es una boca menos y la nación echaría mucho más de menos al más ínfimo de sus productores¹³. Y yo no digo que esto sea justo; por el contrario, es dejar la puerta abierta a todos los abusos, a la censura, a la persecución. Pero debemos alegrarnos de que nuestra profesión suponga algunos peligros: cuando escribíamos en la clandestinidad, los riesgos eran mínimos para nosotros y muy considerables para el impresor. Yo me avergonzaba con frecuencia de esto; por lo menos, es algo que nos ha enseñado a practicar una especie de "deflación" verbal. Cuando cada palabra puede costar

una vida, hay que economizar las palabras, no cabe perder el tiempo tocando el violón, se va a toda prisa, por el atajo. La guerra del 14 ha precipitado la crisis del lenguaje; yo diría que la guerra del 40 ha revalorizado esta crisis. Pero es de desear que, al recuperar nuestros nombres, aceptemos los riesgos por nuestra propia cuenta; al fin y al cabo, un albañil corre siempre riesgos mayores.

En una sociedad que insiste en la producción y reduce el consumo a lo estrictamente necesario, la obra literaria es algo evidentemente gratuito. Aunque el escritor subraye el trabajo que la obra le cuesta, aunque haga observar incluso, con razón, que este trabajo, considerado en sí mismo, pone en juego las mismas facultades que el de un ingeniero o un médico, continúa siendo verdad que el objeto creado no es en modo alguno asimilable a un *bien*. Esta gratuidad, lejos de afligirnos, es nuestro orgullo; sabemos que es la imagen de la libertad. La obra de arte es gratuita porque es fin absoluto y se propone al espectador como un imperativo categórico. Así, aunque no pueda ni quisiera ser producción por sí misma, desea representar la libre conciencia de una sociedad de producción, es decir, reflejar en términos de libertad la producción sobre el productor, como hizo antes Hesiodo. No se trata, desde luego, de reanudar el hilo de esa aburrida literatura del trabajo de la que Pierre Hamp ha sido el más nefasto y soporífico representante, pero, como ese tipo de reflexión es a la vez llamamiento y avance, al mismo tiempo que se muestra a los hombres de la época sus trabajos y sus días, sería preciso mostrarles los principios, las finalidades y la constitución de su actividad productora. Si la negatividad es uno de los aspectos de la libertad, la construcción es el otro. Ahora bien, la paradoja de nuestra época estriba en que jamás la libertad constructiva ha estado tan cerca de adquirir conciencia de sí misma y en que jamás tal vez ha estado tan profundamente enajenada. Jamás el trabajo ha manifestado con tanta potencia su rendimiento y jamás sus productos y su significado han sido tan totalmente escamoteados a los trabajadores; jamás el *homo-faber* ha comprendido mejor que *hacia* historia y jamás se ha sentido ante la historia tan impotente. Nuestro papel queda determinado: en la medida en que la literatura es

negatividad, impugnará la enajenación del trabajo; en la medida en que es creación y avance, presentará al hombre como *acción creadora* y le acompañará en su esfuerzo para dejar atrás su enajenación presente en pos de una situación mejor. Si es verdad que tener, hacer y ser son las categorías cardinales de la realidad humana, cabe decir que la literatura de consumo se ha limitado al estudio de las relaciones que unen el *ser* y el *tener*: la sensación es presentada como goce, lo que es filosóficamente falso, y el que más goza como el que más existe; de la *Culture du Moi* a la *Possession du Monde*, pasando por *Les Nourritures terrestres* y el *Journal de Barnabooth*, ser es apropiarse. Salida de voluptuosidades semejantes, la obra de arte pretende ser por su parte goce o promesa de goce; así, la cosa queda completa. Nosotros, por el contrario, hemos sido inducidos por las circunstancias a poner de manifiesto las relaciones del *ser* con el *hacer* en la perspectiva de nuestra situación histórica. ¿Se es lo que se *hace*? ¿Lo que uno *se* hace? ¿Se es en la sociedad presente, en la que el trabajo está enajenado? ¿Qué hacer, qué finalidad elegir *hoy*? Y ¿cómo hacerlo, con qué medios? ¿Cuáles son las relaciones del fin y los medios en una sociedad basada en la violencia? Las obras que se inspiren en estas preocupaciones no pueden tener la pretensión de ser ante todo agradables: irritan e inquietan, se proponen como tareas que hay que cumplir, invitan a búsquedas sin conclusión, obligan a asistir a experiencias cuyo desenlace es incierto. Frutos de tormentos y problemas, no pueden ser un goce para el lector, sino problemas y tormentos. Si nos salen logradas, no serán diversiones, sino obsesiones. No nos ofrecerán el mundo para "verlo", sino para cambiarlo. Este mundo gastado, resobado y desagradable no perderá nada con ello, sino todo lo contrario. Desde Schopenhauer, se admite que los objetos se revelan en toda su dignidad cuando el hombre ha hecho que se calle en su corazón la voluntad de poder: entregan sus secretos al consumidor ocioso; sólo es posible *escribir* acerca de ellos en los momentos en que no tiene que *hacerse* nada con ellos. Esas fastidiosas descripciones del siglo último son una negativa de utilización: no se toca al universo; hay que devorarlo entero y crudo, por los ojos; el escritor, por oposición a la ideología burguesa, elige para hablarnos de las cosas

el minuto privilegiado en el que todas las relaciones concretas que le unían a ellas están rotas, salvo el tenue hilo de la mirada, y en el que esas cosas se deshacen suavemente a la vista, como desatados ramilletes de sensaciones exquisitas. Es la época de las impresiones: impresiones de Italia, de España, de Oriente. Esos paisajes que el literato absorbe concienzudamente están descritos en el instante ambiguo en el que el fin de la ingestión enlaza con el comienzo de la digestión, en el que la subjetividad ha venido a impregnar lo objetivo sin que los ácidos hayan comenzado a roerlo, en el que los campos y los bosques son campos y bosques todavía y estado de ánimo ya. Los libros burgueses están habitados por un mundo petrificado y pulido que nos procura exactamente una alegría decorosa o una melancolía distinguida. Lo vemos desde nuestras ventanas, no estamos en él. Cuando el novelista instala en él a unos campesinos, éstos chocan con la sombra vacía de las montañas y el surco plateado del río; mientras hunden la azada en una tierra en pleno trabajo, se nos hace ver esta tierra con sus ropas de domingo. Estos trabajadores extraviados en este universo del séptimo día se parecen al académico de Jean Effel que Pruvost introdujo en una de sus caricaturas, excusándose con estas palabras: "Me he equivocado de dibujo". O bien es que también se ha transformado a estos campesinos en objetos, en objetos y estados de ánimo.

Para nosotros, el *hacer* es revelador del *ser*, cada ademán dibuja figuras nuevas sobre la tierra y cada técnica y cada útil es un sentido abierto al mundo: las cosas tienen tantas caras como hay modos de servirse de ellas. Nosotros ya no estamos con lo que quieren poseer el mundo, sino con quienes quieren cambiarlo, y es al propio proyecto de cambiarlo a lo que el mundo revela los secretos de su ser. El conocimiento más íntimo del martillo se obtiene, según Heidegger, cuando se le utiliza para martillar. Y del clavo cuando se lo hunde en la pared y de la pared cuando se hunde un clavo en ella. Saint-Exupéry nos ha señalado el camino: ha mostrado que, para el piloto, un avión es un órgano de percepción¹⁴; una cadena de montañas a 600 kilómetros por hora y en la perspectiva del vuelo es un nido de serpiente: los reptiles se amontonan, ennegre-

cen, levantan hacia el cielo sus cabezas duras y calcinadas, tratan de dañar, de golpear; la velocidad, con su poder asustante, recoge y aprieta a su alrededor los pliegues del vestido terrestre; Santiago salta hasta las vecindades de París y, a catorce mil pies de altura, las atracciones oscuras que tiran de San Antonio hacia Nueva York brillan como raíles. Después de Saint-Exupéry, después de Hemingway, ¿cómo podríamos soñar en describir? Hace falta que hundamos las cosas en la acción: su densidad de ser será medida por el lector en la multitud de relaciones prácticas que mantendrán con los personajes. Hagamos que la montaña sea escalada por el contrabandista, por el aduanero, por el guerrillero, o sobrevolada por el aviador¹⁵ y la montaña surgirá de pronto de esas acciones conexas, saltará fuera del libro, como un muñeco con resorte de su caja. De este modo, el mundo y el hombre se revelan por las *empresas*. Y todas las empresas de las que podemos hablar se reducen a una sola: la de *hacer historia*. Hémos aquí llevados de la mano al momento en que hace falta abandonar la literatura de la *axis* para inaugurar la de la *praxis*.

La *praxis* como acción en la historia y sobre la historia, es decir, como síntesis de la relatividad histórica y de lo absoluto moral y metafísico con ese mundo hostil y amigo, terrible y ridículo que la historia nos revela. Tal es nuestro tema. No digo que hayamos elegido esos caminos austeros y hay sin duda entre nosotros quienes guardaban alguna encantadora y desolada novela de amor que ya no verá la luz del día. ¿Qué podemos hacer nosotros? No se trata de elegir nuestra época, sino de elegirnos en ella.

La literatura de la producción, que se anuncia, no hará olvidar la literatura del consumo, su antítesis; no debe pretender superarla y tal vez no la iguale jamás; nadie piensa en sostener que nos hace tocar el término y realizar la esencia del arte de escribir. Tal vez hasta esta misma literatura de la producción desaparezca pronto: la generación que nos sigue parece vacilante y muchas de sus novelas son fiestas tristes y hurtadas, parecidas a esas reuniones-sorpresas de la ocupación, cuando los jóvenes bailaban entre dos alarmas, bebiendo vino del Hérault, al son de discos de antes de la guerra. En este caso, será una

revolución fracasada. E incluso si esta literatura de la *praxis* consigue instalarse, pasará como la *exis* y se volverá a la de la *exis* y tal vez las próximas décadas registren la alternancia de la una y de la otra. Esto significará que los hombres habrán fracasado en otra Revolución de una importancia infinitamente más considerable. En efecto, sólo en una colectividad socialista podrá la literatura, tras haber comprendido finalmente su esencia y efectuado la síntesis de la *praxis* y la *exis*, de la negatividad y la construcción, del hacer, del tener y del ser, merecer el nombre de *literatura total*. Entretanto, cultivemos nuestro jardín, que el trabajo es mucho.

No basta, en efecto, reconocer que la literatura es una libertad, reemplazar el gasto por el don, renunciar a la vieja mentira aristocrática de nuestros mayores y desear hacer, a través de todas nuestras obras, un llamamiento democrático al conjunto de la colectividad: falta todavía saber quién nos lee y si la coyuntura presente no relega al rango de las utopías nuestro deseo de escribir para "lo universal concreto". Si nuestros deseos pudieran realizarse, el escritor del siglo XX ocuparía entre las clases oprimidas y las que oprimen una situación análoga a la de los autores del siglo XVIII entre los burgueses y la aristocracia, a la de Richard Wright entre los negros y los blancos: leído a la vez por el oprimido y el opresor, testimoniando contra el opresor en favor del oprimido, proporcionando al opresor su imagen, por dentro y por fuera, adquiriendo, con y para el oprimido, conciencia de la opresión, contribuyendo a formar una ideología constructiva y revolucionaria. Se trata desgraciadamente de esperanzas anacrónicas: lo que era posible en tiempos de Proudhon y de Marx ya no lo es. Por tanto, abordemos el asunto desde el principio y hagamos sin prejuicio alguno el censo de nuestro público. Desde este punto de vista, la situación del escritor nunca ha sido tan paradójica; está formada, al parecer, con los rasgos más contradictorios. En el activo, apariencias brillantes, vastas posibilidades y un nivel de vida verdaderamente envidiable; en el pasivo, solamente que la literatura se está muriendo. No es que falten los talentos ni las buenas voluntades; lo que pasa es que la literatura no tiene ya nada que hacer en la sociedad contemporánea. En el momento mismo en que des-

cubrimos la importancia de la *praxis*, en el momento en que vislumbramos lo que podría ser una literatura *total*, nuestro público se derrumba y desaparece; ya no sabemos, literalmente, para quién escribir.

A primera vista, parece, desde luego, que los escritores del pasado nos envidiarían si pudieran ver nuestra situación¹⁶. Malraux dijo un día: "Estamos aprovechándonos de los sufrimientos de Baudelaire". No creo que eso sea completamente exacto, pero es verdad que Baudelaire se murió sin público y que nosotros, sin que hayamos probado nuestro valer, sin que se sepa siquiera que lo vayamos a probar alguna vez, tenemos lectores en el mundo entero. Se siente la tentación de avergonzarse, pero, al fin y al cabo, no es nuestra culpa: todo es obra de las circunstancias. Las autarcias de antes de la guerra y luego la guerra han privado a los públicos nacionales de su contingente anual de obras extranjeras; hoy, la gente se recobra y come a dos carrillos; en ésto únicamente, hay descomprensión. Los Estados entran en el juego: ya he señalado en otro sitio que, desde hace poco, en los países vencidos o arruinados, la literatura es considerada un artículo de exportación. Este mercado literario se ha extendido y regularizado desde que ha merecido la atención de las colectividades; cabe encontrar en él los procedimientos corrientes: dumping —por ejemplo, las ediciones norteamericanas *overseas*—, proteccionismo —en el Canadá y ciertos países de la Europa central—, acuerdos internacionales; los países se inundan recíprocamente con "Digests", es decir, como el nombre lo indica, con literatura ya digerida, con quilo literario. En pocas palabras, las bellas letras, como el cine, están en camino de convertirse en un arte industrializado. Nosotros nos beneficiamos con ello, sin duda: las obras de Cocteau, de Salacrou y de Anouilh se representan en todas partes; podría citar numerosas obras traducidas en seis o siete idiomas cuando todavía no habían transcurrido tres meses desde su publicación. Sin embargo, todo esto es brillante solamente en la superficie: se nos lee tal vez en Nueva York o Tel-Aviv, pero la escasez de papel ha limitado nuestras tiradas en París; esto quiere decir que el público, más que aumentar, se ha dispersado. Tal vez seamos leídos por diez mil personas en cuatro o cinco países extranjeros

y por otras diez mil en el nuestro: veinte mil lectores, un moderado éxito de antes de la guerra. Estas reputaciones mundiales tienen cientos mucho más frágiles que las nacionales de nuestros abuelos. Ya lo sé: el papel vuelve. Pero, en el mismo momento, las ediciones europeas entran en una crisis; el volumen de las ventas continúa constante.

Si fuéramos célebres fuera de Francia, no habría en ello motivo para alegrarse y se trataría de una gloria sin eficacia. Las naciones están separadas hoy por las diferencias de potencial económico y militar en mayor medida que por los mares y las montañas. Una idea puede *descender* de un país elevado hacia un país de potencial bajo —por ejemplo, de Norteamérica a Francia—, pero no puede *subir*. Desde luego, hay tantos diarios y tantos contactos internacionales que los norteamericanos acaban por oír hablar de las teorías literarias o sociales que se profesan en Europa, pero estas doctrinas se agotan en su ascensión: virulentas en un país de potencial bajo, languidecen cuando llegan a la cumbre; como se sabe, los intelectuales de los Estados Unidos reúnen las ideas europeas en un ramillete, las respiran durante unos instantes y en seguida las arrojan, porque los ramilletes se marchitan allí más de prisa que en otros climas; en cuanto a Rusia, rebusca y retira aquello que puede convertir fácilmente en propia substancia. Europa está vencida, arruinada; su destino se le escapa y es por esto por lo que sus ideas no pueden salir ya; el único circuito concreto para el intercambio de ideas pasa hoy por Inglaterra, Francia, los países nórdicos e Italia.

Es verdad: somos más conocidos que leídos. Nos ponemos en contacto con las gentes hasta sin quererlo, por medios nuevos, con ángulos de incidencia nuevos. Es cierto que el libro sigue siendo la infantería pesada que limpia y ocupa el terreno. Pero la literatura dispone de aviones, de bombas V1 y V2, que van muy lejos y que inquietan y hostigan sin lograr la decisión. Por de pronto, el diario. Un autor escribía para diez mil lectores; le dan el folletín de crítica de un semanario y helé con trescientos mil, aunque sus artículos no valgan nada. Después, la radio: *Huis clos*, una de mis obras de teatro, prohibida en Inglaterra por la censura teatral, ha sido difundida cuatro veces

por la B. B. C. En un escenario londinense, incluso en la hipótesis improbable de un éxito, apenas hubiera encontrado de veinte a treinta mil espectadores. La emisión teatral de la B. B. C. me ha proporcionado automáticamente medio millón. Finalmente, el cine: las salas francesas son frecuentadas por cuatro millones de personas. Si se recuerda que, a comienzos del siglo, Paul Souday echaba en cara a Gide que publicaba sus obras con tirada restringida, el éxito de *La symphonie pastorale* permitirá medir el camino recorrido.

Pero, entre esos trescientos mil lectores del folletinista, apenas habrá unos cuantos miles que tendrán la curiosidad de comprar los libros donde ese autor ha puesto lo mejor de su talento; los demás aprenderán el nombre por haberlo visto cien veces en la segunda página de la revista, como han visto cien veces el del depurativo en la duodécima. Los ingleses que hubiesen ido a ver *Huis clos* al teatro lo hubieran hecho muy al tanto, informados por la prensa y la crítica verbal, con la intención de juzgar. Mis auditores de la B. B. C., cuando hacían girar el botón del receptor, nada sabían de la obra ni de mi existencia: querían oír, como de costumbre, la emisión dramática de los jueves; una vez terminada, la olvidaron, como las precedentes. En las salas de cine, el público es atraído por los nombres de los actores, luego por el del director de escena y, en último término, por el del escritor. En algunas cabezas, el nombre de Gide ha entrado recientemente por fractura: pero casa curiosamente en ellas, estoy convencido de que es así, con el bello rostro de Michéle Morgan. Verdad es que la película ha permitido la venta de algunos miles de ejemplares de la obra, pero, ante los nuevos lectores, ésta se manifiesta como un comentario más o menos fiel de aquélla. A medida que el autor llega a un público más extendido, lo hace con menos profundidad; se reconoce menos en la influencia que ejerce y sus pensamientos se le escapan y se hacen torpes y ordinarios; son recibidos con indiferencia y escepticismo mayores por almas fastidiadas y abrumadas que, como no se sabe hablarlas en su "lengua natal", consideran todavía que la literatura es una diversión. Quedan fórmulas agregadas a nombres. Y, ya que nuestras reputaciones van mucho más lejos que nuestros libros, es decir, que nuestros méritos, gran-

des o pequeños, no hay que ver en los favores pasajeros el signo de un primer anuncio de lo universal concreto, sino simplemente el de la inflación literaria.

Esto no sería nada: bastaría en suma con mostrarse vigilantes; depende de nosotros, al fin de cuentas, que la literatura no se industrialice. Pero hay algo peor: tenemos lectores, pero no tenemos público¹⁷. En 1780, la clase de opresión era la única que poseía una ideología y organizaciones políticas; la burguesía no tenía ni partido ni conciencia de sí misma y el escritor trabajaba directamente para ella criticando los viejos mitos de la monarquía y la religión y presentándole algunas nociones elementales de contenido principalmente negativo, como las de libertad, de igualdad política y de *habeas corpus*. En 1850, frente a una burguesía consciente y dotada de una ideología sistemática, el proletariado continuaba siendo algo informe y oscuro para sí mismo, recorrido por cóleras vanas y desesperadas; la primera internacional sólo había agitado su superficie; todo quedaba por hacer y el escritor hubiera podido dirigirse directamente a los obreros. Hemos visto que perdió la ocasión. A lo sumo, ha servido a los intereses de la clase oprimida, sin quererlo y hasta sin saberlo, ejerciendo su negatividad sobre los valores burgueses. Así, en uno y otro caso, las circunstancias le permitían testimoniar en favor del oprimido ante el opresor y ayudar al oprimido a adquirir conciencia de sí mismo; la esencia de la literatura estaba de acuerdo con las exigencias de la situación histórica. Pero, hoy, todo está revuelto: la clase de opresión ha perdido su ideología, su conciencia de sí misma vacila, sus lindes no son ya claramente definibles y se abre y pide ayuda al escritor. La clase oprimida, envarada en un partido, sujeta a una ideología rigurosa, se convierte en una sociedad cerrada; ya no hay modo de comunicarse con ella sin intermediario.

La suerte de la burguesía estaba ligada a la supremacía europea y al colonialismo. La burguesía pierde su colonias en el momento en que Europa pierde el gobierno de su destino; ya no se trata de librar guerras de reyezuelos por los petróleos rumanos o el ferrocarril de Bagdad: el próximo conflicto exigirá un equipo industrial que el Viejo Mundo entero es incapaz

de proporcionar; dos potencias mundiales, que no son ni la una ni la otra burguesa, ni la una ni la otra europeas, se disputan la posesión del universo; el triunfo de una de ellas es el advenimiento del Estatismo y de la burocracia internacional; el de la otra el advenimiento del capitalismo abstracto. ¿Todos funcionarios? ¿Todos empleados? A la burguesía, apenas le queda la ilusión de elegir la salsa con la que será comida. Sabe ya hoy que representaba un momento de la historia del mundo, una fase del desarrollo de la técnica y los útiles, y que jamás ha existido en una escala mundial. Además, la impresión que tenía de su esencia y de su misión se ha oscurecido: las crisis económicas la han sacudido, minado y gastado, determinando agrietamientos, deslizamientos, derrumbamientos internos; en ciertos países, se parece a la fachada de un inmueble cuyo interior hubiese sido volatilizado por una bomba; en otros, ha caído, pared tras pared, en el proletariado; ya no cabe definirla ni por la posesión de bienes, que se le escapan cada vez más de las manos, ni por el poder político, que comparte casi por doquiera con hombres nuevos directamente salidos de la masa proletaria; al presente, es la burguesía la que ha adquirido el aspecto amorfo y gelatinoso que caracteriza a las clases oprimidas antes de que adquieran conciencia de su condición. En Francia, descubre que se ha retrasado en cincuenta años respecto a las instalaciones y la organización de la gran industria; de qué viene nuestra crisis de la natalidad, signo de regresión. Además, el mercado negro y la ocupación han hecho pasar el 40 por ciento de sus riquezas a manos de una burguesía nueva que no tiene ni las costumbres, ni los principios, ni los fines de la antigua. Arruinada, pero todavía opresora, la burguesía europea gobierna al día y gobierna con medios ruines: en Italia, contiene a los trabajadores porque se apoya en la coalición de la Iglesia y la miseria; en otros sitios, se hace indispensable porque proporciona los cuadros técnicos y el personal administrativo; en otros sitios más, reina dividiendo. Y, luego, sobre todo, la era de las Revoluciones nacionales ha terminado: los partidos revolucionarios no quieren derribar esta estantigua carcomida y hasta hacen lo que pueden para que no se derrumbe: en cuanto se oyera el primer crujido, se produciría la intervención extranjera y tal vez

el conflicto mundial, para el que Rusia no está todavía preparada. Objeto de todas las solicitudes, estimulada con estupefacientes por los EE. UU., la Iglesia e incluso la U. R. S. S., a merced de la fortuna cambiante del juego diplomático, la burguesía no puede conservar ni perder su poder sin el concurso de fuerzas extranjeras; es el "hombre enfermo" de la Europa contemporánea y su agonía puede durar mucho tiempo.

Su ideología se derrumba: justificaba la propiedad por el trabajo y también por esa lenta ósmosis que difunde en las almas de los poseedores las virtudes de las cosas poseídas; a sus ojos, la posesión de bienes era un mérito y el más fino cultivo de la propia personalidad. Ahora bien, la propiedad se hace simbólica y colectiva; ya no se poseen las cosas, sino sus signos o los signos de sus signos; el argumento del "trabajo-mérito" y del "goce-cultivo" se ha desvanecido. Por odio a los trusts y a la conciencia intranquila que la propiedad abstracta origina, muchos se han vuelto hacia el fascismo. Llamado por sus deseos, el fascismo ha venido, ha reemplazado los trusts por el dirigismo y, luego, se ha ido y el dirigismo ha quedado: los burgueses no han ganado nada en todo esto. Si poseen todavía, es áspicamente, sin alegría; poco les falta para considerar, por cansancio, que la riqueza es un estado de hecho injustificable: han perdido la fe. Tampoco tienen mucha confianza en ese régimen democrático que fué su orgullo y que se vino abajo a la primera embestida, pero, como el nacional-socialismo se vino abajo también en el momento en que iban a adherirse a él, ya no creen ni en la República ni en la Dictadura. Ni en el Progreso: era una cosa buena cuando su clase subía, pero, ahora, con su clase en declinación, no saben qué hacer con él; les resulta muy amargo pensar que el progreso va a ser asegurado por otros hombres y otras clases. Su trabajo no les procura más que antes el contacto directo con la materia, pero dos guerras les han hecho descubrir la fatiga, la sangre, las lágrimas, la violencia, el mal. Las bombas no se han limitado a destruir sus fábricas; han agrietado también su ideología. El utilitarismo era la filosofía del ahorro: pierde todo sentido cuando el ahorro está comprometido por la inflación y la amenaza de la bancarrota. Heidegger dice poco más o menos: "El mundo se revela en el horizonte de

los utensilios descompuestos". Cuando se emplea un útil, es para producir cierta modificación que, a su vez, es el medio de obtener otra, más importante, y así sucesivamente. De este modo, nos vemos engranados en un encadenamiento de medios y fines cuyos términos se nos escapan y estamos demasiado absorbidos por los detalles para reflexionar sobre los fines últimos. Si el útil se rompe, la acción queda suspendida y la cadena entera nos salta a los ojos. Es lo que sucede al burgués: sus instrumentos se han estropeado, ve la cadena y conoce la gratuidad de sus fines; mientras creía en ellos sin verlos y trabajaba, baja la cabeza, en los eslabones más próximos, los fines eran para él una justificación; ahora, cuando los fines le saltan a los ojos, descubre que es un ser injustificable; quedan de manifiesto el mundo entero y el propio abandono en el mundo: nace la angustia¹⁸. Y también la vergüenza; incluso para aquello que la juzgan en nombre de sus propios principios, la burguesía, de modo manifiesto, ha traicionado en tres ocasiones: en Munich, en mayo de 1940 y bajo el gobierno de Vichy. Desde luego, se ha recobrado: muchos que se adhirieron a Vichy en los primeros momentos se convirtieron en resistentes desde 1942; habían comprendido que tenían que luchar contra el ocupante en nombre del nacionalismo burgués y contra el nazismo en nombre de la democracia burguesa. Verdad es que el partido comunista ha vacilado durante más de un año y verdad es que la Iglesia ha vacilado hasta la Liberación, pero el uno y la otra tienen fuerza, unión y disciplina bastantes para exigir a sus adeptos que olviden por decreto las faltas pasadas. La burguesía no ha olvidado: muestra todavía la herida que le ha causado uno de sus hijos, aquel del que se enorgullecía más; al condenar a Pétain a prisión perpetua, tiene la impresión de haberse puesto a sí misma entre rejas; puede repetir por su cuenta la frase de Paul Chack, oficial, católico y burgués, quien, por haber obedecido ciegamente las órdenes de un mariscal de Francia católico y burgués, fué llevado ante un tribunal burgués, bajo el gobierno de un general católico y burgués, y quien, asombrado por esta prestidigitación, farfullaba sin cesar durante el proceso: "No lo comprendo". Desgarrada, sin porvenir, sin garantías, sin justificación, la burguesía, convertida objetivamente en el

hombre enfermo, ha entrado subjetivamente en la fase de la conciencia turbada. Muchos de sus miembros están en pleno desconcierto y andan peloteados entre la cólera y el miedo, dos evasiones; los mejores tratan de defender todavía, si no sus bienes, que frecuentemente se disipan en humo, por lo menos las verdaderas conquistas burguesas: la universalidad de las leyes, la libertad de expresión, el *habeas corpus*. Son los que forman nuestro público, nuestro único público. Han comprendido, al leer los viejos libros, que la literatura se colocaba por esencia al lado de las libertades democráticas. Se vuelven hacia ella, le piden que les dé razones de vivir y de esperar, una ideología nueva; nunca tal vez, desde el siglo XVIII, se ha esperado tanto del escritor.

No tenemos nada que decirles. Pertenece, mal que les pese, a una clase de opresión. Sin duda, son víctimas e inocentes, pero también, sin embargo, tiranos y culpables. Todo lo que podemos hacer es reflejar en nuestro espejo su conciencia turbada, es decir, acelerar un poco más la descomposición de sus principios; nos corresponde la tarea ingrata de echarles en cara sus faltas cuando éstas se han convertido en maldiciones. Burgueses nosotros mismos, hemos conocido la angustia burguesa, hemos tenido esa misma alma desgarrada, pero, como lo propio de una conciencia turbada es querer desprenderse de la turbación, no podemos permanecer tranquilamente en el seno de nuestra clase y, como no nos es posible abandonarla con un aletazo, adoptando los aires de un aristocracia parasitaria, es preciso que seamos sus enterradores, aunque corramos el peligro de enterrarnos con ella.

Nos volvemos hacia la clase obrera, que podría hoy, como lo hizo la burguesía de 1780, constituir para el escritor un público revolucionario. Público virtual todavía, pero singularmente presente. El obrero de 1947 posee una cultura social y profesional, lee periódicos técnicos, sindicales y políticos, ha adquirido conciencia de sí mismo y de su posición en el mundo, y tiene muchas cosas que enseñarnos. Ha vivido todas las aventuras de nuestro tiempo, en Moscú, en Budapest, en Munich, en Madrid, en Stalingrado, en el maquis; en el momento en que descubrimos en el arte de escribir la libertad en sus dos espec-

tos de negatividad y avance creador, trata de librarse y, al mismo tiempo, de liberar a todos los hombres, para siempre, de la opresión. Oprimido, la literatura, como negatividad, podría reflejarle el objeto de sus cóleras; productor y revolucionario, es el tema por excelencia de una literatura de la *praxis*. Tenemos en común con él el deber de impugnar y de construir; reclama el derecho de hacer la historia en el momento en que descubrimos nuestra historicidad. No estamos todavía habituados a su lenguaje y él no lo está tampoco al nuestro, pero conocemos ya los medios de llegar hasta él: es necesario, lo mostraré más adelante, conquistar los "mass média" y esto no es tan difícil. Sabemos también que discute en Rusia con el mismo escritor y que ha hecho allí su aparición una nueva relación del público con el autor, una relación que no es la espera pasiva y hembra ni la crítica especializada del clérigo. Yo no creo en la "Misión" del proletariado ni que el proletariado sea beneficiario de una gracia de estado: está compuesto por hombres, justos e injustos, que pueden extraviarse y a los que se engaña con frecuencia. Pero se puede decir sin vacilación que la suerte de la literatura está ligada a la de la clase obrera.

Por desgracia, esos hombres a los que nosotros *debemos* hablar están separados de nosotros por una cortina de hierro: no oirían una sola palabra de lo que les dijéramos. La mayoría del proletariado, encorsetada por un partido único, cercada por una propaganda aisladora, forma una sociedad cerrada, sin puertas ni ventanas. Hay una sola vía de acceso, muy estrecha: el P. C. ¿Es deseable que el escritor se meta en ella? Si lo hace por convicción de ciudadano y asqueado de la literatura, está muy bien; ha elegido. Pero, ¿puede hacerse comunista conservándose escritor?

El P. C. adapta su política a la de la Rusia soviética, porque sólo en este país se encuentra el esbozo de una organización socialista. Pero, si es verdad que Rusia ha comenzado la Revolución Social, también lo es que no la ha terminado. El atraso de su industria, la falta de cuadros y la incultura de las masas le impedían que realizara sola el socialismo y hasta que lo impusiera en otros países por el contagio del ejemplo; si el movimiento revolucionario que partía de Moscú hubiese podido

extenderse a otras naciones, no hubiera cesado de evolucionar en la misma Rusia, a medida que ganara terreno; contenido entre las fronteras soviéticas, se ha petrificado en un nacionalismo defensivo y conservador, porque era preciso a toda costa salvar los resultados obtenidos. En el momento en que se convertía en la Meca de las clases obreras, Rusia comprobaba que le resultaba igualmente imposible asumir su misión histórica y renegar de ella; tuvo que replegarse sobre sí misma y dedicarse a crear cuadros, a compensar el atraso de sus instalaciones, a perpetuarse por medio de un régimen autoritario en su forma de Revolución detenida. Como los partidos europeos que apelaban a las clases obreras y preparaban el advenimiento del proletariado no tenían en parte alguna la fuerza bastante para pasar a la ofensiva, Rusia tuvo que utilizarlos como bastiones avanzados de su defensa. Pero, como sólo podían servirle junto a las masas haciendo una política revolucionaria y como ella nunca ha perdido la esperanza de ponerse al frente del proletariado europeo si algún día las circunstancias se muestran más favorables, les ha dejado su bandera roja y su fe. De este modo, las fuerzas de la Revolución mundial han sido desviadas en provecho del mantenimiento de una revolución envernada. Sin embargo, hay que reconocer que el P. C., mientras ha creído de buena fe en la posibilidad, aunque sea lejana, de una conquista insurreccional del poder y se ha tratado para él de debilitar a la burguesía y neutralizar al S. F. I. O., ha practicado en relación con las instituciones y los regímenes capitalistas una crítica negativa que tenía las apariencias de la libertad. Antes de 1939, todo le servía: libelos, sátiras, novelas negras, violencias surrealistas, testimonios abrumadores sobre nuestros métodos coloniales. Desde el 44, todo se ha agravado: la declinación de Europa ha simplificado la situación. Quedan de pies dos potencias, la U. R. S. S. y los EE. UU.; se tienen mutuamente miedo. Como se sabe, del miedo nace la cólera y de la cólera los golpes. Ahora bien, la U. R. S. S. es la menos fuerte: apenas salida de una guerra que estuvo temiendo durante veinte años, necesita todavía contemperar, reanudar la carrera de los armamentos, reforzar la dictadura en el interior y asegurarse en el exterior aliados, vasallos y posiciones.

La táctica revolucionaria se transforma en diplomacia: hay que atraerse a Europa. En consecuencia, hay que apaciguar a la burguesía, adormecerla con cuentos e impedir a toda costa que el miedo la arroje en brazos de los anglosajones. Ha pasado ya el tiempo en el que la *Humanité* podía escribir: "Todo burgués que se encuentre con un obrero debe tener miedo". Nunca los comunistas han sido tan poderosos en Europa y, sin embargo, nunca han sido menores las probabilidades de una revolución: si algún partido quisiera en cualquier sitio conquistar el poder por la fuerza, su tentativa sería aplastada apenas iniciada; los anglosajones tienen mil medios para aniquilarla, sin siquiera recurrir a las armas, y el Soviet la miraría con mucha preyección. Si la aventura de la insurrección tuviera buena fortuna, se limitaría a vegetar en el mismo sitio, sin extenderse a otras partes. Si, por último, a causa de un milagro, se hiciera contagiosa, podría ser el motivo de la tercera guerra mundial. Por tanto, los comunistas no preparan ya en su país de origen el advenimiento del proletariado, sino la guerra, únicamente la guerra. Victoriosa, la U. R. S. S. extiende su régimen a toda Europa y las naciones caen como frutos maduros; vencida, llega su liquidación y la de los partidos comunistas. Tranquilizar a la burguesía sin perder la confianza de las masas, permitirle que gobierne mientras se mantiene la apariencia de una ofensiva contra ella y ocupar puestos de mando sin dejarse comprometer; tal es la política del P. C. Hemos sido testigos y víctimas entre el 39 y el 40 del pudrimiento de una guerra; asistimos ahora al pudrimiento de una situación revolucionaria.

Si se me pregunta ahora si el escritor debe, para llegar hasta las masas, ofrecer sus servicios al partido comunista, contestaré que no; la política del comunismo staliniano es incompatible con el ejercicio honrado del oficio literario: un partido que proyecta la revolución no debería tener nada que perder y el P. C. tiene algo que perder y algo con lo que debe mostrarse considerado. Como su finalidad inmediata no es ya el establecimiento por la fuerza de la dictadura del proletariado, sino la salvaguardia de Rusia en peligro, presenta hoy un aspecto ambiguo: progresista y revolucionario en su doctrina y sus fines confesados, se ha hecho conservador en sus medios; antes incluso de haber con-

quistado el poder, adopta la actitud, los razonamientos y los artificios de quienes lo han conquistado hace tiempo, ven que se les escapa de las manos y tratan de retenerlo. Hay algo de común, que no es el talento, entre Joseph de Maistre y el señor Garaudy. Y, de modo más general, basta hojear una publicación comunista para extraer de ella cien procedimientos conservadores: se persuade por la repetición, la intimidación, las amenazas veladas, la fuerza desdeñosa de la afirmación, las alusiones enigmáticas a demostraciones que no se hacen y la exhibición de una convicción tan completa y soberbia que se coloca de rondón por encima de todos los debates, fascina y acaba por hacerse contagiosa. No se contesta jamás al adversario: se le desacredita; es de la policía, del Intelligence Service, un fascista. En cuanto a pruebas, no se proporcionan jamás, porque son terribles y comprometen a demasiadas personas. Si se insiste en conocerlas, se replica que hay que contentarse con eso y creer la acusación por la pura formulación de la misma: "No nos obliguen ustedes a darlas; pueden escocer a muchos". En pocas palabras, el intelectual comunista asume la misma actitud que asumió el estado mayor que condenó a Dreyfus con pruebas secretas. Vuelve también, desde luego, al maniqueísmo de los reaccionarios, pero dividiendo el mundo de acuerdo con otros principios. Para un staliniano, un trozkista es lo mismo que un judío para Maurras: la encarnación del mal; todo lo que proceda de él tiene que ser necesariamente malo. Por el contrario, la posesión de ciertos títulos equivale a una gracia de estado. Comparemos esta frase de Joseph de Maistre: "La mujer casada es necesariamente casta" con la de un corresponsal de *Action*: "El comunista es el héroe permanente de nuestro tiempo". Soy el primero en reconocer que hay héroes en el partido comunista. Pero, ¿qué? ¿Nunca tiene debilidades la mujer casada? "No, porque está casada delante de Dios". ¿Basta entrar en el Partido para ser héroe? "Sí, porque el P. C. es el partido de los héroes". Y, ¿si se citara el nombre de algún comunista que no supo estar a la altura de las circunstancias? "Es que ya no sería un verdadero comunista".

Había que dar muchas prendas y llevar una vida ejemplar en el siglo XIX para que los burgueses perdonaran el delito de

escribir, porque la literatura es por esencia una herejía. La situación no ha cambiado, salvo en que son ahora los comunistas, es decir, los representantes calificados del proletariado quienes consideran por principio que el escritor es un sospechoso. Aunque fuese irreprochable en sus costumbres, un intelectual comunista lleva esta tara original: ha entrado *libremente* en el partido; ha tomado esta decisión inducido por la lectura reflexiva de *El Capital*, el examen crítico de la situación histórica, el sentido agudo de la justicia, la generosidad y el espíritu de solidaridad: todo esto supone una independencia que no presagia nada bueno. Ha entrado en el partido por libre elección; en consecuencia, puede salir de él del mismo modo¹⁹. Ha entrado por haber criticado la política de su clase de origen; en consecuencia, podrá criticar la de su clase de adopción. De esta manera, hay en el acto mismo con el que inaugura una existencia nueva una maldición que pesará sobre él durante toda su vida. Desde el mismo instante de su ordenación, comienza para él un largo proceso parecido al que nos ha descrito Kafka, en el que los jueces son desconocidos y los sumarios secretos, en el que las únicas sentencias definitivas son las condenaciones. No se trata de que sus acusadores invisibles presenten, como es habitual en la justicia, la prueba del crimen; toca a él probar su inocencia. Como cuanto escribe puede ser exhibido contra él y él lo sabe, cada una de sus obras ofrece ese carácter ambiguo de ser un llamamiento público en nombre del P. C. y una autodefensa. Todo lo que desde fuera, para los lectores, parece una cadena de afirmaciones perentorias, parece desde dentro del Partido, para los jueces, una humilde y torpe tentativa de justificación de sí mismo. En los momentos en que se muestra *para nosotros* más brillante y más eficaz es tal vez cuando resulta más culpable. En ocasiones, nos parece —tal vez se lo crea él mismo— que se ha elevado en la jerarquía del partido y que se ha constituido en su vocero, pero no es más que una prueba o una aña gaza: la escala tiene trampa; cree él que ha subido, pero, en realidad, ha quedado en tierra. Aunque se lean cien veces sus escritos, no se puede decidir sobre la verdadera importancia que revisten: cuando Nizan, encargado de la política exterior en *Ce Soir*, se esforzaba de buena fe por probar que nuestra única salvación estaba

en el pacto franco-ruso, sus jueces secretos, que le dejaban escribir, tenían ya conocimiento de las conversaciones de Ribbentrop con Molotov. Si el escritor comunista cree que saldrá del paso con una obediencia de cadáver, está equivocado. Si le exige que tenga agresividad, ingenio, lucidez, inventiva. Pero, al mismo tiempo que se le exige, se le echan en cara estas virtudes, porque son en sí mismas inclinaciones hacia el crimen: ¿cómo dejar que juegue el espíritu crítico? Es una falla parecida a la que representa el gusano en una fruta. El hombre no puede dar satisfacción ni a sus lectores ni a los jueces y tampoco puede estar satisfecho de sí mismo. A los ojos de todos y a los suyos propios, no es más que una subjetividad culpable que deforma la ciencia al reflejarla en sus aguas revueltas. Esta deformación puede servir: como los lectores no distinguen lo que procede del autor y lo que le ha sido dictado por el "Proceso histórico", el autor siempre puede ser desautorizado. Se mancha las manos en la tarea, y como su misión consiste en explicar día por día la política del P. C., sus artículos subsisten cuando hace ya mucho tiempo que esta política ha cambiado y los adversarios del stalinismo se refieren a ellos cuando quieren demostrar las contradicciones y la versatilidad del mismo. De este modo, el escritor no es únicamente un *presunto culpable*, sino que toma sobre sí todas las faltas pasadas, ya que su nombre queda unido a los errores del Partido y es la víctima propiciatoria de todas las depuraciones políticas.

No es imposible, sin embargo, que nuestro hombre resista mucho tiempo, si aprende a sujetar sus cualidades y a tirar de la cuerda cuando éstas traten de llevarle demasiado lejos. Pero no debe recurrir al cinismo: el cinismo es un vicio tan grave como la buena voluntad. Que sepa ignorar; que vea lo que no se debe ver y que olvide lo visto en la medida necesaria para no escribir sobre ello jamás, recordando, sin embargo, lo suficiente para no mirar en lo futuro; que lleve su crítica hasta donde sea preciso para determinar el punto en el que conviene detenerla, es decir, que pase de ese punto para quedar en condiciones de resistir en adelante la tentación de pasarlo, pero que sepa colocarse al margen de esta crítica catadora, ponerla entre paréntesis y considerar sus resultados como nulos; en pocas pa-

labras, que estime en todo momento que el espíritu es finito y está limitado en todas partes por fronteras mágicas, por nieblas, como esos primitivos que pueden contar hasta veinte y se hallan misteriosamente privados de la facultad de ir más lejos. Esta bruma artificial que debe extender, siempre que sea conveniente, entre su persona y las evidencias escabrosas, ha de ser llamada sencillamente mala fe. Pero esto no es bastante todavía: que no hable con demasiada frecuencia de los dogmas; no es bueno mostrarlos a la luz del día. Las obras de Marx, como la Biblia de los católicos, son peligrosas para quienes las abordan sin director de conciencia: en cada célula, hay uno de estos directores; cuando surgen dudas, es preciso recurrir a él. Tampoco hay que meter demasiados comunistas en las novelas o en la escena: si tienen defectos, pueden desagradar; si todos son perfectos, aburren. La política staliniana no desea en modo alguno encontrar su imagen en la literatura, porque sabe que un retrato es ya impugnación. Se saldrá del paso describiendo al "héroe permanente" con vagos perfiles, haciéndole aparecer al final del relato para sacar la conclusión o sugiriendo su ubicua presencia, pero sin mostrarla, como Daudet con la Arlesiana. Hay que evitar, en la medida de lo posible, las evocaciones de la Revolución: es algo que data. El proletariado de Europa no tiene en mayor medida que la burguesía el gobierno de su propio destino: la historia se escribe en otra parte. Hay que desacostumbrarle poco a poco de sus viejos sueños y reemplazar con suavidad la perspectiva de la insurrección por la de la guerra. Aunque el escritor se ajuste a todas estas prescripciones, no llega a ser querido. Es una boca inútil; no trabaja con sus manos. Lo sabe y tiene un complejo de inferioridad; casi se avergüenza de su oficio y se inclina delante de los obreros con tanto celo como Jules Lemaitre se inclinaba hacia 1900 ante los generales.

Durante este tiempo, intacta, la doctrina marxista va secándose; sin controversias internas, se ha degradado hasta un determinismo estúpido. Marx, Engels y Lenin han dicho cien veces que la explicación por las causas debía ceder el sitio al proceso dialéctico, pero la dialéctica no se deja meter en fórmulas de catecismo. Se difunde por todas partes una ciencia primaria y se reseña la historia por yuxtaposiciones de series

causales y lineales; el último de los grandes ingenios del comunismo francés, Politzer, fué obligado a enseñar, poco antes de la guerra, que "el cerebro segrega el pensamiento" como una glándula endocrina segrega sus hormonas; cuando quiere, hoy, interpretar la historia o las conductas humanas, el intelectual comunista toma de la ideología burguesa una psicología determinista fundada en la ley del interés y del mecanismo.

Pero hay algo peor: el espíritu conservador del P. C. va acompañado hoy de un oportunismo que lo contradice. No se trata solamente de salvaguardar a la U. R. S. S.; hay que tener miramientos con la burguesía. Se apela, pues, a su lenguaje: familia, patria, religión, moralidad; y como no se ha renunciado sin embargo a debilitarla, se tratará de batirla en su propio terreno, yendo todavía más allá en sus principios. Esta táctica tiene por resultado superponer dos políticas conservadoras contradictorias: la escolástica materialista y el moralismo cristiano. En verdad, no es tan difícil, por poco que se abandone la lógica, pasar de la una a la otra, ya que las dos suponen la misma actitud sentimental: se trata de crisparse en posiciones amenazadas, de negarse a la discusión, de disimular el miedo detrás de la cólera. Pero, precisamente, el intelectual, por definición, *también* debe utilizar la lógica. Se le pide, pues, que encubra las contradicciones con prestidigitaciones; tiene que esforzarse por conciliar lo inconciliable, unir por la fuerza ideas que se rechazan mutuamente, disimular las soldaduras con capas deslumbradoras de buen estilo. Sin hablar de esa tarea que le incumbe desde hace poco: robar la historia de Francia a la burguesía, anexionarse al gran Ferré, al pequeño Bara, San Vicente de Paul, Descartes. ¡Pobres intelectuales comunistas! Han huído de la ideología de su clase de origen para volverla a encontrar en su clase de elección. Esta vez se acabaron las risas: trabajo, familia, patria; es esto lo que tienen que cantar. Yo me imagino que, en ocasiones, tendrán más ganas de morder, pero están encadenados: se les deja que ladren contra fantasmas o contra algunos escritores que han quedado en libertad y no representan nada.

Van a citarme autores ilustres. Desde luego. Reconozco que han tenido talento. ¿Es un azar que ya no lo tengan? He

mostrado ya que la obra de arte, fin absoluto, se oponía por esencia al utilitarismo burgués. ¿Se cree acaso que puede adaptarse al utilitarismo comunista? En un partido auténticamente revolucionario, encontraría el clima propicio para su aparición, porque la liberación del hombre y el advenimiento de la sociedad sin clases son como ella finalidades absolutas, exigencias incondicionadas que ella puede reflejar en su exigencia, pero el P. C. ha entrado hoy en la ronda infernal de los medios; es preciso tomar y conservar posiciones-claves, es decir, medios de adquirir medios. Cuando los fines se alejan, cuando los medios hormiguean hasta donde la vista alcanza como insectos, la obra de arte se convierte en medio a su vez. Entra en la cadena, sus fines y sus principios se le hacen exteriores, está gobernada desde fuera, no exige ya nada y toma al hombre por el vientre o el bajo vientre; el escritor conserva todavía la apariencia del talento, es decir, el arte de encontrar palabras bonitas, pero, por dentro, hay algo muerto; la literatura se ha convertido en propaganda²⁰. Sin embargo, es un señor Garaudy, comunista y propagandista, quien me acusa de ser un enterrador. Podría devolverle el insulto, pero prefiero confesarme culpable: si pudiera, enterraría a la literatura con mis propias manos antes de ponerla al servicio de los fines para los que él la utiliza. Pero, ¡qué diablos! Los enterradores son gentes honradas, afiliadas sin duda a un sindicato, tal vez comunista. Prefiero ser enterrador a ser lacayo.

Puesto que somos todavía libres, no nos incorporaremos a los perros de guarda del P. C.; no depende de nosotros tener talento, pero, como hemos elegido el oficio de escribir, cada uno de nosotros es responsable de la literatura y de nosotros depende que recaiga o no en la enajenación. Se afirma en ocasiones que nuestros libros reflejan las vacilaciones de la pequeña burguesía, que no se decide ni por el proletariado ni por el capitalismo. Es falso: nosotros hemos tomado partido. A esto nos replican que nuestra elección es ineficaz y abstracta, que es un juego de intelectuales si no va acompañada por la adhesión a un partido revolucionario. No lo niego, pero no es culpa nuestra si el P. C. no es ya un partido revolucionario. Verdad es que apenas cabe actualmente en Francia llegar a las clases trabajadoras si no es

a través de él, pero solamente por distracción del espíritu cabe asimilar la causa de las unas a la del otro. Incluso aunque podamos, como ciudadanos, en circunstancias muy determinadas, apoyar la política del P. C. con nuestros votos, esto no significa que debamos poner a su servicio nuestra pluma. Si los dos términos de la alternativa son la burguesía y el P. C., la elección resulta imposible. Porque no tenemos el derecho de escribir *solamente* para la clase de opresión ni el de solidarizarnos con un partido que nos pide que trabajemos con la conciencia intranquila y de mala fe. En la medida en que el partido comunista canalice, casi a pesar de él, las aspiraciones de toda una clase oprimida que le lleva irresistiblemente a reclamar, por miedo de ser "flanqueado por la izquierda", medidas como la paz con el Vietnam o el aumento de salarios, lo que toda su política tendía a evitar, estamos con ese partido contra la burguesía; en la medida en que ciertos medios burgueses de buena fe reconocen que la espiritualidad debe ser simultáneamente libre negatividad y libre construcción, estamos con esos burgueses contra el P. C.; en la medida en que una ideología esclerosa, oportunista, conservadora y determinista esté en contradicción con la esencia misma de la literatura, estamos a la vez contra el P. C. y los burgueses. Esto significa claramente que escribimos contra todo el mundo, que tenemos lectores, pero no público. Burgueses que hemos roto con nuestra clase, pero que continuamos con costumbres burguesas; separados del proletariado por la pantalla comunista; desengañados de la ilusión aristocrática, nos mantenemos en el aire y nuestra buena voluntad no sirve a nadie, ni a nosotros mismos; hemos entrado en la época del público imposible de encontrar. Peor todavía: escribimos contra la corriente. Los autores del siglo XVIII han contribuido a hacer la historia porque la perspectiva histórica del momento era la revolución y porque un escritor puede y debe ponerse del lado de la revolución, si está demostrado que no hay otro modo de poner término a una opresión. Pero el escritor de hoy no puede en ningún caso aprobar la guerra, porque la estructura social de la guerra es la dictadura, porque los resultados de una guerra siempre son inciertos, porque una guerra, de todos modos, siempre cuesta mucho más de lo que proporciona y, por último,

porque la literatura queda enajenada durante el conflicto, al contribuir a poner borra en las cabezas. Como nuestra perspectiva histórica es la guerra, como se nos intima para que elijamos entre el bloque anglosajón y el bloque soviético y como no queremos preparar el conflicto ni con los unos ni con los otros, hemos caído fuera de la historia y hablarnos en el desierto. Ya no nos queda ni la ilusión de ganar nuestro pleito en apelación: no habrá apelación y sabemos que el destino póstumo de nuestras obras no dependerá ni de nuestro talento ni de nuestros esfuerzos, sino de los resultados del conflicto futuro: en la hipótesis de una victoria soviética, seremos víctimas de una conspiración del silencio hasta que hayamos muerto por segunda vez; en el caso de una victoria norteamericana, se meterá a los mejores de nosotros en los tarros de la historia literaria de los que ya no se saldrá.

La visión clara de la situación más sombría es ya, por sí misma, un acto de optimismo. Supone, en efecto, que esa situación es *pensable*, es decir, que no nos hemos extraviado como en una selva oscura y que, por el contrario, podemos, por lo menos espiritualmente, desprendernos de ella, observarla y, por tanto, pasarla y tomar decisiones frente a ella, aunque sean decisiones desesperadas. En el momento en que todas las Iglesias nos rechazan y excomulgan, en el que el arte de escribir, apretado entre las propagandas, parece haber perdido su eficacia propia, nosotros debemos iniciar nuestro compromiso. No se trata de añadir nuevas exigencias a la literatura, sino de servir las a todas juntas, aunque sea sin esperanza.

1º Por de pronto, debemos empadronar a nuestros lectores *virtuales*, es decir a las categorías sociales que no nos leen, pero que pueden leerlos. No creo que avancemos mucho entre los maestros y es una lástima; no sería la primera vez que servirían de intermediarios entre la literatura y las masas²¹. Hoy, muchos de ellos han hecho ya su elección: facilitan a sus alumnos la ideología cristiana o la ideología staliniana, según el partido que hayan tomado. Hay otros que vacilan y es a éstos a los que convendría llegar. Sobre la pequeña burguesía, desconfiada y siempre engañada, tan dispuesta, por extravío, a seguir a los agitadores fascistas, se ha escrito mucho. Yo no creo que se haya

escrito frecuentemente *para ella* ²², si se exceptúan las hojas de propaganda. Sin embargo, algunos de sus elementos son accesibles y pueden introducirnos en ella. Más distantes, difíciles de distinguir y más difíciles todavía de abordar, hay, por último, algunos grupos populares que no se han adherido al comunismo o que se retiran de él y que corren peligro de caer en la indiferencia resignada o en el descontento informe. Fuera de esto, nada: los campesinos apenas leen —algo más, sin embargo, que en 1914— y la clase obrera está cerrada a cal y canto. Tales son los datos del problema; no son muy alentadores, pero hay que ajustarse a ellos.

2º ¿Cómo añadir a nuestro público real algunos de estos lectores en potencia? El libro es inerte, actúa sobre quien lo abre, pero no se hace abrir. No se trata en absoluto de "vulgarizar"; seríamos los tontos de la literatura y, para librarle del escollo de la propaganda, la arrojaríamos sobre él sin sombra de duda. Hay, pues, que recurrir a medios nuevos. Existen ya: los norteamericanos lo han decorado con el nombre de "mass media"; son los verdaderos recursos con que contamos para conquistar al público virtual: el periódico, la radio, el cine. Naturalmente, es necesario que nuestros escrúpulos se callen: desde luego, el libro es la forma más noble y más antigua y, desde luego también, siempre habrá que volver a él, pero hay un arte literario de la radio, del cine, del editorial y del reportismo. No hay necesidad ninguna de vulgarizar: el cine, por esencia, habla a las masas, les habla de las masas y de su destino; la radio sorprende a las gentes en la mesa o en la cama, en el momento en que tienen menos defensas, en el abandono casi orgánico de la soledad. Hoy se aprovecha eso para hacerles burla, pero se trata también del momento en que mejor se podría apelar a su buena fe: no representan todavía o no representan ya sus personajes. Tenemos un pie en ese sitio: hay que aprender a hablar en imágenes, a traducir las ideas de nuestros libros a esos nuevos lenguajes.

Esto no quiere decir que tengamos que adaptar nuestras obras a la pantalla o a las emisiones de Radio-France: hay que escribir directamente para el cine y para las ondas. Las dificultades que he mencionado más arriba provienen de que la ra-

dio y el cine son máquinas: como ponen en juego grandes capitales, es inevitable que estén hoy en las manos del Estado o de sociedades anónimas y conservadoras. Sólo por equivocación se dirigen al escritor; éste cree que se le pide su trabajo, con el que no se sabe qué hacer, cuando lo que se quiere es su firma, que rinde. Y como tiene tan poco sentido práctico que no hay modo, en general, de decidirle a que venda la una sin el otro, se busca por lo menos que agrade y que asegure beneficios a los accionistas o se ponga al servicio de la política del Estado. En los dos casos, se le demuestra con estadísticas que las malas producciones tienen mejor salida que las buenas y, tras haberle puesto al tanto del mal gusto del público, se le pide que se someta a él. Una vez acabada, para tener la garantía de que no pase del bajo nivel necesario, la obra es revisada por mediocres, quienes cortan cuanto pueda tener altura. Pero es aquí precisamente donde debemos librar la lucha. No hay que rebajarse para agradar, sino, por el contrario, revelar al público sus exigencias propias y educarle poco a poco, hasta que tenga *necesidad de leer*. Es preciso que cedamos aparentemente, que nos hagamos indispensables, que consolidemos nuestras posiciones, si ello es posible, con algunos triunfos fáciles; luego, nos aprovecharemos del desorden de los servicios oficiales y de la incompetencia de ciertos productores para volver nuestras armas contra ellos. Entonces, el escritor se lanzará a lo desconocido: hablará, en las sombras, a gentes que desconoce, a gentes a las que se ha hablado únicamente para engañarlas; prestará su voz a las cóleras e inquietudes del público; por medio del escritor, los hombres que no han sido jamás reflejados por un espejo y que han aprendido a sonreír y llorar como los ciegos, se encontrarán bruscamente ante su propia imagen. ¿Quién puede afirmar que la literatura perderá con esto? Yo creo que, por el contrario, ganará: los números enteros y fraccionarios, que constituyeron antes toda la aritmética, sólo representan hoy una pequeña sección de la ciencia de los números. Así pasará con el libro: la "literatura total", si llega a existir alguna vez, tendrá sus irracionales, su álgebra y sus cantidades imaginarias. No se diga que esas industrias no tienen nada que ver con el arte: al fin y al cabo, la imprenta también es una industria y los

autores de antaño la conquistaron para nosotros; no creo que tengamos nunca el uso completo de los "mass media", pero sería buena cosa comenzar su conquista para nuestros sucesores. En todo caso, lo indudable es que, si no utilizamos esos medios, tendremos que resignarnos a escribir siempre únicamente para burgueses.

3º Burgueses de buena voluntad, intelectuales, maestros, obreros no comunistas, admitiendo que lleguemos a la vez a estos elementos dispares, ¿cómo hacer con ellos un público, es decir, una unidad orgánica de lectores, oyentes y espectadores?

Recordemos que el hombre que lee se despoja en cierto modo de su personalidad empírica y escapa de sus resentimientos, sus miedos y sus codicias para colocarse en lo más alto de su libertad; esta libertad toma la obra literaria como fin absoluto y hace otro tanto, a través de la obra literaria, con la humanidad: se constituye en exigencia incondicionada respecto a sí misma, al autor y a los lectores posibles; puede, pues, identificarse con la *buena voluntad* kantiana, la que, en cualquier circunstancia, trata al hombre como un fin y no como un medio. De este modo, el lector, por sus mismas exigencias, accede a ese concierto de voluntades que Kant ha llamado la Ciudad de los Fines y que, en cada lugar de la tierra, a cada instante, miles de lectores que no se conocen contribuyen a mantener. Pero, si este concierto ideal ha de convertirse en una sociedad concreta, hay que cumplir dos condiciones: la primera, que los lectores reemplacen el conocimiento de principio que tienen los unos de los otros en cuanto son todos ejemplares singulares de la humanidad por una intuición o, por lo menos, un presentimiento de su presencia carnal en medio de este mundo; la segunda, que esas voluntades abstractas, en lugar de permanecer solitarias y de lanzar al vacío llamamientos que no llegan a nadie a propósito de la condición humana en general, establezcan entre ellas relaciones reales con ocasión de acontecimientos verdaderos o, en otros términos, que esas buenas voluntades, intemporales, *se historialicen* conservando su pureza y transformen sus exigencias formales en reivindicaciones materiales y fechadas. Sin esto, la ciudad de los fines no dura para cada uno de nosotros más que el tiempo de la lectura; al pasar de la vida imaginaria a la vida

real, nos olvidamos de esa comunidad abstracta implícita y que no descansa sobre nada. De aquí proviene lo que yo denominaría los dos chascos esenciales de la lectura.

Cuando un joven comunista que lee *Aurélien* o un joven estudiante cristiano que lee *L'Otage* tienen un instante de placer estético, su sentimiento encierra una exigencia universal y la ciudad de los fines les rodea con sus murallas fantasmales, pero, al mismo tiempo, esas obras están apoyadas por una colectividad concreta —en un caso, el partido comunista; en el otro, la comunión de los fieles— que las sanciona y que manifiesta su presencia entre líneas: un sacerdote ha hablado de ellas en el púlpito o la *Humanité* las ha recomendado. El estudiante no se siente nunca solo cuando lee; el libro tiene un carácter sagrado, es un accesorio del culto, y la lectura se convierte en un rito, muy parecido a una comunión. Por el contrario, que un Nathanaël abra *Nourritures terrestres*: en cuanto se calienta, lanza el mismo llamamiento impotente a la buena voluntad de los hombres; la ciudad de los fines, mágicamente evocada, no se niega a manifestarse. Sin embargo, el entusiasmo de este segundo lector sigue siendo esencialmente solitario: la lectura es aquí *separadora*. Nathanaël se siente lanzado contra su familia y la sociedad que le rodea; se le separa del pasado y del porvenir y queda reducido a una presencia desnuda en el instante; se le enseña a descender por su interior para que reconozca e identifique los deseos más particulares. Aunque haya en cualquier lugar del mundo otro Nathanaël, sumido en la misma lectura y en los mismos trances, el nuestro no tiene cura: el mensaje está dirigido únicamente a él y el descifre es un acto de vida interior, una tentativa de soledad; al final, se le invita a tirar el libro, a romper el pacto de exigencias mutuas que le unía al autor. Sólo se ha encontrado a sí mismo. A sí mismo como entidad separada. Diremos, para hablar como Durkheim, que la solidaridad de los lectores de Claudel es orgánica y la de los lectores de Gide mecánica.

En los dos casos, la literatura corre los más graves peligros. Cuando el libro es sagrado, no extrae su Virtud religiosa de sus intenciones o su belleza, sino que la recibe de fuera, como un sello, y como el momento esencial de la lectura es en este caso

la comunión, es decir, la integración simbólica en la comunidad, la obra escrita pasa a lo *inesencial*, es decir, se convierte verdaderamente en un *accesorio* de la ceremonia. Esto se manifiesta con bastante claridad en el ejemplo de Nizam: comunista, los comunistas le leían con fervor; apóstata, muerto, a ningún staliniano se le ocurrirá volver a tomar sus libros, unos libros que, para esos ojos advertidos, sólo ofrecen ya la imagen de la traición. Pero, como el lector de *Chevel de Troie* y de *La Conspiration* dirigía, en 1939, un llamamiento incondicionado e intemporal a la adhesión de todo hombre libre, como, por otro lado, el carácter sagrado de esas obra era, por el contrario, condicional y temporal y encerraba la posibilidad de que las mismas fueran arrojadas como hostias profanadas, en caso de excomunión del autor, o simplemente olvidadas, si el P. C. cambiaba su política, estas dos suposiciones contradictorias destruyen hasta el sentido de la lectura²³. No hay nada de asombroso en esto porque hemos visto al autor comunista echar a rodar por su lado el sentido mismo de la escritura: el alguacil está alguacilado. ¿Es necesario, pues, adaptarse a la lectura en secreto, casi a escondidas? ¿Es que la obra de arte debe madurar, como un bello vicio dorado, en el fondo de las almas solitarias? Aún aquí creo percibir una contradicción: en la obra de arte, hemos descubierto la presencia de la humanidad entera y la lectura es comercio del lector con el autor y con los otros lectores. ¿Cómo podría, al mismo tiempo, invitar a la segregación?

Nosotros no queremos que nuestro público, por muy numeroso que sea, se reduzca a la yuxtaposición de lectores individuales ni que tenga una unidad conferida por la acción trascendente de un Partido o de una Iglesia. La lectura no debe ser ni comunión mística ni masturbación, sino una camaradería. Reconocemos, por otro lado, que recurrir de modo puramente formal a las buenas voluntades abstractas deja a cada uno en su aislamiento original. Sin embargo, hay que partir de esto: si se pierde este hilo conductor, llega el extravío repentino en el "maquis" de la propaganda o en las voluptuosidades egoístas de un estilo que "se prefiere" a sí mismo. Nos corresponde, pues, convertir la ciudad de los fines en sociedad concreta y abierta y esto por el mismo contenido de nuestras obras.

Si la ciudad de los fines no pasa de ser una abstracción lánguida, es que sólo es realizable con una modificación objetiva de la situación histórica. Creo que Kant lo había visto muy bien. Pero Kant contaba unas veces con una transformación puramente subjetiva del sujeto moral y desesperaba otras veces de encontrar una sola buena voluntad en este mundo. En realidad, la contemplación de la belleza puede suscitar en nosotros la intención puramente formal de tratar a los hombres como fines, pero esta intención sería vana en la práctica, pues las estructuras fundamentales de nuestra sociedad son todavía opresivas. Tal es la paradoja actual de la moral: si me dedico a tratar como fines absolutos a algunas personas elegidas, a mi mujer, a mi hijo, a mis amigos, a los necesitados que encuentre en el camino, si me esfuerzo por cumplir todos mis deberes hacia ellos, consumiré en la tarea mi vida y el resultado será que *pasaré por alto* las injusticias de la época, la lucha de clases, el colonialismo, el antisemitismo, etc., y, por último, que *me aprovecharé de la opresión para practicar el bien*. Como, por otra parte, la opresión se mostrará de nuevo en las relaciones de persona a persona y, de modo más sutil, en mis mismas intenciones, el bien que trate de hacer estará viciado en la base y será a la postre un mal radical. Pero, recíprocamente, si me lanzo a la empresa revolucionaria, corro peligro de no tener ya ocio para las relaciones personales y, lo que es todavía peor, de ser llevado por la lógica de la acción a tratar a la mayoría de los hombres y a mis camaradas como medios. Pero, si comenzamos por la exigencia moral que encierra sin darse cuenta de ello el sentimiento estético, el comienzo es bueno: hay que *historializar* la buena voluntad del lector, es decir, provocar, si es posible, por la disposición formal de nuestra obra, su intención de tratar en todo caso al hombre como fin absoluto y dirigir, por el tema de nuestro trabajo, su intención sobre sus vecinos, o sea, sobre los oprimidos del mundo. Pero no haremos nada, si no le mostramos al mismo tiempo, en la misma trama de la obra, que le es precisamente imposible tratar a los hombres concretos como fines en la sociedad contemporánea. Así, se le guiará tomado de la mano hasta hacerle ver que lo que él quiere, en efecto, es abolir la explotación del hombre por el hombre y que la ciudad de los fines que ha estable-

cido de golpe en la intuición estética no es más que un ideal al que sólo nos acercaremos al cabo de una larga evolución histórica. En otros términos, debemos transformar su buena voluntad formal en una voluntad concreta y material de cambiar *este mundo* por medios determinados, para contribuir al advenimiento futuro de la sociedad concreta de los fines. Porque, en estos tiempos, una buena voluntad no es posible o, mejor dicho, solamente es y puede ser el designio de hacer la buena voluntad posible. Tal es la razón de la *tensión* especial que debe manifestarse en nuestras obras y que recuerda de lejos la que he mencionado a propósito de Richard Wright. Porque una parte del público que queremos conquistar extrae todavía su buena voluntad de las relaciones de persona a persona y otra parte, a causa de pertenecer a las masas oprimidas, se ha señalado como tarea la de obtener por todos los medios un mejoramiento material de su suerte. Es preciso, pues, enseñar simultáneamente a unos que el reino de los fines no puede llegar sin Revolución y a otros que la Revolución solamente es concebible si prepara el reino de los fines. Es esta tensión perpetua, si logramos soportarla, lo que realizará la unidad de nuestro público. En pocas palabras, debemos militar en nuestros escritos en favor de la libertad de la persona y de la revolución socialista. Se ha afirmado muchas veces que son dos cosas inconciliables: nuestra misión es mostrar de modo incansable que se suponen mutuamente.

Hemos nacido en la burguesía y esta clase nos ha enseñado el valor de sus conquistas: libertades políticas, *habeas corpus*, etc.; continuamos siendo burgueses por nuestra cultura, nuestro modo de vida y nuestro público actual. Pero, al mismo tiempo, la situación histórica nos incita a unírnos al proletariado para construir una sociedad sin clases. Es indudable que, por el momento, el proletariado no se preocupa por la libertad de pensar: tiene que combatir otras cosas. Por su parte, la burguesía simula no comprender siquiera el sentido de la expresión "libertades materiales". De este modo cada clase puede, por lo menos a este respecto, conservar la conciencia tranquila, pues desconoce uno de los términos de la antinomia. Pero nosotros, que, pese a no tener actualmente nada que nos preocupe inmediatamente, conservamos íntegramente nuestra situación de mediadores, tiro-

neados por una y otra clase, estamos condenados a experimentar como una pasión esta doble exigencia. Se trata a la vez de nuestro problema personal y del drama de nuestra época. Se dirá naturalmente que esta antinomia que nos desgarrá procede solamente de que arrastramos todavía jirones de ideología burguesa de los que no hemos sabido deshacernos; se dirá también, por otro lado, que padecemos la fachenda revolucionaria y queremos poner la literatura al servicio de fines para los que no está destinada. Esto no sería nada, pero algunos de nosotros tienen conciencias turbadas y esas voces encuentran en ellos ecos alternados. Por tanto, conviene que nos convenzamos de esta verdad: puede ser tentador abandonar las libertades formales para renegar más completamente de nuestros orígenes burgueses, pero eso bastaría para desacreditar fundamentalmente el proyecto de escribir; tal vez sería más sencillo desinteresarnos de las reivindicaciones materiales para hacer "literatura pura" con una conciencia serena, pero, al mismo tiempo, renunciaríamos a tener lectores fuera de la clase de opresión. En consecuencia, la oposición debe ser superada por nosotros mismos y en nosotros mismos. Convenzámmonos ante todo de que es superable: la misma literatura nos proporciona la prueba de ello, pues es la obra de una libertad total que se dirige a libertades plenas y manifiesta así a su modo, como libre producto de una actividad creadora, la totalidad de la condición humana. Y si, por otro lado, concebir una solución de conjunto es empeño superior a las fuerzas de la mayoría de nosotros, nuestro deber es superar la oposición en mil síntesis de detalle. Cada día, tenemos que tomar partido en nuestra vida de escritor, en nuestros artículos, en nuestros libros. Que esto se haga siempre conservando como principio rector los derechos de la libertad total, como síntesis efectiva de las libertades formales y materiales. Que esta libertad se manifieste en nuestras novelas, nuestros ensayos, nuestras obras de teatro. Y, como nuestros personajes, si son de nuestro tiempo, no disfrutaran todavía de esa libertad, sepamos por lo menos mostrar lo que les cuesta no poseerla. No basta con denunciar en hermoso estilo los abusos y las injusticias, ni con hacer una psicología brillante y negativa de la clase burguesa, ni siquiera con poner nuestra pluma al servicio de los partidos sociales: para salvar la literatu-

ra, hay que tomar posición *en nuestra literatura*, porque la literatura es por esencia toma de posición. Debemos rechazar en todos los terrenos las soluciones que no se inspiren rigurosamente en los principios socialistas, pero, al mismo tiempo, debemos apartarnos de todas las doctrinas y todos los movimientos que consideren al socialismo como el fin absoluto. A nuestros ojos, el socialismo no debe representar el fin último, sino el fin del comienzo o, si se prefiere, el último medio antes del fin, que es poner a la persona humana en posesión de su libertad. Así, nuestras obras deben presentarse al público bajo el doble aspecto de la negatividad y la construcción.

Primeramente, la negatividad. Conocemos la gran tradición de literatura crítica que se remonta hasta fines del siglo xvii: se trata, por medio del análisis, de separar en cada noción lo que propiamente le corresponde y lo que le han añadido la tradición o los engaños de la opresión. Escritores como Voltaire y los enciclopedistas consideraban el ejercicio de esta crítica una de sus tareas esenciales. Ya que el material y el útil del escritor es el lenguaje, es natural que correspondía a los autores la limpieza de su instrumento. Esta función negativa de la literatura quedó abandonada, si se ha de decir verdad, durante el siglo siguiente, probablemente porque la clase en el poder empleaba conceptos determinados para ella por los grandes escritores del pasado y porque había al principio una especie de equilibrio entre las instituciones, los propósitos, el género de opresión que se ejercía y el sentido que se daba a las palabras utilizadas. Por ejemplo, es manifiesto que la palabra "libertad" ha servido durante todo el siglo xix únicamente como designación de la libertad política, reservándose para todas las otras formas de libertad las palabras de "desorden" y "licencia". De un modo análogo, la palabra "revolución" se refería necesariamente a una gran Revolución histórica, la del 89. Y como la burguesía desdénaba por convención muy general el aspecto *económico* de esta Revolución y apenas mencionaba en su historia a Gracchus Babeuf y las opiniones de Robespierre y Marat, a fin de dedicar toda la estima oficial a Desmoulin y los Girondinos, resultaba que se llamaba "revolución" a una insurrección política que triunfó y que cabía aplicar la misma denominación a los sucesos de 1830

y de 1848, que, en el fondo, sólo produjeron un simple cambio del personal dirigente. Esta estrechez de vocabulario pasaba por alto, evidentemente, ciertos aspectos de la realidad histórica, psicológica o filosófica, pero, como estos aspectos no se manifestaban por sí mismos, como correspondían más a un sordo malestar en la conciencia de las masas o del individuo que a factores efectivos de la vida social o personal, los vocablos impresionaban más por su propiedad seca y la nitidez inmutable de sus significados que por su insuficiencia. En el siglo xviii, hacer un Diccionario Filosófico era minar sordamente a la clase que estaba en el poder. En el siglo xix, Littré y Larousse son burgueses positivistas y conservadores: los diccionarios procuran únicamente empadronar y fijar. La crisis del lenguaje que caracteriza a la literatura entre las dos guerras-procede de que los aspectos desdeñados de la realidad histórica y psicológica pasan bruscamente, después de silenciosa maduración, al primer plano. Sin embargo, contamos para designarlos con el mismo aparato verbal de antes. La cosa no es tal vez muy grave, porque, en la mayoría de los casos, se trata solamente de profundizar los conceptos y de cambiar las definiciones: cuando, por ejemplo, se haya rejuvenecido el sentido de la palabra "revolución", haciendo observar que ha de designarse con ese vocablo al fenómeno histórico consistente a la vez en el cambio del régimen de la propiedad, el cambio del personal político y el recurso a la insurrección, se habrá procedido, sin grandes esfuerzos, al rejuvenecimiento de un sector de la lengua francesa y la palabra, dotada de nueva vida, emprenderá un nuevo camino. Hay que indicar únicamente que el trabajo básico que ha de efectuarse con el lenguaje es de naturaleza sintética, en contraste con la naturaleza analítica del mismo en los tiempos de Voltaire: es preciso agrandar, profundizar, abrir las puertas y dejar entrar, fiscalizándolas a su paso, las ideas nuevas. Es, con mucha exactitud, practicar el antiacademicismo. Por desgracia, lo que complica en extremo nuestra tarea es que vivimos en un siglo de propaganda. En 1941, los dos campos en lucha no se disputaban más que a Dios, lo que no era demasiado grave. Hoy, hay cinco o seis campos enemigos que quieren arrancarse las nociones-claves, porque son éstas las que ejercen más influencia en las masas. Se recordará cómo los alemanes, conservando

el aspecto exterior, el título, el ordenamiento de los artículos y hasta los caracteres tipográficos, utilizaban los periódicos franceses de antes de la guerra para difundir ideas totalmente contrarias a las que estábamos acostumbrados a encontrar en nuestra prensa: contaban con que no nos diéramos cuenta de la diferencia entre las píldoras, pues el dorado de las mismas no había cambiado. Otro tanto sucede con las palabras: cada partido las pone por delante, como caballos de Troya, y nosotros las dejamos pasar, porque hacen brillar ante nuestros ojos su sentido del siglo XIX. Una vez dentro, se abren y los significados extraños e inauditos irrumpen entre nosotros como ejércitos; la fortaleza queda conquistada antes siquiera de que nos demos cuenta de lo que pasa. Desde entonces, ya no son posibles ni la conversación ni la discusión. Brice-Parain lo ha visto muy bien: si usted emplea la palabra libertad delante de mí —dice, poco más o menos—, yo me excito y apruebo o contradigo, pero yo no entiendo por eso lo que usted entiende, por lo que estamos debatiendo en el vacío. Es verdad, pero esto es un mal moderno. En el siglo XIX, el *Littre* nos hubiera puesto de acuerdo; antes de esta guerra, hubiéramos podido recurrir al vocabulario de Lalande. Hoy, ya no tenemos árbitros. Por lo demás, todos somos cómplices, porque esas nociones evasivas sirven a nuestra mala fe. No es esto todo: los lingüistas han señalado muchas veces que las palabras conservaban en los períodos agitados la huella de los grandes desplazamientos humanos: un ejército bárbaro atraviesa la Galia, los soldados se divierten con la lengua indígena y he aquí a ésta falseada para mucho tiempo. La nuestra lleva todavía las marcas de la invasión nazi. La palabra "judío" significaba antes cierto tipo de persona; el antisemitismo francés le había comunicado tal vez cierto carácter levemente peyorativo, pero del que cabía fácilmente librarla; ahora, se tiene miedo de usar esta palabra: suena como una amenaza, un insulto o una provocación. El vocablo Europa se refería a la unidad geográfica, económica e histórica del viejo Continente. Hoy, conserva un resabio de germanismo y servidumbre. Hasta el término inocente y abstracto de "colaboración" ha adquirido mala fama. Por otra parte, como la Rusia soviética está parada, también han quedado parados los vocablos que utilizaban antes

de la guerra los comunistas. Se detienen a mitad de camino de su sentido, como los intelectuales stalinianos se detienen a mitad de camino de su pensamiento, o, en otro caso, se pierden por los atajos. A este respecto, son significativas las transformaciones de la palabra "revolución". En otro artículo, he citado esta frase de un periodista colaborador: "Mantener, tal es la divisa de la Revolución Nacional". Hoy, agrego esta otra frase, perteneciente a un intelectual comunista: "Producir, tal es la verdadera Revolución". Las cosas han ido tan lejos que se ha podido leer recientemente en algunos carteles electorales de Francia: "Votar por el partido comunista es votar por la defensa de la propiedad"²⁴. Inversamente, ¿quién no es hoy socialista? Me acuerdo de una reunión de escritores —todos de izquierda—, que se negó a utilizar en un manifiesto la palabra socialismo, "porque estaba muy desacreditada". Y la realidad lingüística es hoy tan complicada que yo no sé todavía si esos autores han rechazado la palabra por la razón que han dado o porque, por muy gastada que estuviera, les daba miedo. Se sabe, por otra parte, que el término *comunista* designa en los Estados Unidos a todo ciudadano norteamericano que no vota por los republicanos y que la palabra *fascista* designa en Europa a todo ciudadano europeo que no vota por los comunistas. Para enredar todavía más las cosas, hay que añadir que los conservadores franceses declaran que el régimen soviético —que no se inspira, sin embargo, ni en una teoría de la raza, ni en una teoría del antisemitismo, ni en una teoría de la guerra—, es un nacional-socialismo, mientras que, en la izquierda, se declara que los Estados Unidos —que son una democracia capitalista con una difusa dictadura de la opinión pública—, desembocan en el fascismo.

La función de un escritor es llamar pan al pan y vino al vino. Si las palabras están enfermas, a nosotros toca curarlas. En lugar de esto, muchos viven de esta enfermedad. En muchos casos, la literatura moderna es un cáncer de las palabras. Estoy de acuerdo en que se escribe "caballo de manteca", pero, en cierto sentido, no hacen otra cosa los que hablan de unos Estados Unidos fascistas o del nacional-socialismo staliniano. En especial, nada hay más nefasto que el ejercicio literario llamado, según creo, prosa poética, consistente en utilizar las palabras

por los oscuros armónicos que resuenan a su alrededor y que están hechos de sentidos vagos en contradicción con el significado claro.

Ya lo sé: el propósito de muchos autores ha sido destruir las palabras, como el de los surrealistas fué el de destruir conjuntamente el sujeto y el objeto: era la punta extrema de la literatura de consumo. Pero hoy, como lo he demostrado, hay que construir. Si nos dedicamos a deplorar la inadaptación del lenguaje a la realidad, nos hacemos cómplices del enemigo, es decir, de la propaganda. Nuestro primer deber de escritor es, pues, devolver su dignidad al lenguaje. Al fin y al cabo, pensamos con palabras. Seríamos muy vanos si creyéramos que contenemos bellezas inefables que la palabra no es digna de expresar. Y, luego, yo desconfío de lo incomunicable, que es la fuente de todo violencia. Cuando las certidumbres de que disfrutamos nos parecen de comunicación imposible, sólo queda la posibilidad de batirse, de quemar o de colgar. No, no valemós más que nuestra vida y debemos juzgarnos por nuestra vida; nuestro pensamiento no vale más que nuestro lenguaje y debemos juzgarlo por el uso que de éste hace. Si queremos devolver a las palabras sus virtudes; hay que efectuar una doble operación: por un lado, una limpieza analítica que las desembarace de los sentidos adventicios; por otro, un agrandamiento sintético que las adapte a la situación histórica. Si un autor quisiera consagrarse enteramente a esta tarea, no tendría suficiente con toda su vida. Si nos ponemos a ella todos juntos, podremos realizarla sin tantos esfuerzos.

No es esto todo: vivimos en una época de engaños. Hay engaños fundamentales relacionados con la estructura de la sociedad y hay engaños secundarios. De todos modos, el orden social descansa hoy, del mismo modo que el desorden, en el engaño de las conciencias. El nazismo era un engaño, el gaullismo es otro y el catolicismo otro más; actualmente, no hay duda de que el comunismo francés es un cuarto. Podríamos, desde luego, pasarlo por alto y hacer nuestro trabajo honradamente, sin agresividad. Pero, como el escritor se dirige a la libertad de su lector y cada conciencia engañada, en la medida en que es cómplice del engaño que la encadena, tiende a perseverar en

su estado, sólo podremos salvaguardar la literatura emprendiendo la tarea de desengañar a nuestro público. Por la misma razón, el deber del escritor es tomar partido contra todas las injusticias, vengan de donde vengan. Y como nuestros escritos no tendrían sentido si no nos hubiésemos fijado como objetivo el advenimiento lejano de la libertad por el socialismo, importa señalar en cada caso que ha habido violación de las libertades formales o personales, opresión material o las dos cosas a la vez. Desde este punto de vista, debemos denunciar lo mismo la política de Inglaterra en Palestina o la de los Estados Unidos en Grecia que las deportaciones soviéticas. Y si se nos dice que nos damos demasiada importancia y que somos pueriles al pensar que vamos a cambiar el curso del mundo, responderemos que no nos hacemos ilusiones, pero que conviene, sin embargo, que se digan ciertas cosas, aunque sólo sea para salvar la cara ante nuestros hijos, y, desde luego, que no tenemos la loca ambición de influir en el Departamento de Estado, sino la —algo ímenos loca—, de actuar sobre la opinión de nuestros conciudadanos. No hace falta, sin embargo, que descarguemos al azar y sin discernimiento grandes golpes de pluma. Tenemos que examinar en cada caso el objetivo perseguido. Algunos antiguos comunistas desearían hacernos ver en la Rusia soviética al enemigo nº 1, porque ha coartado la idea misma del socialismo y ha transformado la dictadura del proletariado en la dictadura de la burocracia; se querría, en consecuencia, que consagráramos todo nuestro tiempo a denunciar sus exacciones y violencias; se nos dice al mismo tiempo que las injusticias capitalistas son muy manifiestas y no pueden engañar a nadie: perderíamos, pues, nuestro tiempo subrayándolas. Creo adivinar muy bien los intereses que esos consejos representan. Cualesquiera que sean las violencias aludidas, es necesario, antes de juzgarlas, examinar la situación del país que las comete y las perspectivas en las que han sido cometidas. Habría que probar, por ejemplo, que los actos actuales del gobierno soviético no han sido dictados, en último análisis, por su deseo de proteger la revolución estancada y de “resistir” hasta el momento en que se pueda de nuevo avanzar. Mientras que el antisemitismo, la negrofobia de los norteamericanos, nuestro colonialismo y la actitud de las potencias frente a Franco llevan muchas veces a injusticias menos espec-

taculares, pero no por ello procuran menos la perpetuación del régimen actual de explotación del hombre por el hombre. Se me dirá que todo el mundo lo sabe. Tal vez sea verdad, pero, si nadie lo dice: ¿de qué sirve saberlo? Nuestro oficio de escritor consiste en representar el mundo y dar testimonio de él. Por lo demás, aunque estuviera probado que el Soviet y el partido comunista persiguen fines auténticamente revolucionarios, no quedaríamos dispensados de juzgar los *medios*. Si se entiende que la libertad es el principio y la finalidad de toda actividad humana, es igualmente falso que se deba juzgar el medio por el fin y el fin por el medio. El fin es más bien la unidad sintética de los medios empleados. Existen, pues, medios que pueden destruir el fin que se proponen realizar, al romper con su simple presencia la unidad sintética donde quieren entrar. Se ha intentado determinar con fórmulas cuasi-matemáticas en qué condiciones un medio puede ser legítimo: se hace entrar en esas fórmulas a la probabilidad del fin, su proximidad, lo que proporciona en relación con lo que cuesta el medio empleado. Se diría que estamos de nuevo ante Bentham y la aritmética de los placeres. Yo no digo que una fórmula así no pueda aplicarse en ciertos casos. Por ejemplos, en la hipótesis, también cuantitativa, que reclame el sacrificio de algunas vidas humanas para salvar otras. Pero, en la mayoría de los casos, el problema es totalmente distinto: el medio utilizado introduce en el fin una alteración *cualitativa* y que, en consecuencia, no es mensurable. Imaginemos que un partido revolucionario mienta sistemáticamente a sus militantes para protegerles contra las incertidumbres, las crisis de conciencia y la propaganda contraria. El fin perseguido es la abolición de un régimen de opresión, pero la mentira es una opresión en sí misma. ¿Cabe perpetuar la opresión con el pretexto de ponerle fin? ¿Hay que avasallar al hombre para liberarlo mejor? Se dirá que el medio es transitorio. No, si contribuye a crear una humanidad *mentida* y *mentirosa*, porque entonces los hombres que toman el poder no son los hombres que merecían tomarlo y las razones que se tenían para abolir la opresión quedan minadas por el modo en que la abolición se pretende. Así, la política del partido comunista, que consiste en mentir delante de sus propias tropas, en calumniar, en ocultar

sus derrotas y sus faltas, compromete el fin perseguido. Por otro lado, es fácil replicar que no es posible en la guerra —y todo partido revolucionario está en guerra—, decir toda la verdad a los soldados. Hay aquí, pues, una cuestión de medida: ninguna fórmula preparada podrá dispensar del examen de cada caso particular. A nosotros corresponde hacer este examen. Abandonado a sí mismo, el político toma siempre el camino más cómodo, es decir, baja por la pendiente. Las masas, engañadas por la propaganda, le siguen. ¿Quién, pues, puede hacer la *representación* al gobierno, a los partidos y a los ciudadanos respecto al valor de los medios empleados, si no es el escritor? Esto no significa que nos debamos oponer sistemáticamente al empleo de la violencia. Reconozco que la violencia, cualquiera que sea la forma en que se manifieste, es un fracaso. Pero es un fracaso inevitable, porque estamos en un universo de violencia y, si es verdad que, cuando se recurre a la violencia contra la violencia, se corre el peligro de perpetuarla, también lo es que se trata del único medio para hacerla cesar. El periódico en el que se escribía, magníficamente, que era necesario negarse a toda complicidad directa o indirecta con la violencia, venga de donde venga, tuvo que anunciar al día siguiente los primeros combates de la guerra de Indochina. Yo le pregunto hoy: ¿qué ha de hacerse para negar toda participación indirecta en las violencias? Si ustedes no dicen nada, están necesariamente en favor de la continuación de la guerra: se es siempre responsable de lo que no se trata de evitar. Pero, si se consigue que la guerra termine en el acto y a cualquier costo, se será la causa de algunas matanzas y se hará violencia a todos los franceses que tienen allí intereses. No hablo, desde luego, de los compromisos, ya que de un compromiso ha surgido la guerra. Hay que optar entre violencia y violencia. De acuerdo con otros principios. El político se preguntará si los transportes de tropas son posibles, si la continuación de la guerra no se enfrentará con la opinión pública, si habrá repercusiones internacionales. Corresponde al escritor juzgar los medios, no desde el punto de vista de la moral abstracta, sino en la perspectiva de una finalidad precisa, que es la realización de una democracia socialista. Por tanto, debemos meditar sobre el pro-

blema moderno del fin y los medios, no solamente en teoría, sino en cada caso concreto.

Como se ve, es mucha la labor. Pero, aunque consumiéramos nuestra vida en la *crítica* ¿quién podría reprochárnoslo? La tarea de la crítica se ha hecho *total* y compromete al hombre entero. En el siglo XVIII, el útil estaba forjado; la simple utilización de la razón analítica bastaba para limpiar los conceptos; hoy, cuando hace falta limpiar y completar a la vez, llevar hasta la terminación nociones que se han hecho falsas por haberse quedado a mitad de camino, la crítica es *también* sintética; pone en juego todas las facultades de la invención; en lugar de limitarse a hacer uso de una razón ya constituída por dos siglos de matemáticas, hay que forjar con la crítica la razón moderna, en forma que ésta acabe siendo el fundamento de la libertad creadora. Desde luego, la crítica no proporciona una solución positiva. Pero ¿qué es lo que proporciona hoy una solución así? Yo veo por todas partes únicamente fórmulas caducas, petachos, compromisos carentes de buena fe, mitos prescritos y a los que se ha dado apresuradamente un nuevo baño de pintura. Aunque nuestro trabajo se limitara a pinchar una por una todas esas pompas de jabón, mereceríamos el agradecimiento de nuestros lectores.

En todo caso, la crítica era hacia 1750 una preparación directa del cambio de régimen, ya que contribuía a debilitar a la clase de opresión desmantelando su ideología. Hoy, no sucede lo mismo, porque los conceptos que han de ser criticados pertenecen a todas las ideologías y todos los campos. Por ello, la historia ya no puede ser servida únicamente por la negatividad, aunque ésta acabe en positividad. El escritor aislado puede limitarse a su tarea crítica, pero nuestra literatura, en su conjunto, debe ser sobre todo construcción. Esto no significa que debemos emprender la tarea, conjunta o aisladamente, de encontrar una ideología nueva. Ya he demostrado que, en cada época, la literatura entera es ideología, porque constituye la totalidad sintética y frecuentemente contradictoria²⁵ de todo lo que la época ha podido producir para ilustrarse, teniendo presentes la situación histórica y los talentos. Pero, ya que hemos reconocido que era necesaria una literatura de la *praxis*, conviene que nos aten-

gamos hasta el fin a nuestro propósito. Ya no es tiempo de *describir* y de *narrar*; tampoco podemos limitarnos a *explicar*. La descripción, aunque sea psicológica, es puro disfrute contemplativo; la explicación es aceptación y lo excusa todo; la una y la otra suponen que las cosas están hechas. Pero si hasta la percepción es acción, si, para nosotros, mostrar el mundo es siempre revelarlo en la perspectiva de un cambio posible, entonces, en esta época de fatalismo, nos toca revelar al lector, en cada caso concreto, su facultad de hacer y deshacer, es decir, de actuar. Revolucionaria en el sentido de que es perfectamente insostenible, la situación actual continúa siendo un estancamiento, porque los hombres se han desposeído de su propio destino; Europa abdica ante el conflicto futuro y trata menos de prevenirlo que de colocarse en el campo de los vencedores; la Rusia soviética se cree sola y acorralada como un jabalí en medio de una enfurecida jauría; Norteamérica, que no teme a las otras naciones, sale de quicio ante su propia pesadez; cuanto más rica, es más pesada y, colmada de grasa y orgullo, se deja llevar, con los ojos cerrados, hacia la guerra. Nosotros escribimos únicamente para unos cuantos hombres de nuestro país y un puñado más de europeos, pero es necesario que vayamos a buscarlos donde están, es decir, perdidos en su tiempo como agujas en un pajar, y que les recordemos su poder. Tomémoslos en su oficio, en su familia, en su clase, en su país, y midamos con ellos su servidumbre, pero no para hundirlos más en ella: enseñémosles que en el ademán más mecánico del trabajador se encuentra ya la negación entera de la opresión; no consideremos nunca su situación como un dato, sino como un problema; hagamos ver que esta situación tiene la forma y los límites de un horizonte infinito de posibilidades, es decir, que no tiene más figura que la conferida por el modo en que han optado dejarla atrás. Enseñémosles que son a la vez víctimas y responsables de todo, a la vez oprimidos, opresores y cómplices de sus propios opresores, y que jamás cabe separar lo que un hombre padece, lo que acepta y lo que quiere; mostremos que el mundo en el que viven nunca se define de otra manera que por el porvenir que proyectan delante de ellos y, ya que la lectura les revela su libertad, aprovechemos las circunstancias para recordarles que este porvenir en el que se colocan para juzgar

el presente no es otro que aquél en el que el hombre se junta a sí mismo y se logra finalmente como totalidad por el advenimiento de la Ciudad de los Fines, ya que solamente el presentimiento de la Justicia permite indignarse contra una injusticia determinada, es decir, precisamente, constituir la en injusticia. Por último, al invitarles a colocarse en el punto de vista de la Ciudad de los Fines para comprender su época, indiquemosles lo mucho favorable que tiene esta época para la realización de su designio. Antes, el teatro era de "caracteres": se hacía que aparecieran en escena personajes más o menos complejos, pero enteros, y la situación no tenía otra misión que enfrentar a estos caracteres para mostrar cómo cada uno de ellos era modificado por la acción de los demás. He mostrado en otro lugar cómo, desde hace poco, se están efectuando importantes cambios en esta esfera: varios autores vuelven al teatro de situación. Se acabaron los caracteres: los héroes son libertades en la trampa, como todos nosotros. ¿Cuáles son los fines? Cada personaje no será más que la elección de un fin y no valdrá más que el fin elegido. Es de desear que toda la literatura se haga moral y problemática, como este nuevo teatro. Moral, no moralizadora: que muestre simplemente que el hombre es *también* un valor y que los problemas que plantea son siempre morales. Y, sobre todo, que muestre en él al inventor. En cierto sentido, cada situación es una ratonera, con muros por todas partes: me explicaba mal, pues no hay fines que *elegir*. Los fines se inventan. Y cada uno, al inventar su propio fin, se inventa a sí mismo. El hombre tiene que inventar cada día.

En especial, todo está perdido si queremos *elegir* entre las potencias que preparan la guerra. Optar por la U. R. S. S. es renunciar a las libertades formales sin tener siquiera la esperanza de adquirir las materiales: el retraso de la industria de ese país le impide, en caso de victoria, organizar a Europa, lo que supone una prolongación indefinida de la dictadura y la miseria. Pero, después de la victoria de Norteamérica, cuando el P. C. quede aniquilado, la clase obrera desalentada, desorientada y, atreviéndonos a un neologismo, atomizada y el capitalismo en condiciones de mostrarse más implacable que nunca, como dueño del mundo ¿se cree que un movimiento revolucionario, que tendría que vol-

ver al punto de partida, contaría con muchas posibilidades? Se me dirá que hay que contar con las incógnitas. Precisamente: quiero contar con lo que conozco. Pero ¿quién nos obliga a elegir? ¿Es que se hace verdaderamente la historia optando entre conjuntos dados, simplemente porque son dados, y colocándose junto al más fuerte? En ese caso, todos los franceses debieron haberse colocado hacia 1941 junto a los alemanes, como lo proponían los colaboradores. Ahora bien, es manifiesto, por el contrario, que la acción histórica jamás se ha reducido a una opción entre datos en bruto, sino que se ha caracterizado siempre por la invención de soluciones nuevas a partir de una situación definida. El respeto por los "conjuntos" es empirismo puro y simple y hace tiempo que el hombre ha dejado atrás el empirismo en la ciencia, la moral y la vida individual: los fontaneros de Florencia "optaban entre conjuntos"; Torricelli ha *inventado* el peso del aire. Y digo que lo ha inventado más que descubierto porque, cuando un objeto está oculto para todos los ojos, es necesario inventarlo en todas sus partes para poder descubrirlo. ¿Por qué complejo de inferioridad se niegan nuestros realistas, cuando se trata del hecho histórico, esa facultad de creación que proclaman para todo lo demás? El agente histórico es casi siempre el hombre que, ante un dilema, hace que se manifieste repentinamente un tercer término, hasta entonces invisible. Es verdad que hay que *elegir* entre la U. R. S. S. y el bloque anglosajón. Pero no hay "que elegir" la Europa socialista, pues no existe; está *por hacer*. No primeramente con la Inglaterra del señor Churchill ni siquiera con la del señor Bevin: primeramente en el continente, mediante la unión de todos esos países que tienen los mismos problemas. Se dirá que es demasiado tarde, pero ¿quién sabe? ¿Ha sido ensayada la cosa siquiera? Nuestras relaciones con nuestros vecinos inmediatos pasan siempre por Moscú, Londres o Nueva York: ¿no se sabe acaso que hay también caminos directos? Sea como sea y mientras las circunstancias no cambien, las posibilidades de la literatura están ligadas al advenimiento de una Europa socialista, es decir, de un grupo de Estados de estructura democrática y colectivista, cada uno de los cuales, a la espera de algo mejor, se desprendería de parte de su soberanía en beneficio del conjunto. Sólo en esta hipótesis queda una esperanza de evi-

tar la guerra; sólo en esta hipótesis la circulación de las ideas será libre en el continente y la literatura volverá a encontrar un objeto y un público.

Se dirá que son muchas y muy dispares tareas a la vez. Es verdad. Pero Bergson ha demostrado claramente que el ojo —órgano de una complicación extrema, si se le considera como una yuxtaposición de funciones—, recupera una especie de sencillez si se le coloca de nuevo en el movimiento creador de la evolución. Otro tanto pasa con el escritor: si se enumeran, mediante el análisis, los temas que Kafka desarrolla, los problemas que plantea en sus libros, y, si se piensa en seguida, remontándose al comienzo de su carrera, que se trataba de temas que *debían ser tratados*, de problemas que *debían ser planteados*, el ánimo queda abrumado. Pero no es así como hay que tomar las cosas: la obra de Kafka es una reacción libre y unitaria frente al mundo judaico-cristiano de la Europa central; sus novelas son la superación sintética de su situación de hombre, de judío, de checo, de novio recalcitrante, de tuberculoso, etc., como lo eran también su apretón de manos, su sonrisa y esa mirada que Max Brod admiraba tanto. Bajo el análisis del crítico, estas novelas se resuelven en problemas, pero el crítico se equivoca, porque hay que leerlas *en el movimiento*. Yo no he querido imponer castigos de escolar a los escritores de mi generación. ¿Con qué derecho lo haría y quién me lo ha pedido? Y tampoco me agradan los manifiestos de escuela. He tratado solamente de describir una situación, con sus perspectivas, sus amenazas, sus consignas. En la época en que no nos es posible encontrar un público, nace una literatura de la Praxis. Tal es el enunciado y cada cual debe solucionar su problema. Su problema, es decir, su estilo, su técnica, sus temas. Si el escritor tiene conciencia, como yo la tengo, de la urgencia de este problema, se puede tener la seguridad de que propondrá soluciones *en la unidad creadora de su obra*, es decir, en la indistinción de un movimiento de creación libre²⁶.

Nada nos garantiza que la literatura sea inmortal; hoy, su oportunidad, su única oportunidad, es la oportunidad de Europa, del socialismo, de la democracia, de la paz. No hay que perderla; si la perdemos nosotros, los escritores, tanto peor para nosotros.

Pero también tanto peor para la sociedad. Por medio de la literatura, como lo he demostrado, la colectividad pasa a la reflexión y a la mediación y adquiere una conciencia turbada y una imagen desequilibrada de sí misma que trata sin tregua de modificar y mejorar. Pero, al fin de cuentas, el arte de escribir no está protegido por los decretos inmutables de la Providencia: es lo que los hombres le hacen; lo eligen al elegirse. Si fuera a convertirse en pura propaganda o pura diversión, la sociedad volvería a caer en la pocilga de lo inmediato, es decir, en la vida sin memoria de los himenópteros y los gasterópodos. Desde luego, todo esto no tiene tanta importancia: el mundo puede prescindir perfectamente de la literatura. Pero puede prescindir del hombre todavía mejor.

N O T A S

¹ La literatura norteamericana se halla todavía en la fase del regionalismo.

² De paso en Nueva York, en 1945, rogué a un agente literario que adquiriera los derechos de traducción de *Miss Lonelyheart*, la obra de Nathanaël West. No conocía el libro y llegó a un acuerdo de principio con la autora de cierto *Lonelyheart*, una vieja señorita muy sorprendida de que se pensara traducirla al francés. Al tanto de su error, el agente reanudó su búsqueda y encontró finalmente al editor, quien confesó no saber qué había sido de West. Atendiendo mis requerimientos, los dos hombres hicieron una investigación y se enteraron finalmente de que West había muerto hacía varios años en un accidente de automóvil. Al parecer, tenía todavía en Nueva York una cuenta bancaria a la que el editor enviaba un cheque de cuando en cuando.

³ Las almas burguesas de Jouhandeau poseen esa misma cualidad de lo maravilloso, pero es un maravilloso que frecuentemente cambia de signo: se hace negativo y satánico. Como cabe imaginarlo, las misas negras de la burguesía son más fascinantes todavía que sus fastos permitidos.

⁴ Hacerse clérigo de la violencia supone que se adopta deliberadamente la violencia como método de pensamiento, es decir, que se recurre comúnmente a la intimidación, al principio de autoridad, y se rechaza con altanería la idea de demostrar, de discutir. Es lo que da a los textos dogmáticos de los surrealistas un parecido puramente formal, pero inquietante, con los escritos políticos de Charles Maurras.

⁵ Otro parecido con la *Action Française*, de la que Maurras ha podido decir que no era un partido, sino una conspiración. Y las expediciones de castigo de los surrealistas ¿no se parecen a las travesuras de los "camelots du roi"?

6 Estas observaciones desapasionadas han provocado movimientos llenos de pasión. Sin embargo, lejos de convencerme, las defensas y los ataques han hecho más firme mi convicción de que el superrealismo había perdido —provisionalmente tal vez—, su actualidad. Veo, en efecto, que la mayoría de sus defensores son eclécticos. Hacen de él un fenómeno cultural "de mucha importancia", una actitud "ejemplar", y tratan de integrarlo por las buenas en el humanismo burgués. Si estuviera todavía vivo ¿se cree que aceptaría condimentar con pimienta freudiana el racionalismo un poco ajado del señor Alquié? En el fondo, es la víctima de ese idealismo contra el que tanto ha luchado; *Gazette des Lettres*, *Fontaine* y *Carrefour* son otras tantas bolsas estomacales dedicadas a digerirlo. Si algún Desnos hubiese podido leer estas líneas de Claude Mauriac, joven diastasa de la Cuarta República: "El hombre lucha contra el hombre sin saber que debe ante todo formarse el frente común de todos los espíritus contra cierta concepción del hombre mezquina y falsa. Pero esto el superrealismo lo sabe y lo grita desde hace veinte años. Empresa de conocimiento, proclama que deben ser inventados de nuevo todos los modos de pensar y sentir tradicionales", hubiera seguramente protestado: el surrealismo no era una "empresa de conocimiento"; recurría especialmente a la famosa frase de Marx: "No queremos comprender el mundo, sino cambiarlo"; no ha querido nunca ese "frente común de los espíritus" que recuerda gratamente a la Reunión del Pueblo Francés. Frente a este optimismo un poco tonto, ha proclamado siempre la conexión rigurosa entre la censura interior y la opresión; si era necesario un frente común de todos los espíritus —¡qué poco superrealista es esta expresión de *espíritus* en plural!—, se produciría después de la Revolución. En sus buenos tiempos, no hubiera permitido que se hubiesen inclinado así sobre él para comprenderlo. Consideraba —parecido en esto al partido comunista—, que cuando no estaba total y exclusivamente con él estaba contra él. ¿Se da hoy exacta cuenta de la maniobra de que está siendo objeto? Para informarle, revelaré, pues que el señor Bataille, antes de anunciar públicamente a Merleau-Ponty que nos retiraba su artículo, le indicó sus intenciones en una conversación privada. Este campeón del superrealismo declaró entonces: "Reprocho a Breton con todas mis fuerzas, pero debemos unirnos contra el comunismo". Es más que suficiente. Creo que nuestro más estima por el superrealismo remitiéndome al tiempo de su vida ardorosa y discutiendo sus propósitos que tratando arteramente de asimilarlo. Verdad es que no me lo agradecerá mucho, porque, como todos los partidos totalitarios, afirma la continuidad de sus opiniones para ocultar el perpetuo cambio de las mismas y no le gusta, en consecuencia, que nadie se remita a sus declaraciones anteriores. Muchos de los textos que encuentro hoy en el catálogo de la exposición superrealista (*El Superrealismo en 1947*) y que están aprobados por los jefes del movimiento se acercan más al dulce electicismo del señor C. Mauriac que a las ásperas rebeldías del superrealismo primero. He aquí, por ejemplo, algunas líneas del señor Pastoureau: "La experiencia política del superrealismo, que le hizo evolucionar alrededor del partido comunista durante unos diez años, es claramente concluyen-

te. El intento de proseguirla equivaldría a encerrarse en el dilema del compromiso y la ineficacia. Seguir al partido comunista por el camino de la colaboración de clases en el que se ha metido está en contradicción con los móviles que impulsaron antes al superrealismo a emprender una acción política y que son tanto *reivindicaciones inmediatas en el dominio del espíritu y más especialmente en el de la moral* como el seguimiento de ese fin lejano que es la total liberación del hombre. Y, sin embargo, es manifiesto que la política sobre la que cabe fundar la esperanza de ver realizarse las aspiraciones del proletariado no es la de la oposición llamada de izquierda al partido comunista ni la de los grupúsculos anarquistas... el superrealismo, cuya misión asignada es reivindicar innumerables reformas en el dominio del espíritu y, en especial, reformas éticas, no puede ya participar en una acción política necesariamente inmoral para ser eficaz, del mismo modo que no puede, a menos que renuncie a la liberación del hombre como fin que debe ser alcanzado, participar en una acción política necesariamente ineficaz como respetuosa, de principios que estima que no debe transgredir. Se repliega, pues, en sí mismo. Sus esfuerzos tenderán todavía a conseguir las mismas reivindicaciones y a precipitar la liberación del hombre, pero *por otros medios*".

(Se encontrarán textos análogos y hasta frases idénticas en *Rupture inaugurale*, declaración adoptada el 21 de junio de 1947 por el grupo en Francia, véanse páginas 8 a 11.)

Se observará de paso esa palabra "reforma" y esa inusitada apelación a la moral. ¿Leeremos algún día un periódico titulado: "El Superrealismo al servicio de la Reforma"? Pero, sobre todo, ese texto consagra el rompimiento del superrealismo con el marxismo: se entiende ahora que cabe actuar sobre las superestructuras sin que la infraestructura económica sea modificada. Un superrealismo *ético* y *reformista* que quiere limitar su acción a cambiar las ideologías: he aquí algo que se parece peligrosamente al idealismo. Falta saber en qué consisten esos "otros medios" de que se nos habla. ¿Es que el superrealismo va a ofrecernos nuevos cuadros de valores? ¿Va a producir una ideología nueva? No, no: el superrealismo va a dedicarse, "persiguiendo sus objetivos de siempre, a la reducción de la civilización cristiana y a la preparación de las condiciones del advenimiento de la *Weltanschauung* ulterior". Se trata siempre, como se ve, de negación. La civilización occidental, según la propia confesión de Pastoureau, está moribunda; existe la amenaza de una guerra inmensa que se encargará de enterrarla; nuestro tiempo reclama una ideología nueva que permita vivir al hombre: pero el superrealismo continuará embistiendo a la "fase cristiano-tomista" de la civilización. Y ¿cómo lo hará? ¿Con el rico caramelo tan pronto chupado de la Exposición de 1947? Vale más que volvamos al *verdadero* superrealismo, al de *Point du Jour*, de Nadja, de *Vases communicants*.

Alquié y Max Pol-Fouchet insisten ante todo en que el superrealismo fue una tentativa de liberación. Según ellos, se trata de afirmar los derechos de la totalidad humana, sin excluir nada de ella, ni siquiera lo inconsciente, el sueño, la sexualidad, lo imaginario. Estoy completamente de acuerdo con ellos: es eso lo que el superrealismo ha querido, es eso

lo que constituye la grandeza de su empresa. Sin embargo, hay que señalar que la idea "totalitaria" es de época: es la que anima a la tentativa nazi, a la tentativa marxista y, hoy, a la tentativa "existencialista". Hay que volver indudablemente a Hegel como a la fuente común de todos esos esfuerzos. Pero yo advierto una contradicción grave en el origen del superrealismo: para emplear el lenguaje hegeliano, diré que ese movimiento ha tenido el *concepto* de la totalidad (es lo que se deduce claramente de la famosa frase de Breton: libertad, color de hombre) y que ha *realizado* algo completamente distinto en sus manifestaciones concretas. La totalidad del hombre, en efecto, es necesariamente una síntesis, es decir, la unión orgánica y esquemática de todas sus estructuras secundarias. Una liberación que se propone ser *total* debe partir de un conocimiento total del hombre por sí mismo (no trato aquí de demostrar que este conocimiento es posible: se sabe que estoy profundamente convencido de ello). Esto no significa que debamos conocer —ni podemos conocer—, *a priori* todo el contenido antropológico de la realidad humana, sino que podemos llegar hasta nosotros mismos *ante todo* en la unidad, profunda y manifiesta a la vez, de nuestras conductas, nuestros afectos y nuestros sueños. El superrealismo, fruto de una época determinada, se ve embarazado al partir con supervivencias antisintéticas: en primer lugar, la negatividad analítica que se ejerce sobre la *realidad cotidiana*. Hevel escribe del escepticismo: "El pensamiento perfecto que aniquila el ser del mundo en la *múltiple variedad de sus determinaciones* y la negatividad de la conciencia de sí, libre en el seno de esta configuración multiforme de la vida, se convierte en negatividad real... el escepticismo corresponde a la realización de esta conciencia, a la actitud *negativa* respecto al ser-otro: corresponde, pues, al deseo y al trabajo" (*Philosophie de l'Esprit*, trad. Hunnolitte, p. 172). Del mismo modo, lo que me parece esencial en la actividad superrealista es el descenso del espíritu negativo al trabajo: la negatividad escéptica *se hace concreta*: los terrones de azúcar de Duchamp y el lobo-mesa son *trabajos*, es decir precisamente, la destrucción concreta y con esfuerzo de lo que el escepticismo destruye únicamente con la palabra. Otro tanto diré del *deseo*, una de las estructuras esenciales del amor superrealista y que es, como se sabe, deseo de consumo, de destrucción. Se ve el camino recorrido y que se parece justamente a las transformaciones hegelianas de la conciencia: la analítica burguesa es destrucción idealista del mundo, por *digestión*; la actitud de los escritores adheridos merece el nombre que Hegel da al estoicismo: "es solamente *concepto* de la negatividad; se eleva por encima de esta vida como la conciencia del amo". Por el contrario, el superrealismo "penetra en esta vida como la conciencia del esclavo". Es indudablemente su valor y por eso puede, de modo evidente, pretender la unión con la conciencia del trabajador, que experimenta su libertad en el trabajo. Pero el trabajador destruye para construir: sobre el aniquilamiento del árbol, construye la viga y el banco. Conoce, pues, las dos caras de la libertad, que es negatividad constructora. El superrealismo, que extrae su método del análisis burgués, invierte el proceso: en lugar de destruir para construir, construye para destruir. En él, la

construcción está siempre enajenada y se funde en un proceso cuyo fin es el aniquilamiento. Sin embargo, como la construcción es real y la destrucción simbólica, el objeto superrealista puede ser también concebido directamente como su propio fin. Según adonde se dirija la atención, es "azúcar de mármol" o impugnación del azúcar. El objeto superrealista es necesariamente tornasolado, porque muestra el orden humano invertido y, como tal, contiene en sí mismo su propia contradicción. Es lo que permite a su constructor pretender a la vez que destruye lo real y que crea poéticamente una superrealidad. En realidad, lo superreal así construido se convierte en un objeto más del mundo, un objeto en el que sólo existe la indicación petrificada de la destrucción posible del mundo. El lobo-mesa de la última Exposición es a la vez un esfuerzo sincrético para hacer pasar por nuestra carne un sentido oscuro de la leñidad y también una impugnación recíproca de lo inerte por lo vivo y de lo vivo por lo inerte. El esfuerzo de los superrealistas tiende a presentar estas dos caras de sus producciones en la unidad de un mismo movimiento. Pero le falta la síntesis: es que nuestros autores no la quieren; les conviene presentar los dos momentos como fundidos en una unidad esencial y, al mismo tiempo, como siendo cada uno lo esencial, lo que no nos hace salir de la contradicción. Y, sin duda, se obtiene el resultado que se esperaba: el objeto creado-destruido provoca una tensión en el espíritu del espectador y es esta tensión lo que constituye propiamente el *instante* superrealista: la cosa *dada* es destruida por la impugnación interna, pero la misma impugnación y la destrucción son impugnadas a su vez por el carácter positivo y, el *estar ahí* concreto de la creación. Pero este irritante tornasol de lo imposible no es *otra cosa* en el fondo que la separación imposible de colmar entre los dos términos de una contradicción. Se trata aquí de provocar técnicamente la *insatisfacción* baudelairiana. No tenemos ninguna revelación, ninguna intuición de objeto nuevo, ningún apoderamiento de materia o de contenido, sino solamente la conciencia *puramente formal* del espíritu como avance, llamamiento y vacío. Y aplicaré aún al superrealismo la fórmula de Hegel sobre el escepticismo: "En él (superrealismo), la conciencia obtiene en verdad la experiencia de sí misma como conciencia que se contradice en el interior de sí misma". ¿Va a volverse por lo menos hacia sí misma, operar una conversión filosófica? ¿Tendrá el objeto superrealista la eficiencia concreta de la hipótesis del genio maligno? Pero aquí interviene un segundo prejuicio del superrealismo: he mostrado que rechaza tanto la subjetividad como el libre arbitrio. Su amor profundo por la materialidad (objeto y apoyo insondable de sus destrucciones) le lleva a profesar el materialismo. En seguida, pues, vuelve a cubrir esa conciencia recién descubierta y substancia la contradicción; ya no se trata de una tensión de la subjetividad, sino de una estructura objetiva del universo. Lean ustedes *Les vases communicants*: tanto el título como el texto muestran la lamentable ausencia de toda mediación; sueño y vigilia son vasos comunicantes, lo que equivale a decir que hay mezcla, flujo y reflujo, pero no unión sintética. Ya sé lo que se me dirá: pero esa unión sintética está por hacer y es eso precisamente la finalidad que el superrealismo se propone.

"El superrealismo —dice también Arpad Mazei—, parte de las realidades distintas de lo consciente y lo inconsciente y va hacia la síntesis de sus componentes." Comprendo, pero ¿con qué se propone hacerla?Cuál es el útil de la mediación? Ver a todo un grupo de hadas girar alrededor de una calabaza —si ello es posible, cosa que dudo—, es *mezclar* el sueño con la realidad, no es unificar el uno y la otra en una forma nueva que contendría transformados y dejados atrás, los elementos de lo real y de lo soñado. En realidad, nos mantenemos siempre en el nivel de la impugnación: la calabaza *real*, sostenida por el mundo real entero, es una impugnación de esas pálidas hadas que giran y las hadas, inversamente, son una impugnación de la cucurbitácea. Queda la conciencia, único testigo de esta destrucción recíproca, único recurso; pero no se quiere nada con ella. Si pintamos o esculpimos nuestros sueños, el sueño queda comido por la vigilia: el objeto escandaloso del que se apoderan las luces eléctricas, presentado en una habitación cerrada, en medio de otros objetos, a dos metros diez de una pared, a tres metros quince de otra, se convierte en cosa del mundo (me coloco aquí en la hipótesis superrealista que atribuye a la imagen *la misma naturaleza* que a la percepción; es evidente que no habría razón ni para discutir siquiera si se pensara, como yo pienso, que esas naturalezas son radicalmente diferentes) en la medida en que es creación positiva y sólo escapa del mundo en la medida en que es negatividad pura. Así, el hombre superrealista es una suma, una mezcla, pero jamás una síntesis. No es una casualidad que nuestros autores deban tanto al psicoanálisis éste les ofrecía precisamente, bajo el nombre de "complejos"; el modelo de esas interpretaciones contradictorias, múltiples y sin cohesión que utilizan en todas partes. Y es verdad que los "complejos" existen. Pero lo que no se ha subrayado lo suficiente es que sólo pueden existir sobre los cimientos de una realidad sintética previa. Así el hombre total es para el superrealista únicamente la suma completa de todas sus manifestaciones. En ausencia de la idea sintética, han organizado torquitos de contrarios; estas torcidas de ser y no ser hubieran podido revelar la subjetividad, como las contradicciones de lo sensible remiten a Platón a las formas inteligibles, pero, al ser rechazada la subjetividad, el hombre queda transformado en una simple casa con fantasmas; en ese atrio vago que es la conciencia para los superrealistas, aparecen y desaparecen objetos autodestructivos rigurosamente parecidos a cosas. Entran por los ojos o por la puerta zaguera. Resuenan grandes voces sin cuerpos, como la que anunció la muerte de Pan. Más todavía que el materialismo, esta *colección* heteróclita evoca el neo-realismo norteamericano. Después de esto, para reemplazar las unificaciones sintéticas que efectúa la conciencia, se concebirá una especie de unidad mágica, por participación, que se manifiesta caprichosamente y a la que llamarán azar objetivo. Pero no es más que la imagen invertida de la actividad humana. No se libera una colección; se hace el censo de ella. Y es eso precisamente el superrealismo: un censo, un empadronamiento. Pero no una liberación, porque no hay nadie que tenga que ser liberado; se trata solamente de luchar contra el descrédito en que han caído ciertos

lotes de la colección humana. El superrealismo está obsesionado por el todo-hecho, el sólido; le horrorizan los génesis y los nacimientos; la creación es siempre para él una emanación, un paso del poder al acto, una *gestación*; es la aparición *ex nihilo*, la brusca manifestación de un objeto totalmente constituido que enriquece la colección. En el fondo, un *descubrimiento*. ¿Cómo, pues, cabría "liberar al hombre de esos monstruos"? El superrealismo ha matado tal vez a los monstruos, pero ha matado también al hombre. Se me dirá que queda el deseo. Los superrealistas han querido liberar el deseo humano, han proclamado que el hombre era deseo. Pero esto no es totalmente verdad; en primer lugar, han prohibido toda una categoría de deseos (la homosexualidad, los vicios, etc.), sin justificar nunca esta prohibición. En seguida, han juzgado que estaba de acuerdo con su odio de lo subjetivo conocer únicamente el deseo por sus productos, como lo hace también el psicoanálisis. De este modo, el deseo es también *cosa*, colección. Pero, en lugar de elevarse desde las cosas (actos frustrados, imágenes del simbolismo onírico, etc.) hasta su fuente subjetiva (que es el deseo propiamente dicho), los superrealistas permanecen fijos en el objeto. En el fondo, el deseo es pobre y no les interesa por sí mismo y, luego, representa la explicación racional de las contradicciones que ofrecen los complejos y sus productos. Se encontrarán muy pocas cosas y éstas muy vagas sobre el inconsciente y la libido en Breton. Lo que le apasiona, no es el deseo en vivo, sino el deseo cristalizado, lo que podría llamarse, recurriendo a una expresión de Jaspers, la cifra del deseo en el mundo. Por otro lado, lo que me ha impresionado en los superrealistas o ex-superrealistas que he conocido no ha sido nunca la magnificencia de los deseos o de la libertad. Sus vidas han sido modestas y han estado llenas de prohibiciones; sus violencias esporádicas hacen pensar más en los espasmos de un poseso que en una acción concertada; en lo demás, han estado muy dominados por poderosos complejos. Siempre me ha parecido que los grandes violentos del Renacimiento y hasta los románticos habían hecho mucho más que los superrealistas para liberar el deseo. Se dirá que, por lo menos, los superrealistas son grandes poetas. Muy bien; he aquí algo en lo que podemos ponernos de acuerdo. Algunos ingenuos han declarado que yo era "antipoético" o "contrario a la poesía". Es una frase absurda, pues vale tanto decir que *soy contrario* al aire o al agua. Reconozco en voz muy alta, por el contrario que el superrealismo es el *único* movimiento poético de la primera mitad del siglo XX; reconozco incluso que, en cierto modo, contribuye a la liberación del hombre, pero lo que libera no es el deseo ni la totalidad humana, sino la imaginación pura. Ahora bien, lo imaginario puro y la *praxis* son muy difícilmente compatibles. Encuentro la confesión conmovedora de esto en un superrealista del 47 cuyo nombre parece predisponer a la sinceridad más completa:

"Debo reconocer (y, sin duda, no soy el único entre los que no son fáciles de contentar) que existe una separación entre mi sentimiento de rebeldía, la realidad de mi vida y los lugares, finalmente, del combate de poesía que tal vez libro, que las obras de los que son mis

amigos me ayudan a librar. A pesar de ellos y a mi pesar, no sé vivir. "El recurso a lo imaginario, que es crítica del estado social, que es protesta, precipitación de la historia, amenaza con destruir los puentes que nos unen, al mismo tiempo que a la realidad, a los otros hombres? Sé que es imposible la libertad para el hombre solo." (Yves Bonnefoy: Donner a vivre, en "Le Surréalisme en 1947", pág. 68.)

Pero, en el período entre las dos guerras, el superrealismo hablaba en tono muy distinto. Y yo me refería más arriba a algo muy diferente: cuando los superrealistas firmaban manifiestos políticos, hacían comparecer ante ellos a los que se desviaban de la línea, definían un método de acción social, entraban en el P. C., salían de él ruidosamente, se acercaban a Trotsky y se cuidaban de precisar su posición ante la Rusia soviética, no creo que pensarán que estaban actuando como poetas. Se me contestará que el hombre es uno y que no cabe dividirlo en político y en poeta. Estoy de acuerdo y hasta añadiré que estoy más a mis anchas para reconocerlo que los autores que hacen de la poesía un producto del automatismo y de la política un esfuerzo consciente y reflexivo. Pero esto es un truismo, verdadero y falso a la vez, como todos los truisimos. Porque si el hombre es el mismo, si, en cierto modo, se encuentra su marca en todas partes, esto no significa en absoluto que sus actividades sean idénticas; y si, en cada caso, las actividades ponen en juego todo el espíritu, no se puede llegar a la conclusión de que lo ponen de la misma manera. Ni tampoco que el triunfo de la una es justificación del fracaso de la otra. Por otro lado, ¿se cree que se halagaría a los superrealistas diciéndoles que han intervenido en la política como poetas? Sin embargo, un escritor que quiera subrayar la unidad de su vida y su obra puede mostrar por medio de una poesía la comunidad de propósitos de su poesía y su praxis. Pero, precisamente, esta teoría no puede ser más que *prosa*. Hay una prosa superrealista y es esta prosa lo único que he estudiado en las páginas que se incriminan. Pero no hay modo de apoderarse del superrealismo: es un Proteo. Se presenta unas veces totalmente comprometido en la realidad, en la lucha, en la vida, y, si se le piden cuentas, clama que es poesía pura, que le están asesinando y que no se entiende una palabra de poesía. Lo que queda muy de manifiesto en una anécdota que todos conocen y que tiene un profundo sentido: Aragón había escrito un poema que parecía, a justo título, una invitación al homicidio. Se habló de una acción judicial. En seguida, todo el grupo superrealista afirmó solemnemente la irresponsabilidad del poeta; los productos del automatismo no pueden ser asimilados a propósitos concertados. Sin embargo, para quien tenía cierta práctica de la escritura automática, era manifiesto que el poema de Aragón era de una especie muy diferente. He aquí un hombre vibrante de indignación que reclama en términos violentos y claros la muerte del opresor; el opresor se impresiona y, de pronto, sólo encuentra ante él un poeta que se despierta, se frota los ojos y se asombra de que le inculpen por un sueño. Es lo que acaba de reproducirse: he intentado el examen crítico del hecho global del superrealismo" como compromiso en el mundo, en la medida en que los superrealistas trataban

de expresar *por medio de la prosa* los significados. Se me contesta que estoy ofendiendo a los poetas y que ignora su "aportación" a la vida interior. Pero, al fin y al cabo, la vida interior les importaba muy poco; querían hacerla estallar, romper los diques entre lo subjetivo y lo objetivo y hacer la Revolución junto al proletariado.

Concluamos: el superrealismo entra en un período de repliegue, rompe con el marxismo y el P. C. Quiere demoler piedra por piedra el edificio cristiano-tomista. Muy bien. Pero yo le pregunto a qué público quiere llegar. Dicho de otro modo, *en qué almas* piensa arruinar la civilización occidental. Ha dicho y repetido que no podía llegar directamente a los obreros y que éstos no eran todavía accesibles a su acción. Los hechos le dan la razón: ¿cuántos obreros entraron en la Exposición de 1947? ¿Cuántos burgueses, por el contrario? De este modo, su propósito sólo puede ser negativo: destruir en los espíritus de los burgueses que forman su público los últimos mitos cristianos que hay en ellos todavía. Era lo que quería demostrar.

7 Que les caracteriza especialmente desde hace cien años, a causa del error que les separa del público y les obliga a decidir por sí mismos acerca de las marcas de su talento.

8 Prévoست ha declarado más de una vez su simpatía por el epicureísmo. Pero era el epicureísmo revisado y corregido por Alain.

9 Si no he hablado más arriba ni de Malraux ni de Saint-Exupéry es porque pertenecen a nuestra generación. Han escrito antes y son de más edad que nosotros. Pero, mientras nosotros necesitamos para descubrirnos la urgencia y la realidad física de un conflicto, el primero tuvo el inmenso mérito de reconocer desde su primer trabajo que estábamos en guerra y de hacer una literatura de guerra, cuando los superrealistas y el mismo Drieu hacían una literatura de paz. En cuanto al segundo, frente al subjetivismo y el quietismo de nuestros predecesores, ha sabido esbozar a grandes rasgos una literatura del trabajo y del útil. Mostraré más adelante que es el precursor de una literatura de construcción que tiende a reemplazar a la literatura de consumo. Guerra y construcción, heroísmo y trabajo, hacer, tener y ser, condición humana... Al final de este capítulo, se verá que éstos son los principales temas literarios y filosóficos de hoy. Por tanto, cuando digo "nosotros", creo también poder hablar de ellos.

10 ¿Qué hacen Camus, Malraux, Koestler, Rousset, etc., si no es una literatura de situaciones extremas? Sus personajes están en la cumbre del poder o en los calabozos, en vísperas de morir, de ser torturados o de matar. Guerras, golpes de Estado, acción revolucionaria, bombardeos y matanzas... Esto es lo cotidiano. En cada página, en cada línea, siempre se aborda el problema del hombre entero.

11 Desde luego, ciertas conciencias son más ricas que otras, más intuitivas o mejor armadas para el análisis o la síntesis; algunas son incluso proféticas y otras están mejor situadas para prever, porque tienen en la mano determinadas cartas o porque descubren horizontes más amplios. Pero estas diferencias son *a posteriori* y la apreciación del presente y del porvenir inmediato sigue siendo conjetural.

También para nosotros el acontecimiento se manifiesta únicamente a través de las subjetividades. Pero su trascendencia procede de que desborda a todas, porque se extiende a través de ellas y muestra a cada una un aspecto diferente de él mismo y de ella misma. Por tanto, nuestro problema técnico consiste en encontrar una orquestación de las conciencias que nos permita transmitir la pluridimensionalidad del acontecimiento. Además, al renunciar a la ficción del narrador omnisciente, hemos asumido la obligación de suprimir los intermediarios entre el lector y las subjetividades-puntos-de-vista de nuestros personajes; se trata de que el lector entre en las conciencias como un molino e incluso que coincida sucesivamente con cada una de ellas. Así, hemos aprendido de Joyce a buscar una segunda especie de realismo: el realismo en bruto de la subjetividad sin mediación ni distancia. Lo que nos lleva a profesar un tercer realismo: el de la temporalidad. En efecto, si sumergimos al lector sin mediación en una conciencia, si le negamos todos los medios de cernirse sobre ella, hay que imponerle sin acortamientos el tiempo de esta conciencia. Si recojo seis meses en una página, el lector salta fuera del libro. Este último aspecto del realismo suscita dificultades que ninguno de nosotros ha resuelto y que tal vez son insolubles, ya que no es posible ni deseable limitar todas las novelas a una sola jornada. Si nos resignáramos incluso a esto, quedaría el hecho de que consagrar un libro a veinticuatro horas antes que a una, a una hora antes que a un minuto, supone la intervención del autor y una elección trascendente. Será necesario entonces ocultar la elección hecha por procedimientos puramente estéticos, construir engañosas y, como siempre en el arte, mentir para decir la verdad.

12 Desde este punto de vista, la objetividad absoluta, es decir, el relato en tercera persona que presenta los personajes únicamente por sus conductas y sus palabras, sin explicación ni incursión en las vidas interiores, conservando el orden cronológico estricto, es rigurosamente equivalente a la subjetividad absoluta. Lógicamente, sin duda, cabría pretender que ha habido por lo menos una conciencia testigo: la del lector. Pero, en realidad, el lector se olvida de verse mientras ve y la historia conserva para él la inocencia de una selva virgen cuyos árboles crecen lejos de todas las miradas.

13 Yo me he preguntado en ocasiones si los alemanes, que tenían mil medios de conocer los nombres de los miembros del C. N. E., no nos perdonaban. También para ellos éramos puros consumidores. Este proceso es aquí inverso: la difusión de nuestros periódicos era muy reducida; hubiera sido más nefasto para la supuesta política de colaboración detener a Eluard o Mauriac que dejarles hablar en voz baja en libertad. La Gestapo ha preferido sin duda concentrar sus esfuerzos contra las fuerzas clandestinas y los hombres del maquis, cuyas destrucciones reales molestaban mucho más que nuestra abstracta negatividad. Desde luego, han detenido y fusilado a Jacques Decour. Pero, en aquel tiempo, Decour no era todavía muy conocido.

14 Véase especialmente *Terre des Hommes*.

15 Como Hemingway, por ejemplo, en *Por quién doblan las campanas*.

16 Por otra parte, no hay que exagerar. En general, la situación del escritor ha mejorado. Pero es, sobre todo, por medios extra-literarios —radio, cine, periodismo—, con los que no contaba antes. El que no pueda o no quiera recurrir a estos medios debe ejercer un segundo oficio o vivir en la estrechez. Julien Blanc escribe ("Doléances d'un écrivain" *Combat*, 27-4-47): "Es muy raro que disponga de café y de suficientes cigarrillos. Mañana, tomaré mi pan sin manteca y el fósforo que preciso cuesta precios astronómicos en las farmacias... Desde 1943, he sido sometido a cinco operaciones graves. Uno de estos días será operado por sexta vez: una intervención muy seria. Como escritor, no soy afiliado a los seguros sociales. Tengo una mujer y un hijo... El Estado sólo se acuerda de mí para exigirme impuestos excesivos sobre mis derechos de autor, insignificantes... Va a ser necesario que efectúe gestiones para que me reduzcan los costos de la hospitalización... Y ¿la Sociedad de escritores y la Caja de las letras? La primera apoyará mis gestiones y la segunda, como me ha regalado el mes último cuatro mil francos... Bien, sigamos".

17 Han de ser apartados, desde luego, los "escritores" católicos. En cuanto a los llamados escritores comunistas, hablo de ellos más adelante.

18 No tengo inconveniente en admitir la descripción marxista de la angustia "existencialista" como fenómeno de época y de clase. El existencialismo, en su forma contemporánea, aparece sobre la descomposición de la burguesía y su origen es burgués. Pero el que esta descomposición pueda revelar ciertos aspectos de la condición humana y posibilitar ciertas intuiciones metafísicas no significa que estas intuiciones y esta revelación sean ilusiones de la conciencia burguesa o representaciones míticas de la situación.

19 El obrero se ha adherido al P. C. bajo la presión de las circunstancias. Es menos sospechoso, porque sus posibilidades de elección son más reducidas.

20 En la literatura comunista de Francia, sólo encuentro un escritor auténtico. No es azar que esté dedicado a escribir sobre las mimosas y los guijarros.

21 Han hecho que se lea a Hugo; más recientemente, han difundido las obras de Giono en ciertas campañas.

22 Exceptúo el fracasado intento de Prévost y sus contemporáneos. Hablo del asunto más arriba.

23 Esta contradicción aparece en todas partes y muy especialmente en la amistad comunista. Nizam tenía muchos amigos. ¿Dónde están? Los que más le estimaban pertenecían al P. C.; son ellos los que hoy le injurian. Los únicos que le siguen siendo fieles no son del Partido. Es que la comunidad staliniana, con su poder de excomunión, se mantiene presente en el amor y la amistad, que son relaciones de persona a persona.

24 Y ¿la idea de libertad? Las espantosas críticas que se dedican

al existencialismo prueban que las gentes no entienden ya una palabra del asunto. ¿Es su culpa? He aquí al P. R. L., antidemocrático, anti-socialista, que recluta a antiguos fascistas y colaboracionistas, a antiguos P. S. F. Se llama a sí mismo, sin embargo, Partido republicano de la libertad. Si están ustedes contra él, están ustedes contra la libertad. Pero también los comunistas apelan a la libertad, aunque para ellos se trata de la libertad hegeliana, que es asunción de la necesidad. Y otro tanto hacen los superrealistas, que son deterministas. Un jovencito me dijo un día: "Después de *Les Mouches*, donde ha hablado usted de modo impecable de la libertad de Orestes, se ha traicionado y nos ha traicionado al escribir *L'Être et le Néant* y al no fundar un humanismo determinista y materialista". Comprendo lo que quiso decir: es que el materialismo liberó al hombre de sus mitos. Es la liberación, de acuerdo, pero para avanzar mejor. Entretanto, desde 1760, los colonos norteamericanos defendían la esclavitud en nombre de la libertad: si el colono, ciudadano y precursor, quiere comprar un negro, ¿no es libre para hacerlo? Y, si lo ha comprado, ¿no es libre para utilizarlo? En 1947, el propietario de una piscina se niega a admitir en ella a un capitán judío, héroe de la guerra. El capitán escribe a los periódicos para quejarse. Los periódicos publican la protesta y declaran: "¡Qué admirable país es Norteamérica! El propietario de la piscina era libre para negar el acceso a la misma a un judío. Pero el judío, ciudadano de los Estados Unidos, era libre para protestar en la prensa. Y la prensa, libre como se sabe, menciona, sin tomar partido, el pro y el contra. Finalmente, todo el mundo es libre". El único fastidio es que la palabra *libertad*, que cubre acepciones tan diferentes —y cien más, sea empleada sin que se crea necesario prevenir acerca del sentido que tiene en cada caso.

²⁵ Porque es, como el Espíritu, del tipo de eso que he llamado en otro lugar "totalidad destotalizada".

²⁶ *La Peste*, de Camus, que acaba de aparecer, me parece un buen ejemplo de ese movimiento unificador que funde en un solo mito una pluralidad de temas críticos y constructivos.

ÍNDICE

	PÁG.
Presentación de "Los Tiempos Modernos"	7
La nacionalización de la literatura	25
¿Qué es la literatura?	43
I. ¿Qué es escribir?	45
Notas	65
II. ¿Por qué escribir?	69
Notas	89
III. ¿Para quién se escribe?	90
Notas	155
IV. Situación del escritor en 1947	159
Notas	251