

JEAN - PAUL SARTRE

**EL
HOMBRE
Y LAS
COSAS**

LOSADA S.A.

CRISTAL DEL TIEMPO

- FRANCISCO AYALA: RAZÓN DEL MUNDO.
EDUARDO BLANCO-AMOR: LAS BUENAS MANERAS.
GERALD BRENNAN: LA FAZ ACTUAL DE ESPAÑA.
ROMUALDO BRUGHETTI: DESCONTENTO CREADOR (*Afirmación de una conciencia argentina*).
ALBERT CAMUS: EL MITO DE SISIFO. EL HOMBRE REBELDE.
ALBERT CAMUS: EL REVÉS Y EL DERECHO.
BERNARDO CANAL FEIJÓO: LA FRUSTRACIÓN CONSTITUCIONAL.
ARTURO CAPDEVILA: ¿QUIÉN VIVE? ¡LA LIBERTAD!
CARLOS COSSIO: LA OPINIÓN PÚBLICA.
JUAN CUATRECASAS: BIOLOGÍA Y DEMOCRACIA.
D'ALEMBERT: DISCURSO PRELIMINAR A LA ENCICLOPEDIA.
Seguido por estudios de FRANCISCO ROMERO, JOSÉ A. ORÍA, JOSÉ BABINI, ROBERTO F. GIUSTI y LUIS REISSIG.
ABBA EBAN: LA VOZ DE ISRAEL.
JUAN PABLO ECHAGÜE: ENFOQUES INTELECTUALES.
WALDO FRANK: AMÉRICA HISPANA.
WALDO FRANK: USTEDES Y NOSOTROS.
WALDO FRANK: PASIÓN DE ISRAEL.
WALDO FRANK: ESPAÑA VIRGEN.
HUMBERTO FUENZALIDA: CHILE.
ALBERTO GERCHUNOFF: ARGENTINA, PAÍS DE ADVENIMIENTO.
SIR SAMUEL HOARE: MISIÓN EN ESPAÑA (*Testimonio del embajador británico*).
C. G. JUNG: REALIDAD DEL ALMA.
LUIS JIMÉNEZ DE ASÚA: LIBERTAD DE AMAR Y DERECHO A MORIR.
LUIS JIMÉNEZ DE ASÚA: LA CONSTITUCIÓN DE LA DEMOCRACIA ES PAÑOLA Y EL PROBLEMA REGIONAL.
ARIEH LEON KUNOBY: SERÁS SIEMPRE DAVID.
ALEJANDRO LIPSCHITZ: TRES MÉDICOS CONTEMPORÁNEOS.
OSVALDO LOUDET: MÁS ALLÁ DE LA CLÍNICA
EMIL LUDWIG: LA CONQUISTA MORAL DE ALEMANIA.
EMIL LUDWIG: FREUD, EL MAGO SEXUAL.
LORENZO LUZURIAGA: REFORMA DE LA EDUCACIÓN.
ARCHIBALD MACLEISCH: LOS IRRESPONSABLES.
EZEQUIEL
MARTÍNEZ ESTRADA: RADIOGRAFÍA DE LA PAMPA.
MARÍA MARTÍNEZ SIERRA: UNA MUJER POR CAMINOS DE ESPAÑA.
KATE L. MITCHELL: LA INDIA ANTE LA GUERRA.
JULIO NAVARRO MONZÓ: EL DESTINO DE AMÉRICA.
JOSÉ MORA GUARNIDO: FEDERICO GARCÍA LORCA Y SU MUNDO.
IMRE NAGY: CONTRADICCIONES DEL COMUNISMO.
ÁNGEL OSSORIO: VIDA Y SACRIFICIO DE COMPANYS.
LUIS REISSIG: ANATOLE FRANCE.
LUIS REISSIG: EDUCACIÓN PARA LA VIDA NACIONAL.
LUIS REISSIG: LA EDUCACIÓN DEL PUEBLO.
LUIS REISSIG: LA ERA TECNOLÓGICA Y LA EDUCACIÓN
DEODORO ROCA: LAS OBRAS Y LOS DÍAS.
BALDOMERO SANÍN CANO: EL HUMANISMO Y EL PROGRESO DEL HOMBRE.
EMETERIO S. SANTOVENIA: MARTÍ, LEGISLADOR.
GEORGE BERNARD SHAW: GUÍA POLÍTICA DE NUESTRO TIEMPO
JEAN-PAUL SARTRE: ¿QUÉ ES LA LITERATURA?
EMILIO SOSA LÓPEZ: VIDA Y LITERATURA.
GUILLERMO DE TORRE: LAS METAMORFOSIS DE PROTEO.
HÉCTOR VELARDE: LA PIRÁMIDE INVERTIDA.
SWAMI VIJOYANANDA: LA CIVILIZACIÓN MODERNA.

JEAN-PAUL SARTRE

EL HOMBRE
Y LAS COSAS

Traducción de
LUIS ECHÁVARRI



EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES

Titulo original francés

Situations, I

Queda hecho el depósito que
marca la ley núm. 11.723

© Editorial Losada, S. A.
Buenos Aires, 1960

PRINTED IN ARGENTINA

Este libro se terminó de imprimir el día 16 de diciembre de 1960, en Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino S. A., Ameghino 838, Avellaneda - Bs. Aires.

“SARTORIS” POR W. FAULKNER

Con alguna reculada, las buenas novelas llegan a parecerse enteramente a los fenómenos naturales; se olvida que tienen un autor, se las acepta como si fueran piedras o árboles, porque están allí, porque existen. *Luz de agosto* era una de esas novelas herméticas, un mineral. No se acepta a *Sartoris*, y eso es lo que hace tan precioso ese libro: Faulkner se deja ver en él, se advierte en todas partes su mano, sus artificios. He comprendido el gran resorte de su arte: la deslealtad. Es cierto que todo arte es desleal. Un cuadro miente con respecto a la perspectiva. Sin embargo hay cuadros verídicos y también pinturas que engañan.

Yo había aceptado sin crítica a ese “hombre” de *Luz de agosto* —yo pensaba: el hombre de Faulkner, como se dice el hombre de Dostoievsky o de Meredith—, ese gran animal divino y sin Dios, perdido desde el nacimiento y empeñado en perderse, cruel, moral hasta en el homicidio, salvado —no por la muerte, no en la muerte— en los últimos momentos que preceden a la muerte, grande hasta en los suplicios, en las humillaciones más abyectas de su carne; yo no había olvidado su rostro altivo y amenazador de tirano, sus ojos ciegos. Lo he vuelto a encontrar en *Sartoris* y he reconocido la “lúgubre arrogancia” de Bayard. Y sin embargo ya no puedo aceptar al hombre de Faulkner: es una engañifa. Es cuestión de iluminación. Hay una receta: no decir, permanecer secreto, deslealmente secreto, decir *un poco*. Se nos confía furtivamente que el viejo Bayard está trastornado por la vuelta inesperada de su nieto. Furtivamente, en una media frase que corre el peligro de pasar inadvertida, de la que se espera que pasará *casi* inadvertida. Después de lo cual, cuando esperamos tempestades se

nos muestran gestos, larga, minuciosamente. Faulkner no ignora nuestra impaciencia, cuenta con ella y se pone a charlar sobre los gestos, inocentemente. Ha habido otros charlatanes: los realistas, Dreiser. Pero las descripciones de Dreiser quieren enseñar, son documentales. Aquí los gestos (ponerse las botas, subir una escalera, montar a caballo) no tienden a describir, sino a ocultar. Acchamos el que revelará la inquietud de Bayard, pero los Sartoris nunca se embriagan, nunca se traicionan mediante los gestos. No obstante, esos ídolos, cuyos gestos parecen ritos amenazantes, tienen también conciencias. Hablan, piensan en sí mismos, se conmueven. Faulkner lo sabe. De vez en cuando, negligentemente, nos devela una conciencia. Pero lo hace como un prestidigitador que nos muestra la caja cuando está vacía. ¿Qué vemos en ella? Nada más que lo que se podía ver desde afuera: gestos. O bien sorprendemos conciencias desnudas que se deslizan hacia el sueño. Y luego nuevamente gestos, tenis, piano, whisky, conversaciones. Y esto es lo que no puedo admitir: todo tiende a hacernos creer que estas conciencias están siempre tan vacías, son siempre tan fugitivas. ¿Por qué? Porque las conciencias son cosas demasiado humanas. Los dioses aztecas no mantienen pequeñas pláticas apacibles consigo mismos. Pero Faulkner sabe muy bien que las conciencias no están, no pueden estar vacías. Lo sabe tan bien que puede escribir:

“...ella se esforzó de nuevo por no pensar en nada, por mantener su conciencia sumergida, como un cachorrito al que se mantiene bajo el agua hasta que deja de resistirse.”

Sólo que no nos dice qué hay en esa conciencia que se quiere ahogar. No es exactamente que quiera disimulárnoslo: desea que lo adivinemos, porque la adivinación hace mágico lo que toca. Y los gestos se reanudan. Se desearía decir: “Demasiados gestos”, como se decía: “Demasiadas notas” a Mozart. Y también demasiadas palabras. La locuacidad de Faulkner, su estilo abstracto, suntuoso, antropomórfico de predicador son también engañosas. El estilo empasta los gestos cotidianos, los entorpece, los abruma con una magnificencia de epopeya y los hace irse a pique como objetos de plomo. Deliberadamente, pues es esa monotonía nauseabunda y pomposa, ese ritual de lo cotidiano, lo que se propone Faulkner; los gestos son el mundo del tedio. Esas personas ricas, sin trabajo y sin ocios, decentes e incultas, cautivas en sus propias tierras, amas y esclavas de sus negros, se aburren y tratan de llenar el tiempo con sus gestos. Pero ese tedio (¿Faulkner ha sabido

distinguir siempre muy bien el de sus protagonistas del de sus lectores?) no es sino una apariencia, una defensa de Faulkner contra nosotros, de los Sartoris contra ellos mismos. El tedio es el orden social, es la falta de interés monótona de todo lo que se puede ver, oír y tocar; los paisajes de Faulkner se aburren tanto como sus personajes. El verdadero drama está *detrás*, *detrás del tedio*, *detrás de los gestos*, *detrás de las conciencias*. De pronto, del fondo de ese drama surge el Acto, como un aerolito. Un Acto: en fin, algo que *sucede*, un mensaje. Pero Faulkner sigue decepcionándonos: describe rara vez los Actos. Es que encuentra y soslaya un viejo problema de la técnica novelesca: los Actos son lo esencial de la novela; se los prepara con cuidado y luego, cuando llegan, están desnudos y pulidos como si fueran de bronce e, infinitamente simples, se nos deslizan entre los dedos. Ya no queda nada que decir de ellos; bastaría con nombrarlos. Faulkner no los nombra, no habla de ellos, y así sugiere que son innumerables, que exceden al lenguaje. Mostrará únicamente sus resultados: un anciano muerto en su asiento, un auto volcado en el río y dos pies que salen del agua. Inmóviles y brutales, tan sólidos y compactos como fugaz es el Acto, esos resultados aparecen y se ponen de manifiesto, definitivos, inexplicables, en medio de la lluvia fina y densa de los gestos cotidianos. Más tarde esas violencias indescribibles se convertirán en "historias": se las nombrará, explicará y relatará. Todos esos hombres, todas esas familias tienen sus historias. Los Sartoris llevan la carga pesada de dos guerras, de dos series de historias: la guerra de Secesión, en la que murió el abuelo Bayard, y la guerra de 1914, en la que murió John Sartoris. Las historias aparecen y desaparecen, pasan de boca en boca, se arrastran con los gestos cotidianos. No pertenecen enteramente al pasado; son más bien un super-presente.

"Como de costumbre, el viejo Falls había introducido con él en la habitación la sombra de John Sartoris... Liberado, como estaba, del tiempo y de la carne, (John) constituía una presencia mucho más manifiesta que aquellos dos ancianos que, en un día fijo, permanecían allí gritándose mutuamente en sus oídos de sordos." Esas historias crean la poesía del presente y su fatalidad: "inmortalidad fatal y fatalidad inmortal." Con las historias es con las que los personajes de Faulkner se forjan su destino: a través de esos bellos relatos cuidados, embellecidos a veces por muchas generaciones, un Acto innombrable, sepultado desde hace años,

hace señas a otros Actos, los encanta, los atrae, como una punta atrae al rayo. Poder solapado de las palabras, de las historias. Sin embargo, Faulkner no cree en esos encantamientos: "...lo que no había sido más que una loca calaverada de dos muchachos atolondrados y temerarios, embriagados con su propia juventud, se había convertido en la cumbre de bravura y de belleza trágica a la que dos ángeles valientemente alucinados y decaídos habían, modificando el curso de los acontecimientos, elevado la historia de la raza..." Nunca se deja prender por completo, sabe lo que valen esas historias, puesto que es él quien las relata, puesto que él es, como Sherwood Anderson, "un embustero, un mentiroso". Sólo que sueña con un mundo en el que las historias serán creídas, en el que influirán verdaderamente en los hombres, y sus novelas describen el mundo con que sueña. Se conoce la "técnica del desorden" de *Sounds and Fury* y de *Luz de agosto*, esas mezclas inextricables de pasado y presente. He creído encontrar en *Sartoris* su doble origen: por una parte, la necesidad irresistible de relatar, de detener la acción más urgente para colocar una historia —rasgo característico, a mi parecer, de muchos novelistas líricos— y, por otra parte, esa fe, medio sincera y medio soñada, en el poder mágico de los relatos. Pero cuando escribe *Sartoris* todavía no ha puesto a punto su técnica, lleva a cabo los pasos del presente al pasado, de los gestos a los relatos, con mucha impericia.

Por consiguiente, he aquí el hombre que nos presenta y que quiere que adoptemos: es un Inencontrable; no se le puede captar ni por sus gestos, que son una fachada; ni por sus relatos, que son falsos; ni por sus actos, fulguraciones indescriptibles. Y no obstante, más allá de las conductas y de las palabras, más allá de la conciencia vacía, el hombre existe, presentimos un drama auténtico, una especie de carácter inteligible que lo explica todo. ¿Qué es exactamente? ¿Tara de raza o de familia, complejo adleriano de inferioridad, libido rechazada? Es ora esto ora aquello, de acuerdo con los relatos y los personajes; Faulkner no nos lo dice con frecuencia. Y, por lo demás, no se preocupa mucho por ello; lo que le importa es más bien la *naturaleza* de este ser nuevo: naturaleza ante todo *poética* y mágica, cuyas contradicciones son numerosas pero están veladas. Discernida a través de las manifestaciones psíquicas, esta naturaleza" (¿qué otro nombre se puede darle?) participa de la existencia psíquica, ni siquiera es entera-

mente lo inconsciente, pues con frecuencia parece que los hombres que maneja pueden volverse hacia ella y contemplarla. Pero por otra parte es inmutable y fija como un mal sino, los personajes de Faulkner la llevan en sí mismos desde su nacimiento y tiene la obstinación de la piedra y la roca, es *cosa*. Una cosa-espíritu, un espíritu solidificado, opaco, tras la conciencia, tinieblas cuya esencia es no obstante claridad: he ahí el objeto mágico por excelencia. Las criaturas de Faulkner están embrujadas, una asfixiante atmósfera de brujería las rodea. Y a eso es a lo que yo llamaba deslealtad: esos embrujamientos no son posibles. Ni siquiera concebibles. Por eso Faulkner se abstiene bien de hacer que los concibamos; todos sus procedimientos tienden a sugerirlos.

¿Es enteramente desleal? No lo creo. O si miente, es a sí mismo. Un curioso pasaje de *Sartoris* nos da la clave de sus mentiras y su sinceridad:

—*Tus Arlen y tus Sabatini*¹ *hablan mucho y nadie ha tenido nunca más que decir, ni a nadie le ha dolido más decirlo que el viejo Dreiser.*

—*Pero tienen secretos —explicó ella—. Shakespeare no tiene secretos. Lo dice todo.*

—*Comprendo, no tenía el sentido de los matices ni el don de las reticencias. En otras palabras, no era un caballero —insinuó él.*

—*Es eso... es enteramente lo que quiero decir.*

—*Por consiguiente, para ser un caballero hay que tener secretos.*

—*Oh, me cansas.*”

Es un diálogo ambiguo, sin duda irónico, pues Narcisse no es muy inteligente y además Michael Arlen y Sabatini son malos escritores. Y, no obstante, me parece que Faulkner revela en él mucho de sí mismo. Si a Narcisse le falta acaso un poco de gusto literario, su instinto, en cambio, es seguro cuando le hace elegir a Bayard, un hombre que tiene secretos. Horace Benbow tal vez hace bien en sentir admiración por Shakespeare, pero es débil y locuaz, lo dice todo: no es un hombre. Los hombres que le gustan a Faulkner, el negro de *Luz de agosto*, Bayard Sartoris, el padre de *Absalon*, tienen secretos; callan. El humanismo de Faulkner es sin duda el único aceptable: odia nuestras conciencias bien ajus-

¹ Autores contemporáneos.

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

tadas, nuestras conciencias locuaces de ingenieros. ¿Pero no sabe que sus grandes figuras oscuras sólo lo son por afuera? ¿Le engaña su propio arte? No le bastaría, sin duda, que nuestros secretos quedasen relegados al inconsciente; sueña con una oscuridad total en el corazón mismo de la conciencia, con una oscuridad total que haríamos nosotros mismos en nosotros mismos. El silencio. El silencio fuera de nosotros, el silencio en nosotros es el sueño imposible de un ultra-estoicismo puritano. ¿Nos miente? ¿Qué hace cuando está solo? ¿Transige con la charla inagotable de su conciencia demasiado humana? Habría que saberlo.

Febrero de 1938.

A PROPÓSITO DE JOHN DOS PASSÓS Y DE "1919"

Una novela es un espejo: todo el mundo lo dice. ¿Pero qué es leer una novela? Yo creo que es lanzarse a través del espejo. De pronto uno se encuentra al otro lado del cristal, entre personas y objetos que parecen familiares. Pero sólo parece que lo son, pues en realidad no los habíamos visto nunca. Y las cosas de nuestro mundo, a su vez, quedan afuera y se convierten en reflejos. Cerráis el libro, dais rápidamente la vuelta al reborde del espejo y volvéis a entrar en este honrado mundo y a encontrar inmuebles, jardines y personas que nada tienen que deciros; el espejo que se ha formado de nuevo detrás de vosotros los refleja tranquilamente. Después de lo cual juraríais que el arte es un reflejo; los más maliciosos llegarán a hablar de vidrios deformantes. Dos Passos utiliza muy conscientemente esta ilusión absurda y obstinada para incitarnos a la revuelta. Ha hecho todo lo necesario para que su novela no parezca sino un reflejo, y hasta se ha puesto la piel de asno del populismo. Es que su arte no es gratuito, quiere demostrar. Ved, no obstante, el curioso intento: se trata de mostrarnos este mundo, el nuestro. De *mostrarlo* solamente, sin explicaciones ni comentarios. Nada de revelaciones sobre las maquinaciones de la policía, el imperialismo de los reyes del petróleo, el Ku-Klux-Klan, ni de descripciones crueles de la miseria. Todo lo que quiere hacernos ver lo habíamos visto ya y, por lo que parece de buenas a primeras, precisamente como él quiere que lo veamos. Reconocemos al instante la abundancia triste de esas vidas sin tragedia; son las nuestras esas mil aventuras esbozadas, frustradas, en seguida olvidadas, siempre reanudadas, que se des-

lizan sin marcar, sin comprometer, hasta el día en que una de ellas, muy parecida a las otras, de pronto, como por torpeza y trampeando, le asquea a un hombre para siempre, descompone negligentemente un mecanismo. Ahora bien, es al pintar, como podríamos pintarlas nosotros, esas apariencias demasiado conocidas, con las que cada uno se aviene, cuando Dos Passos las hace insupportables. Indigna a quienes nunca se han indignado y asusta a quienes no se asustan de nada. ¿No habrá habido un engaño? Miro a mi alrededor: gente, ciudades, barcos, la guerra. Pero no son los verdaderos; son discretamente sospechosos y siniestros, como en las pesadillas. Mi indignación contra ese mundo me parece también sospechosa: se *parece solamente* —y de bastante lejos— a la otra, a la que una gacetilla de periódico basta para provocar. Yo estoy al otro lado del espejo.

El odio, la desesperación, el desprecio altivo de Dos Passos son auténticos. Pero, precisamente por eso, su mundo no es auténtico: es un objeto creado. Yo no conozco otro —ni siquiera los de Faulkner y Kafka— en el que el arte sea más grande ni esté mejor oculto. Yo no conozco otro que esté más cerca de nosotros, que sea más precioso, más conmovedor, lo que se debe a que toma del nuestro su material. Y, sin embargo, no hay otro más lejano ni más extraño. Dos Passos sólo ha inventado una cosa: el arte de relatar. Pero eso basta para crear un universo.

Se vive en el tiempo, se cuenta en el tiempo. La novela se desarrolla en el presente, como la vida. Lo perfecto no es novelesco sino en apariencia; hay que considerarlo como un presente *con retroceso estético*, como un artificio de escenografía. En la novela los ademanes no son hechos, pues el hombre novelesco es libre. Se crean ante nuestros ojos; nuestra impaciencia, nuestra ignorancia, nuestra espera son las mismas que las del protagonista. Fernández ha demostrado que, por lo contrario, el *relato* se refiere al pasado. Pero el relato explica el orden cronológico —orden para la vida— y apenas disimula el orden de las causas —orden para el entendimiento—; el acontecimiento no nos atañe, está a medio camino entre el acto y la ley. El tiempo de Dos Passos es su creación propia: ni novela ni relato. O más bien, si se quiere, es el tiempo de la Historia. Lo perfecto y lo imperfecto no se emplean por decoro: la *realidad* de las aventuras de Joe o de Evelyn consiste en que pertenecen al pasado. Todo es relatado como por alguien que recuerda: “*Cuando Dick era pequeño nunca*

oía hablar de su papá..." "En aquel invierno Evelyn sólo pensaba en una cosa: en ir al Instituto de Arte..." "Se quedaron quince días en Vigo mientras las autoridades discutían con respecto a su situación y ellos estaban ya hartos de eso..." El acontecimiento de la novela es una presencia que no se nombra: nada se puede decir de ella, pues se está haciendo; se puede mostrarnos a dos hombres que buscan a sus queridas a través de una ciudad, pero no se nos dice que "no las encuentran", pues eso no es cierto; mientras quede una calle, un café, una casa por explorar eso no es cierto todavía. En Dos Passos el acontecimiento recibe desde el principio su nombre, se arrojan los dados, como en nuestra memoria: "Glen y Joe no bajaron a tierra sino durante unas horas y no pudieron encontrar a Marceline y Loulou." Los hechos están cercados por contornos claros, están exactamente a punto para ser *pensados*. Pero Dos Passos nunca los piensa; ni en un solo instante el orden de las causas se deja sorprender bajo el orden de las fechas. No es un relato: es la devanadura balbuciente de una memoria bruta y llena de agujeros que resume en algunas palabras un período de muchos años, para extenderse lánguidamente con respecto a un hecho minúsculo. Exactamente como nuestros verdaderos recuerdos, mezcolanza de frescos y de miniaturas. No falta el relieve, pero está distribuido sabiamente al azar. Un paso más y volveríamos a encontrar el famoso monólogo del idiota en *El sonido y la furia*. Pero eso sería también intelectualizar, sugerir una explicación mediante lo irracional, hacer presentir, tras ese desorden, un orden freudiano. Dos Passos se detiene a tiempo, y gracias a ello los hechos pasados conservan un sabor de presente; siguen siendo en su destierro lo que fueron un día, un solo día: inexplicables tumultos de colores, de ruidos, de pasiones. Cada acontecimiento es una *cosa* rutilante y solitaria, que no emana de ninguna otra, surge de repente y se añade a otras cosas: un irreductible. Relatar, para Dos Passos, es sumar. De ahí ese aspecto poco cuidado de su estilo: "y... y... y..." Las grandes apariencias inquietantes, la guerra, el amor, un movimiento político, una huelga, se desvanecen, se desmoronan en una infinidad de pequeñas chucherías que se pueden alinear las unas junto a las otras. He aquí el armisticio: "A comienzos de noviembre comenzaron a circular rumores de un armisticio, y luego, de pronto, una tarde, el mayor Wood entró como una ráfaga de viento en la oficina que compartían Eveline y Eleanor, les hizo

abandonar el trabajo y las abrazó gritando: '¡Aquí está por fin!' Antes que supiera dónde estaba ella, Eveline se sorprendió besando en la boca al mayor Moorehouse. Las oficinas de la Cruz Roja tomaron el aspecto de un dormitorio de universidad en la noche de una victoria futbolística: era el armisticio. Todo el mundo tuvo bruscamente botellas de coñac y se puso a cantar: *Il y a une longue, longue route tournante* o *La Madelon pour nous n'est pas sévère...*" Esos americanos ven la guerra como vió Fabricio la batalla de Waterloo. Y la intención, como el procedimiento, es clara si se reflexiona: otra vez hay que cerrar el libro y reflexionar.

Las pasiones y los gestos son también cosas. Proust los analizaba, los relacionaba con estados anteriores y con ello los hacía necesarios. Dos Passos quiere conservarles su carácter de *hechos*. Sólo se permite decir: "Ved: en esta época Richard era así y en tal otra era de otro modo." Los amores, las decisiones son grandes bolas que ruedan sobre sí mismas. Todo lo más podemos percibir una especie de *congruencia* entre el estado psicológico y la situación exterior, algo como una relación de colores. Quizá sospecharemos también que son *posibles* las explicaciones. Pero parecen ligeras y fútiles, como una tela de araña colocada sobre pesadas flores rojas. En ninguna parte, no obstante, tenemos la sensación de la libertad novelesca, sino que más bien Dos Passos nos impone la impresión desagradable de un indeterminismo del detalle. Los actos, las emociones, las ideas, se instalan bruscamente en un personaje, hacen en él su nido y le abandonan sin que él mismo intervenga mucho en ello. No habría que decir que los sufre: los testifica, y nadie podría asignar una ley a sus apariciones.

Sin embargo, han existido. Ese pasado sin ley es irremediable. Dos Passos ha elegido expreso, para relatar, la perspectiva de la historia: quiere hacernos sentir que los papeles representados son hechos. Malraux dice aproximadamente en *L'espoir*: "Lo que hay de trágico en la Muerte es que transforma la vida en destino." Dos Passos se ha instalado, desde las primeras líneas de su libro, en la muerte. Todas las existencias que narra se han vuelto a cerrar sobre sí mismas. Se parecen a esos recuerdos bergsonianos que flotan, después de la muerte del cuerpo, llenos de gritos, de olores y de luces y sin vida, en no se sabe qué limbos. A esas vidas humildes y vagas no dejamos de sentir las como Destinos. Nuestro propio pasado no es tal: no hay uno solo de nuestros

actos cuyo valor y cuyo sentido no podamos transformar al presente. Pero esos bellos objetos abigarrados que Dos Passos nos presenta tienen, bajo sus colores violentos, algo de petrificado: su sentido está fijado. Cerrad los ojos, tratad de recordar vuestra propia vida, tratad de recordárosla *así*: os ahogaréis. Es ese ahogamiento sin socorro el que Dos Passos ha querido expresar. En la sociedad capitalista los hombres no tienen vidas, sólo tienen destinos; él no dice eso en parte alguna, pero lo hace sentir en todas partes; insiste discretamente, prudentemente, hasta que nos produce el deseo de romper nuestros destinos. Henos aquí convertidos en rebeldes; ha conseguido su propósito.

Somos rebeldes de *detrás del espejo*. Pues no es eso lo que quiere cambiar el rebelde de este mundo; quiere cambiar la situación *presente* de los hombres, la que se hace día a día. Relatar el presente como si fuera pasado es emplear un artificio, crear un mundo extraño y bello, coagulado como una de esas máscaras de martes de carnaval que se hacen espantosas cuando verdaderos hombres vivos las llevan en los rostros.

¿Pero cuáles son esos recuerdos que se devanan así a lo largo de la novela? Parece a primera vista que son los de los protagonistas, de Joe, de Dick, de Fillette, de Evelyn; y, en más de un lugar, eso es cierto: por regla general, cada vez que un personaje es sincero, cada vez que hay en él, de cualquier manera que sea, una plenitud: "Cuando estaba libre volvía, cansado hasta el sufrimiento, en la madrugada parisiense, que olía a entresijo, recordando ojos, cabellos empapados de sudor, dedos contraídos, cubiertos de mugre y de sangre coagulada". Pero con frecuencia el relator no coincide ya plenamente con el protagonista; lo que él dice no habría podido decirlo enteramente el protagonista, pero se advierte entre ellos una complicidad discreta, pues el relator refiere las cosas desde afuera como le habría gustado al protagonista que se las refiriese. A favor de esta complicidad, Dos Passos nos hace dar, sin prevenirnos, el paso que él deseaba: de pronto nos encontramos instalados en una memoria horrible, cada uno de cuyos recuerdos nos pone incómodos, una memoria que nos saca de nuestra esfera y no es ya la de los personajes ni la del autor; se diría que es un coro que recuerda, un coro sentencioso y cómplice: "A pesar de ello le fué muy bien en la escuela y sus profesores le querían mucho, sobre todo la maestra de inglés, Miss Teagle, porque estaba bien educado y decía pequeñas cosas

sin impertinencia y que, no obstante, les hacían reír. Esta última afirmaba que estaba verdaderamente dotado para la composición inglesa. Un día de Navidad él le envió un poemita que había escrito sobre el Niño Jesús y los Tres Reyes y ella declaró que tenía talento". El relato se hace un poco afectado y todo lo que nos dice acerca del protagonista toma el aspecto de informaciones solemnes y publicitarias: "Declaró que tenía talento". No acompaña a la frase comentario alguno, pero adquiere una especie de resonancia colectiva. Es una *declaración*. Y la mayoría de las veces, en efecto, cuando desearíamos conocer los pensamientos de sus personajes, Dos Passos, con una objetividad respetuosa, nos da sus declaraciones: "Fred..... declaró que la víspera de la partida se saciaría de todo lo que le gustaba. Una vez en el frente, quizá lo mataran, ¿y entonces qué? Dick replicó que a él le gustaba charlar con las mujeres, pero que todo eso tenía demasiado de comercial y le desagradaba. Ed. Schuyler, a quien apodaban Frenchie y que adoptaba modales enteramente europeos, dijo que las busconas eran demasiado ingenuas". Abro *Paris-Soir* y leo: "De nuestro corresponsal especial: Charlie Chaplin declara que ha matado a Charlot". ¡Ya caigo! Dos Passos nos informa de todas las palabras que pronuncian sus personajes en el estilo de las declaraciones a la prensa. De pronto aparecen desprovistas de pensamiento, convertidas en puras palabras, en simples reacciones que hay que registrar como tales, a la manera de los behavioristas, en quienes se inspira Dos Passos cuando le place. Pero al mismo tiempo la palabra reviste una importancia social: es sagrada, se convierte en máxima. Poco importa, piensa el coro satisfecho, lo que había en la cabeza de Dick cuando pronunció esa frase. Lo esencial es que haya sido pronunciada; por lo demás, venía de lejos, no se formó en él, era, antes mismo de que él hablase, un ruido pomposo y tabú; él sólo le ha prestado su poder de afirmación. Parecería que hay un cielo de las palabras y los lugares comunes al que cada uno de nosotros va a buscar las palabras apropiadas para la situación. Y también un cielo de los gestos. Dos Passos finge que nos presenta los gestos como acontecimientos puros, como simples exterioridades, los movimientos libres de un animal. Pero eso no es más que una apariencia; adopta en realidad para exponerlos el punto de vista del coro, de la opinión pública. No hay un solo gesto de Dick o de Eleanor que no sea una manifestación, acompañada a la sordina por un murmullo halagador: "En

Chantilly visitaron el castillo y dieron de comer a las carpas en los fosos. Almorzaron en el bosque, sentados en almohadones de goma. J. W. hizo reír a todos explicando que le horrorizaban las comidas a escote y preguntando a todos cuál era el motivo de que las mujeres, hasta las más inteligentes, quisieran siempre organizar comidas a escote. Después de almorzar fueron hasta Senlis para ver las casas destruidas por los ulanos durante la guerra". ¿No se diría que es la información acerca de un banquete de ex combatientes en un diario local? Al mismo tiempo que el gesto se adelgaza hasta no ser ya sino una delgada película, advertimos de pronto que *cuenta*, es decir, que compromete también y que es sagrado. ¿Para quién? Para la conciencia innoble de "todo el mundo", para lo que Heidegger llama "das Man". ¿Pero quién hace nacer esta conciencia? ¿Quién la representa mientras leo? Pues bien, soy yo. Para comprender las palabras, para dar un sentido a los párrafos tengo que adoptar primeramente su punto de vista, tengo que convertirme en el coro complaciente. Esta conciencia sólo existe por mí; sin mí no habría sino manchas negras sobre hojas blancas. Pero en el momento mismo en que yo *soy* esta conciencia colectiva quiero librarme de ella, adoptar con respecto a ella el punto de vista del juez, es decir, librarme de mí. De ahí esa vergüenza y ese malestar que Dos Passos sabe tan bien comunicar a su lector; soy cómplice a mi pesar —aunque no estoy tan seguro de serlo a mi pesar—, creando y rechazando al mismo tiempo los tabús; de nuevo, en el centro de mí mismo, contra mí mismo, revolucionario.

¡Cómo aborrezco a esos hombres de Dos Passos! Se me muestra durante un segundo su conciencia, sólo para hacerme ver que son animales vivientes, y luego he aquí que desarrollan interminablemente el tejido de sus declaraciones rituales y de sus gestos sagrados. En ellos no se hace el corte entre el exterior y el interior, entre la conciencia y el cuerpo, sino entre los balbuceos de un pensamiento individual, tímido, intermitente, incapaz de expresarse por medio de las palabras, y el mundo viscoso de las representaciones colectivas. ¡Qué sencillo, qué eficaz es ese procedimiento! Basta con relatar una vida con la técnica del periodismo norteamericano, y la vida cristaliza haciéndose social, como la rama de Salzburgo. Al mismo tiempo se resuelve el problema del paso a lo típico, escollo de la novela social. Ya no es necesario presentarnos un obrero típico, componer, como Nizan en *Antoine*

Bloyé, una existencia que sea el término medio exacto de millares de existencias. Dos Passos, al contrario, puede dedicar toda su atención a exponer la singularidad de una vida. Cada uno de sus personajes es único; lo que le sucede sólo podría sucederle a él. Qué importa, puesto que lo social lo ha marcado más profundamente que como podría hacerlo cualquier circunstancia particular, ya que lo social es él. Así, más allá del azar de los destinos y la contingencia del detalle, entrevemos un orden más flexible que la necesidad fisiológica de Zola, que el mecanismo psicológico de Proust, una coerción insinuante y suave que parece soltar a sus víctimas y dejarlas escapar, para volver a apresarlas sin que ellas se den cuenta: un determinismo estadístico. Esos hombres ahogados en su propia vida viven como pueden, se resisten y lo que les sucede no estaba fijado de antemano. Y no obstante sus peores violencias, sus defectos, sus esfuerzos no podrían comprometer la regularidad de los nacimientos, los casamientos y los suicidios. La presión que ejerce un gas en las paredes del recipiente que lo contiene no depende de la historia individual de las moléculas que lo componen.

Seguimos estando al otro lado del espejo. Ayer visteis a vuestro mejor amigo, le manifestásteis vuestro odio apasionado a la guerra. Tratad ahora de relatar esa conversación a la manera de Dos Passos: "Pidieron dos medios litros de cerveza y dijeron que la guerra era detestable. Paul declaró que prefería hacer cualquier cosa antes que combatir y Jean dijo que le aprobaba y ambos se conmovieron y dijeron que se alegraban de estar de acuerdo. Al volver a su casa Paul decidió ver a Jean con más frecuencia". Os execraréis inmediatamente. Pero no tardaréis mucho tiempo en comprender que *no podéis* hablar de vosotros en ese tono. Por poco sinceros que seáis, por lo menos vivís vuestra insinceridad, la representáis vosotros solos, prolongáis su existencia de instante en instante mediante una creación continua. E inclusive si os habéis dejado enlazar por las representaciones colectivas, ha sido necesario que primeramente las viváis como una dimisión individual. No somos ni mecánicos ni poseídos; somos algo peor: libres. Estamos por completo *fuera* o por completo *dentro*. El hombre de Dos Passos es un ser híbrido, interno-externo. Nosotros estamos con él, en él, vivimos con su vacilante conciencia individual y, de pronto, se raja, se debilita, se diluye en la conciencia colectiva. Lo seguimos y de pronto nos encontramos afuera sin estar preve-

nidos. Es un hombre de detrás del espejo, una criatura extraña, despreciable y fascinante. Dos Passos sabe obtener buenos efectos de ese deslizamiento perpetuo. No conozco nada más conmovedor que la muerte de Joe: "Joe se zafó de dos 'grenouillards' y llegó a la puerta a reculones, cuando vió en el espejo que un hombra- chón con blusa le iba a arrojar a la cabeza una botella que asía con las dos manos. Trató de volverse, pero no tuvo tiempo. La bo- tella le rompió el cráneo y aquello terminó". Dentro, con él, hasta el choque de la botella con el cráneo. Inmediatamente después, fuera, en la memoria colectiva, con el coro: "y aquello terminó". Nadá hace sentir mejor el aniquilamiento. Y cada página que se vuelve luego y que habla de otras conciencias y de un mundo que continúa sin Joe es como una palada de tierra sobre su cuerpo. Pero es una muerte de detrás del espejo: no discernimos en reali- dad sino el *aspecto* bello de la nada. La verdadera nada no se puede sentir ni pensar. Sobre nuestra verdadera muerte no tendremos jamás —ni nadie después de nosotros— nada que decir.

El mundo de Dos Passos es imposible —como el de Faulkner, el de Kafka y el de Stendhal— porque es contradictorio. Pero por eso es bello: la belleza es una contradicción velada. Considero a Dos Passos como el escritor más grande de nuestro tiempo.

Agosto de 1938.

“LA CONSPIRACIÓN” POR PAUL NIZAN

Nizan habla de la juventud. Pero un marxista posee demasiado sentido histórico para describir en general una época de la vida, la Juventud, la Edad Madura, tales como desfilan en la catedral de Estrasburgo cuando el reloj da las doce del día. Sus jóvenes tienen fecha y están ligados a su clase; tenían veinte años, como Nizan mismo, en 1929, en la buena época de la “prosperidad”, en medio de esta posguerra que acaba de terminar. Son burgueses, hijos, en su mayoría, de esa gran Burguesía “que duda ansiosamente de su porvenir”, de esos “grandes comerciantes” que educaban admirablemente a sus hijos, pero que habían terminado por no respetar más que al Espíritu, “sin pensar que esa veneración absurda por las actividades menos interesadas de la vida lo echaba a perder todo y no era sino la señal de su decadencia mercantil y de una mala conciencia burguesa que todavía no barruntaban.” Son hijos descarriados a los que una desviación “arrastra fuera de los caminos del comercio” hacia las profesiones de “creadores de coartadas”. Pero hay en Marx una fenomenología de las esencias económicas: pienso sobre todo en sus admirables análisis del fetichismo de la Mercadería. En este sentido se puede encontrar en Nizan una fenomenología, es decir, una fijación y una descripción, partiendo de datos sociales e históricos, de esa esencia en movimiento, la juventud: edad falsificada, fetiche. Esa dosificación compleja de historia y de análisis constituye el gran valor de su libro.

Nizan vivió su juventud hasta las heces. Cuando estaba sumergido en ella, cuando cerraba por todos lados su horizonte, escribió en *Aden Arabia*: “Yo tenía veinte años y no permitía a

nadie que dijera que esa es la edad más bella de la vida.” Entonces le parecía que la juventud era una edad *natural*, como la infancia, aunque mucho más desdichada, y que había que hacer recaer sobre la sociedad capitalista la responsabilidad por sus desdichas. En la actualidad cambia de opinión con respecto a ella y la juzga sin indulgencia. Es una edad artificial, que se ha hecho y que se hace, y cuya estructura y existencia mismas dependen de la sociedad; es por excelencia la edad de lo no auténtico. Las desdichas, las preocupaciones, el contacto que mantiene para vivir, protegen contra ella a los obreros de veinte años “que tienen ya queridas, esposas, hijos, un oficio... una vida, en fin”, que se convierten, al salir de la adolescencia, en muchachos, sin ser nunca “jóvenes”. Pero Lafforgue y Rosenthal, hijos de burgueses, estudiantes, viven plenamente ese gran hastío abstracto. Su ligereza siniestra, su agresiva futilidad se deben a que no tienen obligaciones y son por naturaleza irresponsables. “Improvisan” y nada puede comprometerlos, ni siquiera su adhesión a los partidos extremistas: “. . . esas diversiones . . . no tenían grandes consecuencias para los hijos de banqueros y de industriales, siempre capaces de reingresar en el seno de su clase . . .” Prudentes quizá, si esas improvisaciones nacían de un rápido contacto con la realidad. Pero siguen estando en el aire y ellos las olvidan inmediatamente; saben que sus actos son humaredas, y eso es lo que les da coraje para emprender, aunque fingen ignorarlo. ¿Cómo se puede llamar a esas empresas tan graves y tan frívolas sino “conspiraciones”? Pero Lafforgue y Rosenthal no son *camelots du roi*: en el otro extremo del mundo político y hasta en los partidos de hombres, los jóvenes burgueses pueden venir a hacer sus complots. Se ve lo que esta bella palabra “conspirar” da a entender con respecto a cuchicheos, pequeños misterios, vacíos de importancia y de peligros ficticios. Intrigas tenues: juego. Es un juego ese gran complot “dostoievskiano” que urde Rosenthal y cuyos únicos vestigios serán, en el fondo de un cajón, dos expedientes inconclusos y por lo demás sin interés alguno; un juego febril e irritado, una conspiración abortada es ese amor fabricado que siente Rosenthal por su cuñada. Y quien dice juego dice pronto comedia: se mienten porque saben que no corren riesgos; tratan en vano de asustarse; y en vano —o casi— de engañarse. Creo ver qué gran sinceridad muda del esfuerzo, del sufrimiento físico, del hambre, opondría Nizan a sus charlas. De hecho, Ber-

nard Rosenthal, que ha realizado, por cólera y pereza, los gestos irreparables del suicida, no conocerá otra realidad que la agonía. Sólo la agonía le mostrará —pero demasiado tarde— que ha “carecido de amor . . . que ya no ama ni siquiera a Catherine y que va a morir robado.” Sin embargo, esos jóvenes tienen las apariencias de la buena voluntad: quieren vivir, amar, reconstruir un mundo que se derrumba. Pero es en el corazón de esa buena voluntad donde esa frivolidad abstracta y segura de sí misma les aísla de sí mismos: “No hay, al fin y al cabo, en el fondo de su política sino metáforas y gritos.” Es que la juventud es la edad del resentimiento. No de la gran ira de los hombres que sufren: esos jóvenes se definen en relación con sus familias; “confunden fácilmente el capitalismo con los grandes personajes”; creen esperar “un mundo destinado a las grandes metamorfosis”, pero quieren, sobre todo, causar algunas molestias a sus padres. El joven es un producto de la familia burguesa; su situación económica y su visión del mundo son exclusivamente familiares.

No todos esos jóvenes llegarán a ser malos hombres. Pero Nizan demuestra bien que de esta edad, a la que Comte llamó “metafísica”, sólo se sale mediante la revolución. La juventud no contiene en sí su solución: es necesario que se derrumbe y se desgarre; el joven o bien muere, como Rosenthal, o bien está condenado por su complejo familiar de inferioridad a arrastrar, como Pluvínage, una adolescencia eterna y miserable. Hay para Nizan una derrota de la juventud, como para Freud una derrota de la infancia; las páginas en que nos muestra el paso doloroso de Lafforgue a la edad viril figuran entre las más bellas del libro.

Yo no creo que Nizan haya querido escribir una novela. Sus jóvenes no son novelescos: actúan poco, apenas se diferencian los unos de los otros, por momentos no parecen sino una expresión, entre tantas otras, de su familia y su clase; en otros momentos son el hilo tenue que une algunos acontecimientos. Pero eso es deliberado: para Nizan no merecen más; luego hará de ellos hombres. ¿Un comunista puede escribir una novela? No estoy convencido de ello: no tiene derecho a hacerse cómplice de sus personajes. Pero basta para hacer a este libro fuerte y bello que se encuentre en cada una de sus páginas la evocación obsesiva de esta edad desdichada y culpable; basta que sea un testimonio duro y verídico de la hora en que los “jóvenes” se agrupan y se congratulan, en que el joven se crea *derechos* porque es joven,

E l h o m b r e y l a s c o s a s

como el contribuyente porque paga sus impuestos o el padre de familia porque tiene hijos. Agrada encontrar, tras esos personajes irrisorios, la personalidad amarga y sombría de Nizan, el hombre que no perdona a su juventud, y su bello estilo, seco y negligente, sus largas frases cartesianas, que caen en la mitad como si ya no pudiesen sostenerse, y rebotan de pronto para terminar en el aire; y esos arrebatos oratorios que se interrumpen de pronto para dar lugar a una frase breve y glacial. No es un estilo de novelista, socarrón y solapado, sino un estilo de combate, un arma.

Noviembre de 1938.

UNA IDEA FUNDAMENTAL DE LA FENOMENOLOGÍA DE HUSSERL: LA INTENCIONALIDAD

“Él la comía con los ojos.” Esta frase y otros muchos signos indican bastante la ilusión común al realismo y al idealismo según la cual conocer es comer. La filosofía francesa, tras cien años de academismo, está todavía en eso. Todos hemos leído a Brunschwig, Lalande y Meyerson, todos hemos creído que el Espíritu-Araña atraía a las cosas a su tela, las cubría con una baba blanca y las deglutía lentamente, las reducía a su propia substancia. ¿Qué es una mesa, una roca, una casa? Cierta conjunto de “contenidos de conciencia”, un orden de esos contenidos. ¡Oh filosofía alimentaria! Sin embargo, nada parecía más evidente: ¿la mesa no es el contenido actual de mi percepción, y mi percepción no es el estado presente de mi conciencia? Nutrición, asimilación. Asimilación, decía el señor Lalande, de las cosas a las ideas, de las ideas entre ellas y de los espíritus entre ellos. Las potentes aristas del mundo eran roídas por esas diastasis diligentes: asimilación, unificación, identificación. En vano los más sencillos y más rudos de entre nosotros buscaban algo sólido, algo, en fin, que no fuese el espíritu; no encontraban en todas partes sino una niebla blanda e igualmente distinguida: ellos mismos.

Contra la filosofía digestiva del empirio-criticismo, del neokantismo, contra todo “psicologismo”, Husserl no se cansa de afirmar que no se puede disolver las cosas en la conciencia. Veis este árbol, sea. Pero lo veís en el lugar mismo en que está: al borde del camino, entre el polvo, solo y retorcido por el calor, a veinte leguas de la costa mediterránea. No podría entrar en vuestra conciencia, pues no tiene la misma naturaleza que ella. Creéis

reconocer aquí a Bergson y el primer capítulo de *Matière et mémoire*. Pero Husserl no es realista: este árbol sobre su trozo de tierra agrietada no constituye un absoluto que entraría más tarde en comunicación con nosotros. La conciencia y el mundo se dan al mismo tiempo: exterior por esencia a la conciencia, el mundo es por esencia relativo a ella. Es que Husserl ve en la conciencia un hecho irreductible que ninguna imagen física puede representar. Salvo, quizá, la imagen rápida y oscura del estallido. Conocer es "estallar hacia", arrancarse de la húmeda intimidad gástrica para largarse, allá abajo, más allá de uno mismo, hacia lo que no es uno mismo, allá abajo, cerca del árbol y no obstante fuera de él, pues se me escapa y me rechaza y no puedo perderme en él más que lo que él puede diluirse en mí: fuera de él, fuera de mí. ¿Acaso no reconocéis en esta descripción vuestras exigencias y vuestros presentimientos? Sabíais muy bien que el árbol no era vosotros, que vosotros no podíais hacerlo entrar en vuestros estómagos oscuros y que el conocimiento no podía, sin improbidad, compararse con la posesión. Al mismo tiempo la conciencia se ha purificado, es clara como un gran viento, nada hay ya en ella, salvo un movimiento para huir, un deslizamiento fuera de sí. Si por un imposible entráseis "en" una conciencia, seríais presa de un torbellino que os arrojaría afuera, junto al árbol, en pleno polvo, pues la conciencia carece de "interior"; no es más que el exterior de ella misma y son esa fuga absoluta y esa negativa a ser substancia las que la constituyen como conciencia. Imaginaos ahora una serie ligada de estallidos que nos arrancan a nosotros mismos, que no dejan ni siquiera a un "nosotros mismos" el tiempo necesario para formarse detrás de ellos, sino que nos lanzan, al contrario, más allá de ellos, al polvo seco del mundo, a la tierra ruda, entre las cosas; imaginaos que somos rechazados y abandonados así por nuestra naturaleza misma en un mundo indiferente, hostil y reacio; habréis comprendido el sentido profundo del descubrimiento que Husserl expresa en esta frase famosa: "Toda conciencia es conciencia de algo." No hace falta más para terminar con la filosofía alfeñicada de la inmanencia, en la que todo se hace mediante acuerdos y permutas protoplásmicas, mediante una tibia química celular. La filosofía de la transcendencia nos arroja al camino real, entre las amenazas, bajo una luz enceguecedora. Ser, dice Heidegger, es ser-en-el-mundo. Comprende de este "ser-en-el" en el sentido de movimiento. Ser es estallar

en el mundo, es partir de una nada de mundo y de conciencia para de pronto estallarse-conciencia-en-el-mundo. Si la conciencia trata de recuperarse, de coincidir al fin con ella misma, en caliente, con las ventanas cerradas, se aniquila. A esta necesidad que tiene la conciencia de existir como conciencia de otra cosa que ella misma Husserl la llama "intencionalidad".

Antes he hablado del conocimiento para hacerme entender mejor: la filosofía francesa, que nos ha formado, no conoce ya apenas más que la epistemología. Pero para Husserl y los fenomenólogos, la conciencia que adquirimos de las cosas no se limita a su conocimiento. El conocimiento o pura "representación" no es sino una de las formas posibles de mi conciencia "de" este árbol; puedo también amarlo, temerlo y odiarlo, y ese excederse de la conciencia a sí misma, a la que se llama "intencionalidad", se vuelve a encontrar en el temor, el odio y el amor. Odiar a otro es una manera más de estallar hacia él, es encontrarse de pronto frente a un desconocido del que se ve y se sufre ante todo la cualidad objetiva de "abhorrecible". He aquí que, de repente, esas famosas reacciones "subjetivas" que flotaban en la salmuera maloliente del Espíritu se separan de él; no son sino maneras de pronto como abhorrecibles, simpáticas, horribles o amables. Es una *propiedad* de la máscara japonesa el ser terrible, una propiedad inagotable e irreductible que constituye su naturaleza misma, y no la suma de nuestras reacciones subjetivas ante un trozo de madera esculpido. Husserls ha reinstalado el horror y el encanto en las cosas. Nos ha restituído el mundo de los artistas y los profetas: espantoso, hostil, peligroso, con puertos de gracia y de amor. Ha preparado el terreno para un nuevo tratado de las pasiones que se inspiraría en esa verdad tan sencilla y tan profundamente desconocida por nuestros refinados: si amamos a una mujer es porque ella es amable. Nos hemos liberado de Proust, y al mismo tiempo de la "vida interior": en vano buscaremos como Amiel, como un niño que se besa el hombro, las caricias, los mimos de nuestra intimidad, porque, en fin de cuentas, todo está fuera, todo, inclusive nosotros mismos: fuera, en el mundo, entre los demás. No es en no sé qué retiro donde nos descubriremos, sino en el camino, en la ciudad, entre la muchedumbre, como una cosa entre las cosas, un hombre entre los hombres.

Enero de 1939.

FRANCOIS MAURIAC Y LA LIBERTAD

La novela no da las cosas, sino sus signos¹. Con sólo estos signos, las palabras, que *indican* en el vacío, ¿cómo se puede hacer un mundo que se mantenga en pie? ¿Por qué vive Stavroguin? Sería un error creer que extrae su vida de mi imaginación; las palabras hacen nacer imágenes cuando soñamos con ellas, pero cuando leo no sueño, descifro. No, yo no me imagino a Stavroguin; lo espero, espero sus actos, el final de su aventura. Esta materia espesa que remuevo cuando leo *Los poseídos* es mi propia expectativa, es mi tiempo. Pues un libro no es más que un montoncito de hojas secas, o si no una gran forma en movimiento: la lectura. El novelista capta ese movimiento, lo guía, lo desvía, hace de él la enjundía de sus personajes; una novela, serie de lecturas, de pequeñas vidas parásitas cada una de las cuales apenas dura más que un baile, se hincha y se nutre con el tiempo de sus lectores. Pero para que la duración de mis impacencias, de mis ignorancias, se deje atrapar, modelar y presentar en fin a mí mismo como la carne de esas criaturas inventadas, es necesario que el novelista sepa atraerla a su trampa, es necesario que bosqueje en hueco en su libro, por medio de los signos de que dispone, un tiempo semejante al mío, donde el porvenir no está hecho. Si sospecho que las acciones futuras del protagonista están determinadas de antemano por la herencia, las influencias sociales o algún otro meca-

¹ Las observaciones que van a seguir las habría podido hacer igualmente bien con respecto a obras más recientes, como *Maimona* o *Plongées*. Pero, el propósito del señor Mauriac cuando escribió *La fin de la nuit*, fué especialmente el de tratar en este libro el problema de la libertad. Por eso he preferido tomar mis ejemplos de esa obra.

nismo, mi tiempo refluye sobre mí; ya no queda más que yo, yo que leo, yo que duro, ante un libro inmóvil. ¿Queréis que vuestros personajes vivan? Haced que sean libres. No se trata de definir y todavía menos de explicar (en una novela los mejores análisis psicológicos huelen a muerte), sino solamente de *presentar* pasiones y actos imprevisibles. Lo que Rogojin va a hacer no lo sabemos ni él ni yo; yo sé que va a ver de nuevo a su querida culpable y sin embargo no puedo adivinar si se dominará o si el exceso de su ira lo llevará al asesinato: es libre. Yo me deslizo en él y he aquí que él espera con mi expectativa, se teme a sí mismo *en mí*; vive.

Cuando iba a leer *La fin de la nuit* se me ocurrió que los autores cristianos, por la naturaleza de su creencia, son los que están mejor preparados para escribir novelas: el hombre de la religión es libre. La indulgencia suprema de los católicos puede irritarnos, porque la han aprendido: si son novelistas, les sirve. El personaje novelesco y el hombre cristiano, centros de indeterminación, poseen caracteres, pero es para librarse de ellos; libres más allá de su naturaleza, si ceden a su naturaleza lo hacen también por libertad. Pueden dejarse atrapar por los engranajes psíquicos, pero nunca serán mecánicos. Incluyendo la noción cristiana del pecado, nada hay que no corresponda rigurosamente a un principio del género novelesco. El cristiano peca, y el personaje de novela debe cometer pecados: faltaría a su duración tan espesa la urgencia que confiere a la obra de arte la necesidad, la crueldad, si la existencia del pecado —que no se puede borrar, que hay que redimir— no revelase al lector la irreversibilidad del tiempo. Así, Dostoievsky fué un novelista cristiano. No novelista y cristiano, como Pasteur era cristiano y sabio: novelista para servir a Cristo.

También el señor Mauriac es novelista cristiano. Y su libro *La fin de la nuit* quiere alcanzar a una mujer en lo más profundo de su libertad. Lo que trata de describir, según nos dice en su prólogo, es "el poder concedido a las criaturas más cargadas de fatalidad, el poder de decir que no a la ley que las aplasta." Henos aquí en el cogollo del arte novelesco, de la fe. Sin embargo, terminada mi lectura, confieso mi decepción; ni un sólo instante me he dejado atrapar, ni un solo instante he olvidado *mi* tiempo. Yo existía, me sentía vivir, hostezaba un poco y a veces me decía: "¡Bien representado!" Más que en Thérèse Desqueyroux pensaba

en el señor Mauriac, fino, sensible, estricto, con su discreción impúdica, su buena voluntad intermitente, su patetismo procedente de los nervios, su poesía agria y tanteante, su estilo crispado, su súbita vulgaridad. ¿Por qué no he podido olvidarlo ni olvidarme? ¿Y qué se había hecho de esa predisposición del cristiano por la novela? Hay que volver a la libertad. Esa libertad que el señor Mauriac regala a su protagonista, ¿mediante qué procedimientos nos la descubre?

Thérèse Desqueyroux lucha contra su destino, es cierto. Por lo tanto es doble. Toda una parte de ella está encerrada en la Naturaleza, se puede decir de ella: es así, como se dice de un guijarro o de un madero. Pero toda otra parte escapa a las descripciones, a las definiciones, porque no es más que una ausencia. Si la libertad acepta la Naturaleza, el reino de la fatalidad comienza. Si la rechaza, si sube la cuesta, Thérèse Desqueyroux es *libre*. Está en libertad de decir que no, o por lo menos de no decir que sí (“sólo se les pide que no se resignen a la noche”). Es una libertad cartesiana, infinita, informe, sin nombre, sin destino, “siempre reanudada”, cuyo único poder consiste en sancionar, pero soberana porque puede rechazar la sanción. Por lo menos, así es como la entrevemos en el prólogo. ¿La volveremos a encontrar en la novela?

Hay que decirlo para comenzar: esta voluntad suspensiva parece más trágica que novelesca. Los titubeos de Thérèse entre los impulsos de su naturaleza y las reasunciones de su voluntad hacen pensar en las estrofas de Rotrou y el verdadero conflicto novelesco es más bien de la libertad consigo misma. En Dostoievsky la libertad se emponzoña en sus fuentes mismas; se anuda al mismo tiempo que quiere desanudarse. El orgullo, la irascibilidad de Dimitri Karamazov son tan libres como la paz profunda de Aliosha. La naturaleza que le ahoga, contra la que lucha, no es la que Dios le ha hecho, sino la que se ha hecho él mismo, lo que él ha jurado ser y que queda cuajado por la irreversibilidad del tiempo. En este sentido, Alain dice que un carácter es un juramento. Al leer al señor Mauriac —tal vez sea este su mérito— se sueña con otra Thérèse que hubiese sido más capaz y más grande. Pero, en fin, este combate de la libertad contra la naturaleza se recomienda por su antigüedad venerable y su ortodoxia: es la razón que lucha contra las pasiones, es el alma cristiana, unida al cuerpo por la imaginación, y que se rebela

contra los apetitos del cuerpo. Aceptemos provisionalmente este tema, aunque no parezca auténtico: bastaría con que fuese bello.

Sin embargo, esta "fatalidad" contra la que debe luchar Thérèse ¿es con seguridad, es únicamente el determinismo de sus inclinaciones? El señor Mauriac la llama destino. No confundamos el destino con el carácter. El carácter es todavía nosotros, es el conjunto de las fuerzas suaves que se insinúan en nuestras intenciones y derivan insensiblemente nuestros esfuerzos, siempre en la misma dirección. Cuando Thérèse se encoleriza contra Mondoux, que la ha humillado, Mauriac escribe: "Era muy ella, esta vez, quien hablaba: la Thérèse dispuesta a todas las mordeduras..." Se trata indudablemente del carácter de Thérèse. Pero un poco más tarde, cuando ella se va después de haber sabido encontrar una respuesta hiriente², leo: "Este golpe, asestado con mano segura, la ayudó a medir su poder, a adquirir conciencia de su misión". ¿Qué misión? Recuerdo entonces estas palabras del prólogo: "el poder que les es dado para envenenar y para corromper". Y he aquí el Destino, que envuelve y rebasa al carácter, que representa, en el seno de la Naturaleza, y en la obra a veces tan bajamente psicológica del señor Mauriac, el poder de lo Sobrenatural. Es cierta ley independiente de las voluntades de Thérèse la que rige sus actos desde el momento en que se le escapan y que lleva a todos —hasta a los mejores intencionados— a consecuencias nefastas. Se piensa en el castigo que impuso un hada: "Cada vez que abras la boca saldrán de ella sapos". Si no creéis, no entenderéis nada de esta hechicería. Pero el creyente la comprende muy bien: ¿qué es, en realidad, sino la expresión de esta otra hechicería, el pecado original? Admito, por lo tanto, que el señor Mauriac es serio cuando habla como cristiano del Destino. Pero cuando habla de él como novelista dejo de seguirlo. El destino de Thérèse Desqueyroux está hecho, por una parte, de un vicio de su carácter y, por otra parte, de una maldición que pesa sobre sus actos. Ahora bien, esos dos factores no son compatibles: el uno puede ser comprobado desde adentro por la protagonista misma; el otro requeriría una infinidad de observaciones hechas desde afuera por un testigo que siguiera atentamente las empresas de Thérèse hasta sus resultados más

² Conozco pocas escenas más vulgares que ésta, y lo curioso es que, evidentemente, hay que imputar esta vulgaridad al señor Mauriac mismo.

extremos. El señor Mauriac lo sabe tan bien que, cuando quiere hacernos ver a Thérèse como predestinada, recurre a un artificio: nos la muestra tal como aparece a los otros: "No es sorprendente que la gente se vuelva a su paso: un animal hediondo se revela ante todo". He aquí, pues, el gran aspecto híbrido que nos hace entrever a lo largo de la novela: Thérèse —pero no limitada a su pura libertad—, Thérèse tal como se evade de sí misma para ir a perderse en el mundo entre una niebla maléfica. Pero, en fin, ¿cómo podría saber Thérèse que tiene un destino sino porque consiente ya en él? ¿Y cómo lo sabe el señor Mauriac? La idea del destino es poética y contemplativa. Pero la novela es acción y el novelista no tiene derecho a abandonar el terreno de la batalla e instalarse cómodamente en un cerro para juzgar los ataques y soñar con la Fortuna de las Armas.

No hay que creer que el señor Mauriac haya cedido una vez, por casualidad, a la tentación de lo poético; esta manera de identificarse primeramente con su personaje y de abandonarlo de pronto y contemplarlo desde afuera, como un juez, es característica de su arte. Nos ha hecho saber desde la primera página que va a relatar la historia adoptando el punto de vista de Thérèse; y, en efecto, entre nuestros ojos y la habitación de Thérèse, su sirvienta y los ruidos que suben de la calle sentimos en seguida el espesor translúcido de otra conciencia. Pero algunas páginas más adelante, cuando creemos estar todavía en ella, ya la hemos abandonado, estamos fuera, con el señor Mauriac, y la miramos de hito en hito. Es que el señor Mauriac utiliza, con este fin de ilusionismo, la ambigüedad novelesca de la "tercera persona". En una novela el pronombre "ella" puede designar a otra, es decir, a un objeto opaco, a alguien de quien nunca vemos sino lo exterior. Como cuando escribo, por ejemplo: "Me dí cuenta de que ella temblaba". Pero sucede también que este pronombre nos arrastra a una intimidad que lógicamente debería expresarse en primera persona: "Ella oía con estupor cómo resonaban sus propias palabras". Esto, en efecto, no puedo saberlo sino si yo soy ella, es decir, si estoy en situación de decir: oía resonar mis palabras. En realidad los novelistas utilizan este modo de expresión muy convencional por una especie de discreción, para no exigir al lector una complicidad sin remedio, para cubrir con una veladura la intimidad vertiginosa del "yo". La conciencia de la protagonista representa los anteojos gracias a los cuales el lector

puede arrojar una mirada al mundo novelesco, y la palabra "ella" da la ilusión de una reculada de los anteojos; recuerda que esta conciencia reveladora es también criatura de novela, figura un punto de vista sobre el punto de vista privilegiado y realiza para el lector el deseo caro a los amantes: ser a la vez uno mismo y otro distinto de sí mismo. La misma palabra tiene, por lo tanto, dos funciones opuestas: "Ella-sujeto" o "ella-objeto". El señor Mauriac aprovecha esta indeterminación para hacernos pasar insensiblemente del uno al otro de los aspectos de Thérèse: "Thérèse se avergonzó de lo que sentía". Sea. Esta Thérèse es sujeto, es un *yo* mantenido a cierta distancia de yo mismo, y yo conozco esta vergüenza *en* Thérèse porque Thérèse misma advierte que la siente. Pero en este caso, puesto que leo en ella misma con sus ojos, no puedo jamás saber de ella sino lo que ella sabe, todo lo que ella sabe y nada más que lo que ella sabe. Para comprender quién es Thérèse en verdad yo tendría que romper esa complicidad, tendría que cerrar el libro. Entonces no me quedaría más que un recuerdo de esa conciencia, que sigue siendo clara pero se ha hecho hermética como todas las cosas pasadas, y trataría de interpretarla como si fuese un fragmento de mi propia vida perdida. Ahora bien, he aquí que el señor Mauriac, mientras yo me hallo todavía en esa proximidad absoluta con sus personajes, engañado por ellos cuando ellos se engañan, su cómplice cuando ellos se mienten, los atraviesa de pronto, sin que ellos lo sospechen, con relámpagos fulgurantes que iluminan, para mí solo, el fondo que ellos ignoran y en el que su carácter está acuñado como en una medalla: "Nunca, en su mente, se había establecido la menor relación entre la aventura desconocida de Thérèse Desqueyroux y un asunto criminal... *al menos en su conciencia clara*", etcétera. Me encuentro, pues, en una situación extraña: yo soy Thérèse, ella está en mí con una reculada estética. Sus pensamientos son mis pensamientos, que yo formo a medida que los forma ella. Y, no obstante, yo tengo revelaciones acerca de ella que ella no tiene. O también instalado en el centro de su conciencia, la ayudo a mentirse y, al mismo tiempo, la juzgo, la condeno, me establezco en ella como *otro*: "Ella no podía no tener conciencia de su mentira; sin embargo se instalaba en ella, se apoyaba en ella". Esta frase muestra suficientemente la traición constante que el señor Mauriac exige de mí. Mentirse, descubrir su mentira y a pesar de ello tratar de ocultársela: tal es la actitud de Thérèse,

actitud que yo no puedo conocer sino por medio de ella. Pero en la manera misma como se me revela esta actitud hay un juicio implacable de testigo. Por lo demás, ese malestar dura poco: el señor Mauriac, valiéndose de esa "tercera persona" a la que he tildado de ambigüedad, se desliza de pronto al exterior arrastrándome consigo: "Cómo te favorece el afeitte, hija mía... fué la primera frase de Thérèse, la frase de una mujer a otra mujer". Los fuegos de la conciencia de Thérèse se han extinguido y esta figura, que ya no está iluminada desde adentro, vuelve a adquirir su opacidad compacta. Sin embargo, ni el nombre ni el pronombre que la designan, ni la marcha misma del relato han cambiado. El señor Mauriac hasta encuentra ese va-y-viene tan natural que pasa de Thérèse-sujeto a Thérèse-objeto en el curso de la misma frase: "Oyó que daban las nueve. Había que ganar un poco de tiempo todavía, pues era demasiado pronto para tragar la píldora que le aseguraría algunas horas de sueño; *no porque eso figurase entre los hábitos de esta desesperada prudente*, sino porque esa noche no podía negarse esa ayuda". ¿Quién juzga así a Thérèse como una "desesperada prudente"? No es quizás ella. No, es el señor Mauriac, soy yo mismo: tenemos el expediente Desqueyroux entre las manos y damos nuestra sentencia.

El señor Mauriac no se limita a esos juegos: le gusta asir los tejados por una esquina y levantarlos, como Asmodeo, ese diablo enredador y escudriñador que le es caro. Cuando juzga que eso le resulta más cómodo, abandona a Thérèse y de pronto va a instalarse en el centro mismo de otra conciencia, la de Georges, la de Marie, la de Bernard Desqueyroux, la de Anne, la sirvienta. Da en ella tres vueltecitas y luego se va, como los títeres: "Thérèse no descifraba nada en aquel rostro desencajado y *no sabía* que la joven pensaba: "Yo no recorreré en toda mi vida la mitad del camino que esta mujer vieja acaba de recorrer en unos pocos días". ¿No lo sabía? Que no quede por eso: el señor Mauriac la abandona de pronto, la deja en su ignorancia, salta a Marie y nos entrega esa pequeña instantánea. Otras veces, al contrario, hace generosamente que una de sus criaturas participe de la luz de divina del novelista: "Ella le tendió los brazos, quiso atraerlo hacia sí, pero él se desprendió con violencia, y ella *comprendió* que lo había perdido". Los signos son inseguros y por otra parte sólo comprometen al presente. ¿Pero qué importa? El señor Mauriac ha decidido que Georges estaba perdido para Thérèse. Lo ha

decidido como los dioses de la antigüedad decidieron el parricidio y el incesto de Edipo. En consecuencia, para hacernos conocer su decreto, presta durante unos instantes a su criatura la facultad adivinadora de Tiresias. Pero no temáis, recacrá muy pronto en su noche. Por otra parte, he aquí el toque de queda: todas las conciencias se extinguen. El señor Mauriac, cansado, se retira de pronto de todos sus personajes al mismo tiempo. No quedan más que las exterioridades del mundo, algunos títeres en una decoración de cartón:

"La pequeña separó la mano con que se cubría los ojos:

"—Creía que dormías.

"La voz suplicó de nuevo:

"—Júrame que eres dichosa."

Gestos, sonidos en la penumbra. A algunos pasos de distancia se halla sentado el señor Mauriac y piensa: "¡Cuánto has debido de sufrir, mamá! —Pero no, nada he sentido". ¿Cómo? ¿Esos estertores, ese rostro violeta, no eran señal de sufrimiento alguno? ¿O acaso podemos atravesar un infierno de dolor sin que nos quede recuerdo alguno de él?"

Para quien conoce el carácter de Marie está fuera de duda que la muchacha no pierde su tiempo haciendo semejantes reflexiones. No: es el descanso del séptimo día y el señor Mauriac se conmueve, se interroga y sueña con su creación.

Eso es lo que le pierde. Escribió un día que el novelista es para sus criaturas lo que Dios para las suyas, y todas las extravagancias de su técnica se explican por el hecho de que toma el punto de vista de Dios con respecto a sus personajes: Dios ve el interior y el exterior, el fondo de las almas y los cuerpos, todo el universo a la vez. De la misma manera el señor Mauriac posee la omnisciencia para todo lo que respecta a su pequeño mundo; lo que dice acerca de sus personajes es el evangelio: los explica, los clasifica y los condena sin apelación. Si se le preguntase: "¿Cómo sabe usted que Thérèse es una desesperada prudente?", sin duda se asombraría mucho y respondería: "¿No la he hecho yo?"

¡Pues bien, no! Ya es hora de decirlo: el novelista no es Dios. Recordad más bien las precauciones que toma Conrad para sugerirnos que Lord Jim es quizá un "novelero". Se guarda mucho de afirmarlo él mismo y pone la palabra en boca de una de sus criaturas, de un ser falible que la pronuncia con vacilación. Esa

palabra tan clara, "novelero", gana con ello relieve, patetismo, no sé qué misterio. Con el señor Mauriac no sucede nada de eso; "desesperada prudente" no es una hipótesis, sino una claridad que nos viene de arriba. El autor, impaciente por hacernos comprender el carácter de su protagonista, nos entrega de pronto su clave. Pero, precisamente, yo sostengo que no tiene derecho a dictar esos juicios absolutos. Una novela es una acción relatada desde diferentes puntos de vista. Y el señor Mauriac lo sabe bien, pues justamente en *La fin de la nuit* dice: "...los juicios más opuestos sobre una misma persona son justos; es cuestión de iluminación y ninguna iluminación es más reveladora que otra..." Pero cada una de estas interpretaciones debe estar en movimiento, es decir, que la debe arrastrar la acción misma que interpreta. En una palabra, es el testimonio de un actor y debe revelar al hombre que testimonia tanto como el acontecimiento de que es testigo; debe suscitar nuestra impaciencia (¿la confirmarán o desmentirán los acontecimientos?) y con ello hacernos sentir la resistencia del tiempo. Cada punto de vista es, por lo tanto, relativo y el mejor será aquel en que el tiempo ofrezca al lector la mayor resistencia. Las interpretaciones, las explicaciones dadas por los actores, serán todas ellas conjeturales: tal vez el lector, más allá de esas conjeturas, presentirá una realidad absoluta del acontecimiento, pero a él sólo le corresponde restablecerla, si le gusta ese ejercicio, y si se ensaya en él, nunca saldrá del dominio de las verosimilitudes y las probabilidades. En todo caso, la introducción de la verdad absoluta, o del punto de vista de Dios, en una novela constituye un doble error técnico: en primer lugar supone un relator substraído a la acción y puramente contemplativo, lo que no estaría de acuerdo con la ley estética formulada por Valéry, según la cual cualquier elemento de una obra de arte debe mantener siempre una pluralidad de relaciones con los otros elementos. En segundo lugar, lo absoluto es intemporal. Si lleváis el relato a lo absoluto, la cinta de la duración se rompe de un golpe; la novela se desvanece ante vuestros ojos; sólo sigue siendo una verdad lánguida *sub specie aeternitatis*.

Pero hay algo más grave: las apreciaciones definitivas que el señor Mauriac está siempre dispuesto a deslizar en el relato prueban que no concibe a sus personajes como debería concebirllos. Antes de escribir forja su esencia, decreta que *serán* esto o aquello. La esencia de Thérèse, animal maloliente, desesperada pru-

dente, etcétera, es compleja, lo acepto, y no se la podría exponer en una sola frase. ¿Pero qué es exactamente lo más profundo de ella? Mirémoslo de cerca: Conrad vió bien que la palabra “novelero” adquiriría su sentido si traducía un aspecto del personaje *para los demás*; no se ve que “desesperada prudente” y “animal mal oliente” y “náufraga” y todas esas fórmulas bien acuñadas sean del mismo género que esa palabra que pone Conrad en boca de un comerciante de las Islas; son escorzos de moralista y de historiador. Y cuando Thérèse resume su historia (“salir de un bajo fondo y volver a deslizarse y empezar de nuevo en él indefinidamente; durante años no se había dado cuenta de que ese era el ritmo de su destino. Pero he aquí que ahora ha salido de la noche y ve con claridad . . .”), no le es tan fácil juzgar su pasado sino porque no puede volver a él. En consecuencia, el señor Mauriac, cuando cree sondear las entrañas de sus personajes se queda fuera de ellos, a la puerta. No habría en ello nada malo si se diera cuenta de eso y nos diera novelas como las de Hemingway, en las que apenas conocemos a los personajes más que por sus gestos y sus palabras y los vagos juicios que hacen los unos con respecto a los otros. Pero cuando el señor Mauriac, utilizando toda su autoridad de creador, hace que tomemos esos aspectos exteriores por la substancia íntima de sus criaturas, transforma a éstas en *cosas*. Sólo las cosas *son*: sólo tienen exterior. Las conciencias no son, se hacen. Así, el señor Mauriac, al cincelar su Thérèse *sub specie aeternitatis*, hace de ella ante todo una cosa. Después de lo cual añade, disimuladamente, todo un espesor de conciencia, pero en vano: los seres novelescos tienen sus leyes, la más rigurosa de las cuales es ésta: el novelista puede ser su testigo o su cómplice, pero nunca las dos cosas a la vez. Tiene que estar fuera o dentro. Por no haber tenido en cuenta estas leyes el señor Mauriac asesina la conciencia de sus personajes.

He aquí que volvemos a la libertad, la otra dimensión de Thérèse. ¿Qué es de ella en este mundo extinto? Hasta ahora Thérèse era para nosotros una *cosa*, una serie compuesta de motivos, modelos, pasiones, hábitos e intereses —una *historia* que se podía resumir en algunas máximas—, una *fatalidad*. Ahora bien, he aquí que a esta hechicera, a esta poseída, nos la presenta como libre. El señor Mauriac cuida de decirnos qué hay que entender por esa libertad: “Pero sobre todo ayer, cuando decidí abandonar mi fortuna, sentí un goce profundo. Me cernía a mil codos sobre

mi ser verdadero. Subo, subo, subo... y luego me deslizo de golpe y me vuelvo a encontrar en esta voluntad mala y helada: mi ser mismo cuando no intento esfuerzo alguno, *eso en lo que vuelvo a caer cuando vuelvo a caer en mí misma*"³. Así pues, la libertad no constituye más que la conciencia, "el ser verdadero" de Thérèse. Este ser, "en el que vuelvo a caer cuando vuelvo a caer en mí misma", se da ante todo: es la *cosa*. La conciencia, la libertad vienen luego, la conciencia como una facultad de engañarse sobre sí mismo, la libertad como una facultad de evadirse de sí mismo. Entendemos que para el señor Mauriac la libertad no podría *construir*; un hombre, con su libertad, no puede crearse a sí mismo ni forjar su historia. El libre arbitrio no es sino una facultad discontinua que permite breves evasiones pero no produce nada, como no sea algunos acontecimientos sin mañana. Así *La fin de la nuit*, que en el pensamiento del señor Mauriac debe ser la novela de una libertad, nos parece sobre todo la historia de una servidumbre. Esto es tan cierto que el autor, quien primitivamente quería mostrarnos "las etapas de una ascensión espiritual", confiesa en su prólogo que Thérèse lo ha arrastrado a su pesar al infierno: "La obra terminada —comprueba no sin pesar— decepciona en parte la esperanza contenida en el título." ¿Pero cómo podría ser de otro modo? Por el hecho mismo de estar añadida por encima de la naturaleza compacta y coagulada de Thérèse, la libertad pierde su omnipotencia y su indeterminación, recibe ella misma una definición y una naturaleza, porque se sabe *contra qué* es libertad. Más todavía: el señor Mauriac le impone una ley: "Subo, subo, subo... y luego me deslizo de golpe". Así se ha resuelto de antemano que Thérèse volverá a caer cada vez. En el prólogo se nos advierte también que sería indiscreto exigirle más: "Ella pertenece a esa especie de seres que no saldrán de la noche sino saliendo de la vida. Sólo se les pide que no se resignen a la noche". ¿Y no era Thérèse misma quien hablaba hace un momento del "ritmo de su destino"? La libertad es una de las fases de ese ritmo; Thérèse es previsible hasta en su libertad. La poca independencia que el señor Mauriac le concede se la ha medido exactamente, como en una receta de médico o de cocina. Yo no espero nada de ella, lo sé todo. En consecuencia sus ascensiones y sus caídas no me conmueven mu-

³ Soy yo quien subraya.

cho más que las de una cucaracha que se obstina estúpidamente en trepar por la pared.

Es que ello nada tiene que ver con la libertad. La de Thérèse, por haber sido vertida con cuentagotas, no se parece a la verdadera libertad más que su conciencia a la verdadera conciencia; y el señor Mauriac, que se dedica a describir los mecanismos psicológicos de Thérèse, carece de pronto de procedimientos cuando quiera hacernos sentir que ella no es ya un mecanismo. Sin duda nos muestra a Thérèse en lucha contra sus malas tendencias: "Thérèse apretó los labios. No le hablaré de ese Garcin, se repetía". ¿Pero qué me prueba que un análisis más prolongado no encontraría tras esa brusca rebelión los encadenamientos seguros y las razones del determinismo? De eso se da cuenta tan bien el señor Mauriac que a veces le sucede que, a la desesperada, nos tira de la manga y nos murmura: Ahí está, esa actitud es sincera; ella es libre. Como en este pasaje: "Se interrumpió en medio de una frase (pues su buena fe era completa)". No conozco artificio más grosero que esta adominación entre paréntesis. Pero se concibe muy bien que el autor se haya visto obligado a recurrir a ella: si se parte de ese ser bastardo que el señor Mauriac ha engendrado y al que llama la naturaleza de Thérèse, *ninguna marca podría distinguir a una acción libre de una pasión*. Sí, tal vez: una especie de gracia pasajera que actúa en las facciones o en el alma del personaje cuando acaba de vencerse: "Él jamás le había visto una mirada tan bella"; "ella no se sentía sufrir, liberada, operada de no sabía qué, como si no girase ya en redondo, como si avanzase de repente". Pero estas recompensas morales no bastan para convencernos. Al contrario, hacen ver claramente que para el señor Mauriac la libertad se distingue de la servidumbre por su *valor* y no por su naturaleza. Es libre toda intención dirigida hacia lo alto, hacia el Bien; está encadenada toda voluntad dirigida hacia el Mal. No tenemos por qué decir lo que vale en sí mismo este principio de distinción. En todo caso ahoga la libertad novelesca y, con ella, esa duración inmediata que constituye la materia de la novela.

¿Como *duraría* la historia de Thérèse? Volvemos a encontrar a este respecto el viejo conflicto teológico de la omnisciencia divina y de la libertad humana: el "ritmo del destino" de Thérèse, ese gráfico de sus ascensiones y sus caídas, se parece a una curva

de temperaturas; es tiempo muerto, pues el porvenir se muestra en él como el pasado, no hace sino repetir el pasado. El lector de novela no quiere ser Dios: para que se opere esa transformación de mi duración en las venas de Thérèse y de Marie Desqueyroux sería necesario que, por lo menos una vez, yo ignorase su suerte y sintiera impaciencia por conocerla. Pero el señor Mauriac no se preocupa por provocar mi impaciencia: su único propósito es hacerme tan sabio como él y me informa abundante e implacablemente; apenas siento nacer mi curiosidad queda satisfecha con exceso. Dostoievsky habría rodeado a Thérèse de figuras densas y secretas cuyo sentido habría estado a punto de entregarse en cada página, pero se me habría escapado; mas el señor Mauriac me instala de rondón en el más profundo de los corazones. Nadie tiene secretos, derrama sobre todos una luz igual. Así, aun cuando en algunos instantes sintiese yo algún deseo de conocer la serie de los acontecimientos, no podría identificar mi impaciencia con la de Thérèse, porque no esperamos las mismas cosas, porque yo sé desde hace mucho tiempo lo que ella desearía saber. Ella es para mí como esos compañeros abstractos de jugada de bridge explicada a los que se tiene, hipotéticamente, en la ignorancia de las jugadas adversas y que combinan sus planes en función de esa ignorancia misma, en tanto que yo veo todas las cartas y considero ya errados sus cálculos y sus esperanzas; es, más acá de mi tiempo, una sombra privada de carne.

Es visible, por otra parte, que al señor Mauriac no le gusta el tiempo, ni esa necesidad bergsoniana de esperar "a que el azúcar se derrita". Para él, el tiempo de sus criaturas es un sueño, una ilusión demasiado humana; se libra de él y se establece deliberadamente en el plano de lo eterno. Pero esto solo, en mi opinión, debía haberle disuadido de escribir novelas. El verdadero novelista se apasiona por todo lo que resiste, por una puerta porque hay que abrirla, por un sobre porque hay que quitarle el sellado o lacrado. Las cosas, en la admirable *Adiós a las armas* de Hemingway, son trampas de tiempo, pueblan el relato con innumerables resistencias, menudas, obstinadas, que el protagonista debe romper una tras otra. Pero el señor Mauriac detesta esas barreras ínfimas que lo desvían de su propósito; habla de ellas lo menos posible. En las conversaciones mismas de sus personajes quiere economizar tiempo: toma sin más la palabra en

lugar de ellos y resume en unas pocas frases lo que ellos van a decir: "El amor (dice Thérèse) no es el todo de la vida, sobre todo para los hombres... Comenzó a hablar sobre ese tema y habría podido hablar de él hasta el alba; las frases llenas de buen sentido que pronunciaba por deber y con esfuerzo no eran de las que...", etcétera. No hay quizás en todo el libro un error más grave que estas cicaterías. Al interrumpir bruscamente los diálogos de sus personajes en el momento preciso en que comienzan a interesarme, el señor Mauriac —¿cómo no lo ve?— me arroja bruscamente fuera de su tiempo, fuera de su historia. Pues esos diálogos no terminan; sé que continúan en alguna parte; simplemente me han retirado el derecho de asistir a ellos. Sin duda él llamaría a esas interrupciones bruscas, seguidas por arrancadas bruscas, "resúmenes". Yo las llamaría más bien detenciones. Es cierto que de vez en cuando hay que resumir, pero eso no quiere decir que haya que vaciar bruscamente al relato de su duración. En una novela hay que callarse o decirlo todo; especialmente no hay que omitir nada, que "saltar" nada. Un resumen es, sencillamente, un cambio de velocidad en la narración. El señor Mauriac tiene prisa; sin duda se ha jurado que sus obras nunca excederán las dimensiones de una novela corta. Busco en vano en *La fin de la nuit* las largas conversaciones balbucientes, tan frecuentes en las novelas inglesas, en las que los personajes repiten indefinidamente su relato sin conseguir que avance; las esperas que no suspenden la acción sino para aumentar su urgencia, los "intervalos" en que los personajes, bajo un cielo negro de nubes, se absorben como hormigas en sus ocupaciones familiares. El señor Mauriac no consiente en tratar sino los pasajes esenciales, que reúne luego mediante breves resúmenes.

A causa de esta afición a la concisión sus personajes hablan como en el teatro. El señor Mauriac sólo tiende, en efecto, á hacerles expresar de la manera más rápida y clara lo que tienen que decir; al descartar lo superfluo, las redundancias, los tanteos del lenguaje hablado, devuelve a los "dichos" de sus personajes su poder desnudo de significación. Y como, no obstante, es necesario que se advierta una diferencia entre lo que escribe en su nombre y lo que les hace decir, imprime a esos discursos demasiado claros una especie de velocidad torrencial, que es precisamente teatral. Escuchad a Thérèse: "¿Cómo? ¿Qué se atreve a decir usted? ¿Que no he cometido ese acto? Lo he realizado, sin embargo, pero no es

nada en comparación con mis otros crímenes, más cobardes, más secretos, sin riesgo alguno." Es una frase para recitar más bien que para leerla; admirad el movimiento oratorio del comienzo y esa pregunta que se repite y se infla al repetirse. ¿No recordáis los furores de Hermione? Yo me sorprendo pronunciando las palabras a media voz, presa de ese comienzo retórico que caracteriza a todos los buenos diálogos de tragedia. Ahora leed esto: "Por extravagante que sea su amigo, no podría serlo hasta el extremo de creerle capaz de agraderle. Si yo hubiera tenido el propósito de ponerlo celoso habría mostrado mayor preocupación por la verosimilitud." ¿No reconocéis el corte de frase caro a los autores cómicos del siglo XVIII? La novela no se aviene con esas gracias. tiene su estilización propia. El paso al diálogo se debe marcar en ella mediante una especie de vacilación de las luces. Está oscuro, No es que se deba hablar en ella como en la vida cotidiana, pero el protagonista se esfuerza por expresarse, sus palabras no son cuadros de su alma, sino actos libres y torpes, que dicen demasiado y demasiado poco; el lector se impacienta, trata de ver claro más allá de esas declaraciones frondosas y tartamudeantes. Esta resistencia de las palabras, fuente de mil equivocaciones y de revelaciones involuntarias, constituye algo que han sabido utilizar Dostoievsky, Conrad y Faulkner para hacer del diálogo el momento novelesco en que la duración tiene más espesor. Conversaciones tan espesas repugnan sin duda al clasicismo del señor Mauriac. Pero todos saben que nuestro clasicismo es de elocuencia y de teatro.

Eso no es todo: el señor Mauriac exige que cada una de esas conversaciones sea eficaz y con ello se somete también a una ley del teatro, pues es en el teatro únicamente donde el diálogo debe hacer que progrese la acción a toda costa. Hace, por lo tanto, "escenas". Toda la novela se divide en cuatro escenas, cada una de las cuales termina con una "catástrofe" y está preparada exactamente como en una tragedia.

Juzgadlo por esto: Marie recibe en Saint-Clair una carta de Georges, su novio, quien retira sus promesas. Convencida, como consecuencia de una mala interpretación, de que su madre es la causa de la ruptura, sale inmediatamente para París. Conocemos exactamente a esta muchacha turbulenta, egoísta, apasionada, bastante tonta, capaz de algunas acciones; nos la muestran durante ese viaje loca de furor, sacando las uñas, decidida a luchar, a ha-

cer daño, a devolver los golpes con usura. Entretanto el estado de Thérèse no se nos describe con menos precisión: sabemos que los sufrimientos la han desmoronado, que se ha puesto de pronto medio loca. ¿No véis que la entrevista de las dos mujeres es preparada como en el teatro? Conocemos las fuerzas que se enfrentan, la situación está definida rigurosamente; es una confrontación. Marie ignora que su madre está loca. ¿Qué va a hacer cuando se dé cuenta de ello? El problema está formulado claramente; sólo queda dejar que obre el determinismo, con sus golpes y contragolpes, sus vueltas dramáticas y previstas; nos llevará con seguridad a la catástrofe final: Marie improvisándose como enfermera y decidiendo a su madre para que vuelva a la casa de los Desqueyroux. ¿No os recuerda esto a Sardou y la gran escena de *L'espionne*? ¿Y a Bernstein y el segundo acto de *Le voleur*? Concibo fácilmente que al señor Mauriac le haya tentado el teatro: cien veces, mientras leía *La fin de la nuit*, tuve la impresión de que me ofrecían el argumento y los extractos principales de una obra teatral en cuatro actos.

Releed ahora las páginas de *La carrera de Beauchamp* en las que Meredith nos muestra la última entrevista de Beauchamp y Renée: se aman todavía, falta muy poco para que se lo digan, pero se separan. Cuando se vuelven a encontrar *todo* es posible entre ellos, pues el porvenir no está hecho. Poco a poco sus ligeros defectos, sus pequeños menoscambios, sus despechos, comienzan a pesar sobre su buena voluntad, ya no la ven con claridad. Sin embargo, hasta el final, en el momento mismo en que comienzo a temer que rompan sus relaciones, mantengo la sensación de que *todo puede ser todavía de otro modo*. Es que son libres y serán los autores libres de su separación final. Esto es una novela.

La fin de la nuit no es una novela. ¿Llamaréis "novela" a esta obra angulosa y helada, con partes de teatro, trozos de análisis y meditaciones poéticas? ¿Podéis confundir esos arranques bruscos, esas frenadas violentas, esas reparaciones penosas, esas detenciones, con el curso majestuoso de la duración novelesca? ¿Os dejaréis captar por este relato inmóvil que a la primera mirada entrega su armadura intelectual en la que las figuras mudas de los personajes están inscriptas como ángulos en un círculo? Si es cierto que una novela es una *cosa*, como un cuadro, como un edificio arquitectónico; si es cierto que se hace una novela con conciencias libres y duración, como se pinta un cuadro con colo-

res y óleo, *La fin de la nuit* no es una novela, sino todo lo más una suma de signos e intenciones. El señor Mauriac no es novelista.

¿Por qué? ¿Por qué este autor serio y aplicado no ha logrado su propósito? Creo que por pecado de orgullo. Ha querido ignorar, como hacen por lo demás la mayoría de nuestros autores, que la teoría de la relatividad se aplica integralmente al universo novelesco, que en una verdadera novela no hay más lugar que en el mundo de Einstein para un observador privilegiado, y que en un sistema novelesco⁴ no existe más que en un sistema psíquico una experiencia que permita descubrir si ese sistema está en movimiento o en reposo. El señor Mauriac se ha antepuesto. Ha elegido la omnisciencia y la omnipotencia divinas. Pero una novela la escribe un hombre para hombres. Para la mirada de Dios, que atraviesa las apariencias sin detenerse en ellas, no existe la novela, no existe el arte, puesto que el arte vive de apariencias. Dios no es un artista. Y el señor Mauriac tampoco.

Febrero de 1939.

⁴ Entiendo por sistema novelesco tanto la novela entera como los sistemas parciales que la componen (conciencia, conjunto de los juicios psicológicos y morales de los personajes).

VLADIMIR NABOKOV: "LA MÉPRISE"

Un día, en Praga, Hermann Carlovitch se encuentra cara a cara con un vagabundo "que se le parece como un hermano". Desde ese momento le obsede el recuerdo de ese parecido extraordinario y la tentación creciente de *utilizarlo*; parece considerar como un deber no dejar ese prodigio en el estado de monstruosidad natural y sentir la necesidad de apropiárselo de alguna manera; sufre, en cierto modo, el vértigo de la obra de arte maestra. Adivináis que terminará matando a su sosías y haciéndose pasar por el muerto. Diréis que se trata de otro crimen perfecto. Sí, pero este es de una especie particular, porque el parecido en el que se funda es tal vez una ilusión. En fin de cuentas, una vez realizado el asesinato, Hermann Carlovitch no está seguro de no haberse engañado. Se trataba quizá de una "equivocación", de uno de esos parentescos fantasmas que advertimos, en los días de cansancio, en los rostros de los transeúntes. Así el crimen se destruye a sí mismo, igual que la novela.

Me parece que este encarnizamiento en criticarse y destruirse caracteriza bastante la manera del señor Nabokov. Este autor tiene mucho talento, pero es un hijo de ancianos. Yo no incrimino al decir esto sino a sus padres espirituales, y singularmente a Dostoievsky: el protagonista de esta extraña novela-aborto se parece, más que a su sosia Félix, a los personajes de *El adolescente*, *El eterno marido*, *Memorias escritas en un subterráneo*, a esos maníacos inteligentes y rígidos, siempre dignos y siempre humillados, que forcejean en el infierno del razonamiento, se burlan de todo y se esfuerzan sin cesar por justificarse y cuyas confesiones

orgullosas y falsificadas dejan ver entre sus mallas demasiado flojas un desorden irremediable. Sólo que Dostoievsky creía en sus personajes y el señor Nabokov no cree en los suyos, ni por lo demás en el arte novelesco. No oculta que recurre a los procedimientos de Dostoievsky, pero, al mismo tiempo, los ridiculiza, los presenta en el curso mismo del relato como estarcidos anticuados e indispensables: “¿Sucedió eso así verdaderamente?... Hay en nuestra conversación algo un poco excesivamente literario, que sabe a esas conversaciones angustiosas en las tabernas ficticias en las que se encuentra a gusto Dostoievsky; un poco más y oíríamos ese cuchicheo sibilante de la humildad fingida, esa respiración jadeante, esas repeticiones de adverbios mágicos... y luego vendría también el resto, todo el aparato místico caro al autor famoso de esas novelas policiales rusas”¹. En la novela, como en cualquier otro lugar, hay que distinguir un tiempo en que se fabrican las herramientas y un tiempo en que se reflexiona sobre las herramientas fabricadas. El señor Nabokov es un autor del segundo período; se coloca deliberadamente en el plano de la reflexión; nunca escribe sin *verse* escribir, como otros se oyen hablar, y lo que le interesa casi únicamente son las sutiles decepciones de su conciencia reflexiva: “Yo observaba —dice— que no pensaba en modo alguno en lo que pensaba que pensaba; trataba de aprehender el instante en que mi conciencia levaba el ancla, pero me embrollaba a mí mismo”². Este pasaje, que describe finamente el paso de la vigilia al sueño, da cuenta con bastante claridad de lo que le preocupa ante todo al protagonista y al autor de *La Méprise*. De ello resulta una obra curiosa, novela de la autocrítica y autocrítica de la novela. Se recordará *Les faux-monnayeurs*. Pero en Gide el crítico era también un experimentador: ensayaba procedimientos nuevos para comprobar sus resultados. Nabokov (¿es timidez o escepticismo?) se guarda muy bien de inventar una técnica nueva. Se burla de los artificios de la novela clásica, pero al final no utiliza otros, a riesgo de cercenar bruscamente una descripción o un diálogo diciéndonos más o menos: “Me detengo para no caer en los estarcidos”. Bueno, ¿pero cuál es el resultado? Ante todo una impresión de malestar. Se piensa al cerrar el libro: he aquí mucho ruido para nada. Además, si el señor Nabokov es

¹ Página 101.

² Página 110.

tan superior a las novelas que escribe, ¿por qué las escribe? Se juraría que es por masoquismo, para tener el placer de sorprenderse en delito flagrante de truco. En fin, admito que el señor Nabokov haga bien al escamotear las grandes escenas novelescas, ¿pero qué nos da en su lugar? Charlas preparatorias —y, cuando estamos debidamente preparados, nada sucede—, cuadritos excelentes, retratos encantadores, ensayos literarios. ¿Dónde está la novela? Se ha disuelto en su propio veneno; es lo que yo llamo literatura sabia. El protagonista de su *Méprise* nos confiesa: “Desde fines de 1914 hasta mediados de 1919 leí exactamente mil dieciocho libros”. Temo que el señor Nabokov, como su personaje, haya leído demasiado.

Pero veo otro parecido más entre el autor y su personaje: ambos son víctimas de la guerra y de la emigración. Es cierto que Dostoievsky no carece actualmente de descendientes jadeantes y cínicos, más inteligentes que su antepasado. Pienso sobre todo en el escritor soviético Olecha. Sólo el individualismo disimulado de Olecha le impide formar parte de la sociedad soviética. Tiene raíces. Pero al presente existe una curiosa literatura de emigrados rusos o de otros países que están *desarraigados*. El desarraigo del señor Nabokov, como el de Hermann Carlovitch, es total. No les preocupa sociedad alguna, ni siquiera para rebelarse contra ella, por que no pertenecen a sociedad alguna. Carlovitch se ve obligado, por consiguiente, a cometer crímenes perfectos y el señor Nabokov a tratar en idioma inglés temas gratuitos.

1939.

DENIS DE ROUGEMONT: "L'AMOUR ET L'OCCIDENT"

"El amor-pasión, glorificado por el mito (de Tristán e Iseo) fué realmente en el siglo XII, fecha de su aparición, una religión, en toda la fuerza de esta palabra, y especialmente una herejía cristiana históricamente determinada. De lo que se podrá deducir que la pasión vulgarizada al presente por las novelas y las películas no es otra cosa que el reflujo y la invasión anárquica en nuestras vidas de una herejía espiritualista cuya clave hemos perdido."

Tal es la tesis que Denis de Rougemont trata de demostrar. Confieso que no todos sus argumentos me han convencido igualmente. En particular la relación del mito de Tristán con la herejía albigense es afirmada más bien que demostrada. Por otra parte, el señor de Rougemont necesita demostrar para defender su causa que los chinos no conocían el amor-pasión. Él lo dice, por lo tanto, y yo desearía creerle. Pero reflexiono en seguida que China tiene cinco mil años de historia y enormes poblaciones muy diversas. Acudo inmediatamente al apéndice en el que el señor de Rougemont justifica lo que dice y veo que apoya toda su psicología de los chinos en un breve pasaje de *Désespoirs*, recopilación póstuma de Léo Ferrero. ¿Es esto verdaderamente serio? Pero quizá tenga otras razones que no ha querido decir para no hacer pesado su tratado: abandonémosle los chinos. Se dejará pasar con más dificultad la mayoría de sus ideas sobre la literatura contemporánea. En la página 233, por ejemplo, nuestro autor cita en mezcolanza a Caldwell, Lawrence, Faulkner y Céline como representantes de una mística de la vida que estaría, por lo demás, en los orígenes del movimiento "nacional-socialista". ¿Faulkner, místico de la vida? ¿Caldwell, primo de los nazis? No sería exce-

sivo aconsejar al señor de Rougemont que relea o lea *Luz de agosto* y *Le petit arpent du bon Dieu*. Éste es, no obstante, el peligro de las vistas panorámicas.

Por suerte el libro no tiene todo él una audacia tan desenvuelta. Se admirará ciertamente lo inteligente de los análisis, la finura y originalidad de ciertas comparaciones —el capítulo sobre “el amor y la guerra” me ha parecido excelente—, la habilidad precisa del estilo. Pero para mí el interés de esta obra consiste ante todo en que testimonia un ablandamiento reciente y profundo de los métodos históricos bajo la triple influencia del psicoanálisis, el marxismo y la sociología. Me parece que es a la sociología a la que el señor de Rougemont debe su propósito de tratar el mito como objeto de estudio riguroso. Sólo que va a trabajar como historiador, es decir, que no se preocupará por comparar las mitologías primitivas para deducir sus leyes comunes: elige un mito particular y fechado y lo sigue en su devenir individual. Yo lo compararía de buena gana con el señor Caillois —no cuando éste nos explica el mito del manto religioso, sino más bien cuando estudia la formación y la evolución en el siglo XIX del mito de *París, gran ciudad*—, pero temo que esta comparación irrite igualmente a dos autores tan distintos. Convendrán, no obstante, en que ambos tienen, por lo menos en este caso particular, una misma manera de considerar el mito a la vez como la expresión de reacciones afectivas generales y como el producto simbólico de una situación histórica individual. Esta idea del mito es, por otra parte, en sí misma, un fruto de la época y muy en moda desde Sorel. ¿No es Jean-Richard Bloch quien reclamaba hace poco tiempo un mito para el siglo XX? ¿Y André Malraux no hablaba justamente de los mitos del amor en el prólogo que escribió para una traducción de Lawrence? En prueba de ello se puede temer, para hablar como estos autores, que no haya hoy día un mito del mito que debería servir como objeto de un estudio sociológico.

Tampoco creo que el señor de Rougemont aceptaría sin reservas la influencia del materialismo dialéctico que he creído discernir en su libro. Reconoceré, si él lo desea, que esa influencia no es directa: no olvido que nuestro autor es cristiano. Pero, al fin y al cabo, ¿de dónde viene la idea preciosa de que existen analogías y correspondencias profundas entre las diversas superestructuras de una civilización? Para nuestro autor una sociedad parece ser una totalidad significativa cuyos componentes expresan,

cada uno a su modo, un mismo significado; un marxista estaría de acuerdo con eso. ¿Y no es marxista esa concepción de una especie de lógica peculiar de cada superestructura que parece reflejar una situación fundamental y, al mismo tiempo, desarrollarse a través de las conciencias humanas de acuerdo con las leyes objetivas de su devenir? A este nivel y mediante la suposición de un devenir objetivo del espíritu o, si se quiere, de las ideologías, nos encontramos con el psicoanálisis: "El mito, es decir, la inconsciencia", dice el señor de Rougemont como un verdadero freudiano y, de hecho, cuando interroga a los trovadores y troveros se preocupa poco por saber si tenían o no conciencia del valor esotérico de sus cantos. Las sociedades, como los hombres, tienen sus secretos; los mitos son símbolos, como nuestros sueños. De ahí esa misión nueva para el historiador: psicoanalizar los textos.

El resultado más feliz de esas influencias convergentes ha sido, sin duda alguna, que el señor de Rougemont se haya sentido dispuesto a interpretar los fenómenos históricos "comprensivamente". Este uso de la comprensión, cuya lógica ha tratado de averiguar Raymond Aron en su *Introduction à la philosophie de l'histoire*, me parece un verdadero progreso en los estudios históricos. Claro está que en la obra del señor de Rougemont no encontraremos las series causales que puede determinar el sociólogo (como, por ejemplo, la relación que establece Simiand entre el aumento de los salarios y el descubrimiento de las minas de oro en el siglo XIX), ni las deducciones racionales del economista clásico, ni las sencillas enumeraciones cronológicas de hechos que se encuentran con demasiada frecuencia en Lavisse o Seignobos. Nuestro autor trata de dar a conocer las relaciones comprensivas que se basan en el espíritu objetivo de las colectividades y que aquí definiremos brevemente como la revelación de cierto tipo de finalidad inherente a los fenómenos culturales.

Así pues, el amor-pasión no es un hecho primitivo de la condición humana, se puede asignar una fecha a su aparición en la sociedad occidental, y se puede imaginar su total desaparición: "Se puede... imaginar que la práctica forzosa de la eugenesia alcanzará buen éxito allí donde todas nuestras amonestaciones fracasaron y que la Europa de la pasión habrá vencido". Esta idea quizá no sea tan nueva como parece a primera vista. En su estudio sobre la *Prohibición del incesto*, Durkheim sugería ya que

nuestro concepto moderno del amor tenía sus orígenes en la prohibición que se imponía al primitivo de tomar mujer en su clan. El incesto, decía, si hubiese sido permitido, habría hecho del acto sexual un rito familiar, austero y sagrado. Pero en el señor de Rougemont, que es cristiano, puede sorprender tanto historicismo. Es que el historicismo, si es llevado hasta el fin, va como una seda al relativismo total. En este camino el señor de Rougemont se detiene donde le place: afirma, en efecto, lo absoluto de la fe. Se puede discernir en esto la naturaleza ambigua del cristianismo, que es revelación *histórica* de lo absoluto. Esta paradoja no tiene en sí misma nada de chocante, pues el hombre está hecho de modo que conoce en el tiempo las verdades eternas. Sólo que el señor de Rougemont se precave. Si aprovecha la *historicidad* del fenómeno "amor-pasión" para afirmar su *relatividad*, provoca el deseo de hacer otro tanto con la religión. Y si defiende su fe alegando que lo absoluto puede muy bien aparecérsenos en el tiempo, nosotros le respondemos: ¿Por qué, entonces, si eso es así, ciertas estructuras esenciales de la condición humana no podrían realizarse a través de condiciones históricas determinadas? ¿Qué me impedirá suponer que al amor-pasión lo *disfrazaron* en Grecia el paganismo, la religión de la ciudad, el poder de las coacciones familiares? Por lo demás he creído observar con respecto a este tema una ligera vacilación en el pensamiento de nuestro autor. Ora parece creer que la pasión es el resultado normal del Eros natural y hasta llega a hablar de "la amenaza *perpetua* que la pasión y el instinto de muerte hacen pesar sobre toda sociedad", y ora hace de ella "la tentación oriental del Occidente". Pero él dirá, sin duda, que es la misma cosa: el oriental es el hombre natural. Pues bien, no, no enteramente, puesto que el autor mismo reconoce que "estas mismas creencias no han producido los mismos efectos entre los pueblos del Oriente". Es porque, según dice, no han encontrado los mismos obstáculos: "...El matrimonio cristiano, al convertirse en sacramento, imponía una fidelidad insoportable al hombre natural... Estaba dispuesto a acoger, a cubierto de las formas católicas, todas las reviviscencias de las místicas paganas capaces de liberarlo". Bueno. Hemos aquí lejos de esa "amenaza *perpetua*" que la pasión hace pesar sobre toda sociedad. El amor-pasión es un mito degradado. Y el señor de Rougemont se parece curiosamente a los psicoanalistas, pues afirma como ellos que la afectividad humana es primitivamente una "ta-

bla rasa". Son las circunstancias de la historia individual o colectiva las que graban en ella sus enseñanzas. Todo esto no es muy claro ni tal vez coherente. Y la distinción entre el hombre natural y el hombre de la fe, que el autor admite en todas partes, como si la diera por supuesta, requeriría sin duda algunas explicaciones. Pero no importa: tomemos la tesis como nos la dan y preguntémonos qué valor tiene.

Por mi parte admiro su ingeniosidad, pero no creo en ella de ningún modo. En primer lugar habría que demostrar que la literatura reproduce con exactitud las costumbres, habría que demostrar que influye en ellas. El señor de Rougemont se limita a afirmar que existe esa influencia, porque, según dice, "la pasión tiene su origen en ese impulso del espíritu que, por otra parte, engendra el lenguaje". Es cierto. Pero el lenguaje y la expresión literaria no son la misma cosa. Tratar de estudiar un mito únicamente en sus formas literarias —es decir, conscientes y reflexivas— es más o menos como si se quisiese determinar las costumbres de una colectividad en vista de su derecho escrito. El señor de Rougemont ha demostrado todo lo más que la literatura crea una representación coagulada y como una etiqueta de la pasión, que está quizás en el origen de muchas aventuras amorosas. Y eso lo sabíamos ya; lo sabíamos desde Stendhal. "Si la palabra amor se pronuncia entre ellos, estoy perdido", dice el conde Mosca al ver que se aleja el coche que conduce a la Sanseverina y Fabricio. Pero la pasión *real*, la que se anuda de pronto en un alma, ¿cristaliza también en esas formas estereotipadas? ¿Es cierto que sin ellas no sería sino un deseo sexual, obtuso y beato? ¿No tendría, como fenómeno psicológico, su dialéctica propia? ¿Y sus esfuerzos ardientes y desdichados no tienden a suprimir los obstáculos mucho más que a suscitar constantemente otros nuevos? Esto es lo que debía haber dilucidado. Oigo que el señor de Rougemont me dice: "El instinto sexual abandonado a sí mismo es incapaz de dialéctica". Si se refiere al cosquilleo del bajo vientre que la psicología del siglo XIX describe con el nombre de sexualidad, estoy de acuerdo. Queda por saber si el deseo sexual es un cosquilleo del bajo vientre.

Me parece que el señor de Rougemont roza el verdadero problema cuando escribe: "La historia de la pasión amorosa... es el relato de las tentativas cada vez más desesperadas que hace el Eros para reemplazar la *trascendencia mística* con un ardor con-

movido”¹. En eso estamos: el amor-pasión, como el misticismo, plantea la cuestión de la trascendencia. Pero el autor aporta al examen de este problema los prejuicios inmanentistas y subjetivistas de una psicología que está fuera de uso. ¿Y si la trascendencia fuese precisamente la estructura “existencial” del hombre? ¿Seguiría habiendo un narcisismo del amor? ¿Habría necesidad de un mito cortés para explicar la pasión? El señor de Rougemont no se lo ha preguntado. Sin embargo, estas preguntas son esenciales. Si es “trascendental”, el hombre no puede existir sino trascendiéndose, es decir, arrojándose fuera de sí al centro del mundo. “*Sich-vorweg-sein-bei*”, dice Heidegger. Amar, en este caso, no es sino un aspecto de la trascendencia: se ama fuera de uno, junto a otro; el que ama depende de otro hasta el centro de su existencia. Y si al señor de Rougemont le parece que la palabra “amar” designa un sentimiento ya demasiado evolucionado, le diré que el deseo sexual es él mismo trascendencia. No se “desea” una simple evacuación, como una vaca que se va a ordeñar. Ni tampoco las impresiones muy subjetivas que produce un contacto fresco. Se desea a una persona en su carne. Desear es lanzarse al mundo, en peligro junto a la carne de una mujer, en peligro en la carne misma de esa mujer; es querer conseguir, a través de la carne, sobre la carne, una conciencia, esa “ausencia divina” de que habla Valéry. ¿Hace falta algo más para que el deseo aporte naturalmente su contradicción propia, su desdicha y su dialéctica? ¿No busca una unión que rechaza naturalmente? ¿No es el deseo de la libertad ajena el que se le escapa esencialmente? En fin, si es cierto que el ser auténtico del hombre es un “ser-para-morir”, toda pasión auténtica debe tener sabor a ceniza. Si la muerte está presente en el amor, la culpa no la tiene el amor ni no sé qué narcisismo; la culpa la tiene la muerte.

Por no haber ni siquiera intentado una discusión de estos problemas, el libro del señor de Rougemont sólo parecerá un bello entretenimiento. No importa: leedlo y os causará un vivo placer. Tal vez os dé por imaginaros lo que habría sucedido si, por un milagro, los cátaros o albigenses hubiesen dado muerte a todos los cristianos (pero fué lo contrario lo que ocurrió, por desgracia) y su religión se hubiese perpetuado hasta nosotros. Eran buena gente.

¹ Página 158. Soy yo quien subrayo.

A PROPÓSITO DE "EL SONIDO Y LA FURIA"

LA TEMPORALIDAD EN FAULKNER

Cuando se lee *El sonido y la furia*, lo primero que llama la atención son las singularidades de la técnica. ¿Por qué Faulkner ha roto el tiempo de su narración y revuelto sus trozos? ¿Por qué la primera ventana a este mundo novelesco es la conciencia de un idiota? El lector siente la tentación de buscar puntos de referencia y restablecer por sí mismo la cronología: "Jason y Caroline Compson tuvieron tres hijos y una hija. La hija, Caddy, se entregó a Dalton Ames, quien la embarazó; obligada a buscar rápidamente un marido..." Aquí el lector se detiene, pues se da cuenta de que el autor relata otra historia: Faulkner no ha concebido desde luego esta intriga ordenada para barajarla en seguida como un juego de naipes; no podía relatar las cosas sino como lo ha hecho. En la novela clásica la acción implica un nudo: es el asesinato del padre Karamazov o el encuentro de Edouard y Bernard en *Les faux-monnayeurs*. Se buscaría inútilmente ese nudo en *El sonido y la furia*. ¿Es la castración de Benjy? ¿La aventura amorosa y miserable de Caddy? ¿El suicidio de Quentin? ¿El odio de Jason a su sobrina? Cada episodio, tan luego como se lo mira, se abre y deja ver tras sí otros episodios, todos los otros episodios. Nada sucede, la narración no se desarrolla: se la descubre bajo cada palabra, como una presencia embarazosa y obscena, más o menos condensada según el caso. Se haría mal en considerar esas anomalías como ejercicios gratuitos de virtuosismo; una técnica novelesca nos remite siempre a la metafísica del novelista. La tarea del crítico consiste en descubrir ésta antes de

juzgar aquélla. Ahora bien, salta a la vista que la metafísica de Faulkner es una metafísica del tiempo.

La desdicha del hombre consiste en que es temporal. "Un hombre es la suma de sus propias desdichas. Se podría pensar que la desdicha terminará un día cansándose, pero entonces es el tiempo el que se convierte en vuestra desdicha"¹. Tal es el verdadero tema de la novela. Y si la técnica que adopta Faulkner parece al principio una negación de la temporalidad es porque confundimos la temporalidad con la cronología. Es el hombre quien ha inventado las fechas y los relojes: "El hecho de preguntarse constantemente cuál puede ser la posición de las agujas mecánicas en un cuadrante arbitrario (es) señal de función intelectual. Excremento como el sudor"². Para llegar al tiempo real hay que abandonar esta medida inventada que no es medida de nada: "El tiempo sigue muerto mientras lo roe el tictac de las ruedecillas. Sólo cuando el péndulo se detiene vuelve a vivir el tiempo"³. El gesto de Quentin, quien rompe su reloj, tiene, por lo tanto, un valor simbólico: nos hace consentir en el tiempo sin reloj. Tampoco tiene reloj el tiempo de Benjy, el idiota que no sabe leer la hora.

Lo que se descubre entonces es el presente. No el límite ideal cuyo lugar está marcado prudentemente entre el pasado y el porvenir: el presente de Faulkner es catastrófico por esencia; es el acontecimiento que se lanza sobre nosotros como un ladrón, enorme, impensable; que se lanza sobre nosotros y desaparece. Más allá de ese presente no hay nada, pues no existe el porvenir. El presente surge no se sabe de dónde, expulsando a otro presente; es una suma que vuelve a empezar perpetuamente. "Y... y... y luego." Como Dos Passos, pero mucho más discretamente, Faulkner hace de su relato una adición: las acciones mismas, cuando son vistas por quienes las realizan, al penetrar en el presente estallan y se desparraman: "Me he dirigido hacia la cómoda y he tomado el reloj siempre al revés. He roto el vidrio contra el ángulo de la cómoda y recogido los fragmentos en la mano y los he colocado en el cenicero y, después de quebrar las agujas, las he arrancado y las he puesto también en el cenicero. Pero el tic-

¹ Página 110.

² Página 84.

³ Página 92.

tae continuaba”⁴. La otra característica de este presente es la depresión. Empleo esta palabra, a falta de otra mejor, para señalar una especie de movimiento inmóvil de este monstruo informe. En Faulkner nunca hay progresión, nada que venga del porvenir. El presente no ha sido al principio una posibilidad futura, como cuando mi amigo aparece por fin después de haber sido *el que yo espero*. No: estar presente es aparecer sin motivo y hundirse. Esta depresión no es una manera de ver abstracta: es en las cosas mismas donde Faulkner la percibe y trata de hacerla sentir: “El tren describió una curva. La máquina jadeaba a golpecitos potentes, y así fué como desaparecieron, suavemente envueltos en ese aire de miseria, de paciencia fuera de tiempo, de serenidad estática...” Y también: “Bajo la depresión del Coghei, los cascos, claros y rápidos como los movimientos de una bordadora, *disminuían sin progresar*, como alguien que en el escenario de un teatro es atraído rápidamente hacia los bastidores”⁵. Parece que Faulkner discierne, en el corazón mismo de las cosas, una rapidez helada; le rozan chorros coagulados que palidecen, retroceden y se adelgazan sin moverse.

Sin embargo, esta inmovilidad fugitiva e impensable puede ser detenida y pensada. Quentin puede decir: “He roto mi reloj”. Sólo que cuando lo diga su gesto habrá *pasado*. El pasado se nombra, se relata, se deja —en cierta medida— fijar por conceptos o reconocer por el corazón. Ya observamos, a propósito de *Sartoris*, que Faulkner mostraba siempre los acontecimientos después de haberse realizado. En *El sonido y la furia* todo se realiza entre bastidores: nada sucede, todo ha sucedido. Esto es lo que permite comprender la extraña fórmula de uno de los personajes: “Yo no soy, era”. También en este sentido Faulkner puede hacer del hombre un total sin porvenir: “suma de sus experiencias climáticas”, “suma de sus desdichas”, “suma de lo que se tiene”: a cada instante se obtiene un rasgo, pues el presente no es sino un rumor sin ley, un futuro pasado. Según parece, puede compararse la visión del mundo de Faulkner con la de un hombre sentado en un automóvil descubierto y que mira hacia atrás. A cada instante surgen a su derecha y a su izquierda sombras informes, espejos, temblores tamizados, confetis de luz, que no se convier-

⁴ Página 87.

⁵ Página 120. Soy yo quien subrayo.

ten en árboles, hombres y coches sino un poco después, con la retrocesión. El pasado gana con ello una especie de superrealidad: sus contornos son duros y claros, inmutables; el presente, innombrable y fugitivo, se defiende mal contra él; está lleno de agujeros y por esos agujeros le invaden las cosas pasadas, fijas, inmóviles, silenciosas como jueces o como miradas. Los monólogos de Faulkner recuerdan a los viajes en avión, llenos de agujeros de aire; en cada agujero la conciencia del personaje "cae en el pasado" y se levanta para volver a caer. El presente no existe, deviene; todo *era*. En *Sartoris* el pasado se llamaba "las historias", porque se trataba de recuerdos familiares y contruidos, porque Faulkner no había encontrado todavía su técnica. En *El sonido y la furia* es más individual e indeciso. Pero a veces siente una obsesión tan fuerte por ocultar el presente, que éste camina a la sombra, como un río subterráneo, y no reaparece hasta que se ha convertido en pasado. Cuando Quentin insulta a Blaid⁶ ni siquiera se da cuenta de ello: revive su disputa con Dalton Ames. Y cuando Blaid le rompe la cara, esta riña queda cubierta y oculta por la riña anterior de Quentin con Ames. Más tarde Shreve *relatará* cómo Blaid le ha golpeado a Quentin: referirá la escena porque se ha convertido en historia, pero cuando se desarrollaba en el presente no era sino un deslizamiento furtivo bajo velos. Me han hablado de un ex vigilante de estudios que se volvió chocho y cuya memoria se paró como un reloj roto: marcaba siempre cuarenta años. Tenía sesenta, pero no lo sabía; su último recuerdo era el de un patio de recreo de un liceo y el paseo en redondo que daba todos los días bajo la parte cubierta. En consecuencia, interpretaba su presente en beneficio de ese pasado último y daba vueltas alrededor de su mesa convencido de que vigilaba a los alumnos durante el recreo. Así son los personajes de Faulkner. Peores: su pasado, que está en orden, no se ordena siguiendo la cronología. Se trata en realidad de constelaciones afectivas. Alrededor de algunos temas centrales (la preñez de Caddy, la castración de Benjy, el suicidio de Quentin) gravitan masas innumerables y mudas. De ahí esa absurdidad de la cronología, de la "redonda y estúpida aserción del reloj"; el

⁶ Páginas 158-167. Cf., página 162, el diálogo con Blaid inserto en el diálogo con Ames: "¿Ha tenido usted alguna vez una hermana?", etcétera, y la confusión inextricable de las dos batallas.

orden del pasado es el orden del corazón. No hay por qué creer que el presente, cuando pasa, se convierte en el más próximo de nuestros recuerdos. Su metamorfosis puede hacerlo caer al fondo de nuestra memoria, como también dejarlo en la superficie; sólo su densidad propia y la significación dramática de nuestra vida deciden su nivel.

Tal es el tiempo de Faulkner. ¿No se lo reconoce? En este presente indecible y que hace agua por todas partes, estas bruscas invasiones del pasado, este orden afectivo, opuesto al orden intelectual y voluntario que es cronológico pero carece de realidad, estos recuerdos, obsesiones monstruosas y discontinuas, estas intermitencias del corazón, ¿no se vuelve a encontrar el tiempo perdido y recuperado de Marcel Proust? No se me ocultan las diferencias: sé, por ejemplo, que la salvación, para Proust, está en el tiempo mismo, en la reaparición integral del pasado. Para Faulkner, al contrario, el pasado nunca está perdido —por desgracia—, está siempre presente, es una obsesión. No se evade del mundo temporal sino por medio de los éxtasis místicos. Un místico es siempre un hombre que quiere olvidar algo: su Yo, y más generalmente el lenguaje o las representaciones figuradas. Para Faulkner, hay que olvidar el tiempo: “Quentin, te doy el mausoleo de toda esperanza y de todo deseo. Es más que dolorosamente probable que lo emplearás para obtener la *reducto absurdum* de toda experiencia humana, y con ello no quedarán satisfechas tus necesidades más de lo que quedaron las mías y las de tu padre. Te lo doy, no para que recuerdes el tiempo, *sino para que puedas olvidarlo a veces durante un instante*, para evitar que te quedes sin aliento al tratar de conquistarlo. Porque las batallas nunca se ganan. Ni siquiera se libran. El campo de batalla no hace más que revelar al hombre su locura y su desesperación, y la victoria nunca es sino la ilusión de los filósofos y los tontos”⁷. Porque ha olvidado el tiempo es por lo que el negro perseguido de *Luz de agosto* consigue de pronto su dicha extraña y atroz: “Sólo después que se ha comprendido que nada puede ayudaros —ni la religión, ni el orgullo, ni ninguna otra cosa— es cuando se comprende que no se necesita ayuda”⁸. Pero para Faulkner, como para Proust, el tiempo es, ante todo, *lo que separa*. Uno recuerda los

⁷ Página 83.

⁸ Página 87.

estupores de los personajes proustianos que ya no pueden volver a sus amores pasados, a esos amantes que nos escriben *Les plaisirs et le jours*, aferrados a sus pasiones porque temen que pasen y saben que pasarán. En Faulkner se volverá a encontrar la misma angustia: "Nunca se puede hacer algo tan horrible como eso, no se puede hacer nada muy horrible, ni siquiera se puede recordar mañana lo que parece horrible al presente"⁹; y: "Un amor, una pena, no son sino pagarés comprados sin motivo ulterior y cuyo plazo vence, se lo desee o no, y son reembolsados sin advertencia precisa para substituirlos por el empréstito, cualquiera que sea, que los dioses deciden lanzar en ese momento"¹⁰. Para decir verdad, la técnica novelesca de Proust *habría debido* ser la de Faulkner, era la consecuencia lógica de su metafísica. Sólo que Faulkner es un hombre perdido, y porque se siente perdido se arriesga y va hasta el final de su pensamiento. Proust es un clásico y un francés; los franceses se pierden cada semana y terminan siempre encontrándose. La elocuencia, la afición a las ideas claras y el intelectualismo han obligado a Proust a conservar por lo menos las apariencias de la cronología.

Hay que buscar la razón profunda de ese paralelo en un fenómeno literario muy general: la mayoría de los grandes autores contemporáneos, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, V. Woolf, cada uno a su manera, han tratado de mutilar el tiempo. Unos lo han privado de pasado y de porvenir para reducirlo a la intuición pura del instante; otros, como Dos Passos, hacen de él un recuerdo muerto y cerrado. Proust y Faulkner lo han decapitados simplemente, le han despojado de su porvenir, es decir, de la dimensión de los actos y de la libertad. Los personajes de Proust nunca emprenden nada: prevén, es cierto, pero sus previsiones siguen pegadas a ellos y no pueden lanzarse como un puente más allá del presente; son ensueños que la realidad pone en fuga. La Albertina que aparece no era la que se esperaba y la espera no era sino una pequeña agitación sin consecuencia y limitada al instante. En cuanto a los personajes de Faulkner, nunca prevén; los lleva el auto, vueltos hacia atrás. El suicidio futuro que arroja su sombra densa sobre el último día de Quentin no es una posibilidad humana; ni durante un segundo considera Quen-

⁹ Página 87.

¹⁰ Página 178.

tin que podría *no* matarse. Ese suicidio es un muro inmóvil, una *cosa* a la que Quentin se acerca a reculones y que no quiere ni puede concebir: "Pareces no ver en todo eso más que una aventura que te blanqueará el cabello en una noche, si me atrevo a decirlo, sin modificar en nada tu aspecto". Esta no es una *empresa*; es una fatalidad; al perder su carácter de posible deja de existir en el futuro; es ya presente, y todo el arte de Faulkner tiende a sugerirnos que los monólogos de Quentin y su último paseo *son ya* el suicidio de Quentin. Así se explica, según creo, esta curiosa paradoja: Quentin piensa su último día en el pasado, como quien recuerda. ¿Pero quién recuerda, puesto que los últimos pensamientos del protagonista coinciden más o menos con el estallido de su memoria y su aniquilamiento? Hay que responder que la habilidad del novelista consiste en la elección del presente a partir del cual relata el pasado. Y Faulkner ha elegido en este caso como presente el instante infinitesimal de la muerte, como Salacrou en *L'inconnue d'Arras*. Así, cuando la memoria de Quentin comienza a desensartar sus recuerdos ("A través del tabique oí los resortes del colchón de Shreve y luego el roce de sus zapatillas en el piso. Me levanté..."), *está ya muerto*. Tanto arte y, para decir la verdad, tanta falta de probidad, sólo tienen por objeto, en consecuencia, reemplazar la intuición del porvenir que le falta al autor. Todo se explica entonces y, en primer lugar, lo irracional del tiempo: siendo el presente lo inesperado, lo informe sólo puede determinarse mediante un exceso de recuerdos. Se comprende también que la duración haga "la desdicha propia del hombre": si el porvenir tiene una realidad, el tiempo aleja del pasado y *acerca* al futuro; pero si suprimís el porvenir, el tiempo no es ya lo que separa, lo que aísla al presente de sí mismo: "Ya no puedes soportar la idea de que no sufrirás más como ahora". El hombre pasa su vida luchando contra el tiempo y el tiempo roe al hombre como un ácido, lo arranca de sí mismo y le impide realizar lo humano. Todo es absurdo: "La vida es un cuento narrado por un idiota, lleno de ruido y furia, y que nada significa"¹¹.

¿Pero el tiempo del hombre carece de porvenir? El del clavo, del terrón, del átomo, veo muy bien que es un presente perpetuo. ¿Pero el hombre es un clavo que piensa? Si se comienza

¹¹ *Macbeth*, escena V del acto V.

hundiéndolo en el tiempo universal, el tiempo de las nebulosas y los planetas, de las formaciones terciarias y las especies animales, como en un baño de ácido sulfúrico, la causa está concluida. Sin embargo, una conciencia lanzada así de instante en instante debería ser *ante todo* conciencia y *luego* temporal. ¿Acaso el tiempo le puede venir del exterior? La conciencia no puede “estar en el tiempo” sino con la condición de que se haga tiempo mediante el movimiento mismo que la hace conciencia; es necesario, como dice Heidegger, que se “temporalice”. Ya no se permite, por lo tanto, detener al hombre en cada presente y definirlo como “la suma de lo que tiene”; la naturaleza de la conciencia implica, al contrario, que se lance delante de sí misma en el futuro; no se puede comprender lo que es sino por lo que será, se determina en su ser actual por sus propias posibilidades: es lo que Heidegger llama “la fuerza silenciosa de lo posible”. Al hombre de Faulkner, criatura privada de posibles y que se explica solamente por lo que era, no lo reconocéis en vosotros mismos. Tratad de aprehender vuestra conciencia y sondeadla; veréis que está vacía, sólo encontraréis en ella porvenir. Ni siquiera hablo de vuestros proyectos, de vuestras expectativas, pero el gesto mismo que atrapáis al paso carece de sentido para vosotros si no proyectáis su realización fuera de él, fuera de vosotros, en el todavía no. Esta taza misma cuyo fondo no veis —que podríais ver, que está al final de un movimiento que no habéis hecho todavía—, esta hoja blanca cuyo dorso está oculto (pero podríais dar vuelta a la hoja) y todos los objetos estables y sólidos que nos rodean ostentan sus cualidades más inmediatas y más densas en el futuro. El hombre no es de modo alguno la suma de lo que tiene, sino la totalidad de lo que no tiene todavía, de lo que podría tener. Y si nos bañamos así en el porvenir, ¿no se atenúa la brutalidad informe del presente? El acontecimiento no se lanza sobre nosotros como un ladrón, puesto que es, por naturaleza, un *Habiendo-sido-Forvenir*. Y para explicar el pasado mismo, ¿la tarea del historiador no consiste acaso, ante todo, en buscarle su porvenir? Me temo que lo absurdo que encuentra Faulkner en la vida humana lo haya puesto él en ella de antemano. No es que no sea absurda, pero tiene otra absurdidad.

¿A qué se debe que Faulkner y tantos otros autores hayan elegido ese absurdo que es tan poco novelesco y tan poco auténtico? Creo que hay que buscar la razón en las condiciones so-

ciales de nuestra vida actual. La desesperación de Faulkner me parece anterior a su metafísica; para él, como para todos nosotros, el porvenir está cerrado. Todo lo que vemos, todo lo que vivimos nos incita a decir: "Esto no puede durar, y, sin embargo, el cambio no es ni siquiera concebible salvo en la forma de cataclismo. Vivimos en la época de las revoluciones imposibles y Faulkner emplea su arte extraordinario para describir este mundo que muere de vejez y nuestra asfixia. Me gusta su arte, pero no creo en su metafísica; un porvenir cerrado sigue siendo un porvenir: "Aunque la realidad humana no tenga ya nada 'delante' de sí, aunque haya 'liquidado su cuenta', su existencia sigue siendo determinada por esa 'anticipación de sí misma'. La pérdida de toda esperanza, por ejemplo, no quita a la realidad humana sus posibilidades; es simplemente 'una manera de existir con respecto a esas posibilidades'" ¹².

Julio de 1939.

¹² Heidegger: *Sein und Zeit*.

JEAN GIRAUDOUX Y LA FILOSOFÍA DE ARISTÓTELES

A PROPÓSITO DE CHOIX DES ÉLUES

Todo lo que se puede saber del señor Giraudoux invita a creer que es "normal" en el sentido más vulgar así como en el más elevado de esa palabra. Y también sus estudios críticos han permitido apreciar la ágil agudeza de su inteligencia. Sin embargo, desde que se comienza a leer una de sus novelas se tiene la impresión de que se entra en el universo de uno de esos soñadores despiertos a los que la medicina llama "esquizofrénicos" y cuya peculiaridad consiste, como se sabe, en que no pueden adaptarse a la realidad. Todas las características principales de estos enfermos, su rigidez, sus esfuerzos para negar el cambio, para ocultar el presente, su geometrismo, su afición a las simetrías, las generalizaciones, los símbolos, las correspondencias mágicas a través del tiempo y el espacio, las toma el señor Giraudoux por su cuenta, las elabora con arte y son ellas las que constituyen el encanto de sus libros. Me ha intrigado con frecuencia el contraste entre el hombre y su obra. ¿Es que el señor Giraudoux se divierte haciéndose el esquizofrénico?

Choix des élues, que se ha podido leer aquí mismo¹, me pareció preciosa porque me aportaba una respuesta. No es, sin duda, el mejor libro del señor Giraudoux. Pero precisamente porque muchas de sus gracias se han convertido en él en procedimientos, se discierne mejor el giro de este espíritu extraño. Lo primero que he comprendido es que me había alejado de la verdadera in-

¹ *Nouvelle Revue Française*, marzo de 1940.

terpretación de sus obras a causa de un prejuicio que debo de compartir con muchos de sus lectores. Hasta ahora trataba siempre de *traducir* sus libros. Es decir, que hacía como si el señor Giraudoux hubiese reunido muchas observaciones y obtenido de ellas una sabiduría, y luego, por afición a cierta afectación, hubiese expuesto toda esa experiencia y toda esa sabiduría en lenguaje cifrado. Esas tentativas de descifrar nunca habían dado mucho resultado; la profundidad del señor Giraudoux es real, pero vale para su mundo, no para el nuestro. Por lo tanto esta vez no he querido traducir, no he buscado la metáfora, ni el símbolo, ni la segunda intención. Lo he dado todo por supuesto, con el propósito de avanzar, no en el conocimiento de los hombres, sino en el del señor Giraudoux. Para entrar a pie llano en el universo de *Choix des élues* es necesario primeramente olvidar el mundo en que vivimos. Por lo tanto he fingido que no conozco esta masa blanda recorrida por ondulaciones que tienen su causa y su fin fuera de ellas mismas, este mundo sin porvenir en el que todo es encuentro, en el que el presente se presenta como un ladrón, en el que el acontecimiento resiste por naturaleza al pensamiento y el lenguaje, en el que los individuos son accidentes, guijarros en la masa, para los cuales el espíritu forja, fuera de tiempo, rúblicas generales.

No he hecho mal. En la América de Edmée, de Claudie, de Pierre, el reposo inteligible y el orden existen ante todo, constituyen el objeto del cambio y su única justificación. Esos pequeños descansos evidentes me han llamado la atención desde el comienzo del libro, que está hecho con reposos. Un tarro de pepinillos no es el aspecto fortuito que toma una ronda de átomos; es un reposo, una forma cerrada en sí misma. Una cabeza de alumno de la Escuela Politécnica, llena de cálculos y de derechos, es otro reposo; y reposo es también la cabeza ligera de un pintor sobre las rodillas de una bella mujer inmóvil, o un paisaje, un jardín público y hasta el matiz fugitivo de una mañana. A estos términos, estos límites asignados al devenir de la materia les llamaremos como en la Edad Media, "formas substanciales". El señor Giraudoux está hecho de modo que discierne ante todo la especie en el individuo y el pensamiento en la materia: "Una verdad que era el rostro de Edmée", escribe. Tales son las cosas en su universo: ante todo verdades, ante todo ideas, significaciones que se eligen ellas mismas sus signos: "Jacques, como mucha-

chuelo ingenuo, con su pudor igual para la alegría que para la pena, había desviado inmediatamente los ojos". Este pequeño Jacques no es ante todo un accidente, un rosetón de células que proliferan; es la encarnación de una verdad. La ocasión, la hora, el color del tiempo hacen que cierto Jacques tenga la misión de representar en cierto lugar de América la verdad común a los muchachos ingenuos. Pero esta "forma substancial" es independiente de sus encarnaciones y, en otros muchos lugares, otros muchos muchachuelos desvían los ojos para no ver las lágrimas de su madre. Diremos, para hablar como la Escuela, que aquí es la materia la que individualiza. De ahí esa curiosa tendencia del señor Giraudoux a los juicios universales: "Todos los relojes de la ciudad dieron las diez... Todos los gallos... Todas las aldeas de Francia..." No se trata de esquizofrenia: estas generalizaciones —fastidiosas en el mundo del devenir, donde no podrían ser sino el recuento de los encuentros fortuitos— corresponden aquí a reseñas exhaustivas de todos los niños encargados de encarnar al "muchachuelo ingenuo", de todos los cilindros de níquel y esmalte encargados de representar al "reloj".

Estas enumeraciones terminan fácilmente con la mención de un caso que se desvía del corriente, de una excepción: "Almorzaron en el banco... alimentando a los pájaros con sus migajas, con excepción de uno, un sospechoso, que estaba allí para verlas, no para comer, y que se echó a volar a los postres, para cumplir alguna misión lejana". Esto es lo que se podría llamar la pillada del señor Giraudoux. La emplea con arte; la revista general, con una excepción poética, donairosa o cómica, es uno de sus procedimientos más comunes. Pero esta falta de respeto de que da muestras con relación al orden establecido no puede tener sentido sino con relación a ese orden mismo. En el señor Giraudoux, como en la sabiduría de los proverbios, la excepción no hace sino confirmar la regla.

No habría que creer, sin embargo, en un platonismo del señor Giraudoux. Sus formas no están en el cielo inteligible, sino entre nosotros, inseparables de la materia cuyos movimientos regulan, impresas como sellos en el vidrio, en el acero, en nuestra piel. Que no se las confunda tampoco con simples conceptos. Los conceptos apenas contienen más que un puñado de características comunes a todos los individuos de un grupo. Para decir verdad las formas del señor Giraudoux no contienen más, pero todos los

rasgos que las componen son perfectos. Más que ideas generales son normas, cánones. No cabe duda de que Jacques aplica por sí mismo, y sin siquiera poner atención en ello, todas las reglas que le permiten realizar en sí mismo la perfección de los muchachuelos ingenuos. Este movimiento mismo que lleva a Pierre a la existencia hace de él la realización más perfecta de los maridos politécnicos. "Los caninos de Edmée, *tan netamente caninos...*", escribe el señor Giraudoux. Y más adelante: "Jacques, para vigilar a su madre, había tomado la forma más enternecedora de Jacques". Y también: "Lo fastidioso de Pierre era que, a fuerza de querer ser el representante de la humanidad, había llegado a serlo verdaderamente. Cada uno de sus gestos, cada una de sus palabras, no era ya sino la muestra valedera del gesto y del lenguaje humanos". Y lo mismo sucede con todos los seres en las obras del señor Giraudoux: sus libros son muestrarios. Sócrates, interrogado por Parménides, vaciló en admitir que tuviese una Idea de la madre, una Idea del piojo. El señor Giraudoux no vacilaría. Los piojos de que se ocupa son admirables porque realizan la perfección del piojo, todos igualmente, aunque de manera diversa. Por eso es por lo que estas formas substanciales merecen, más que el nombre de conceptos, el de arquetipos, del que a veces se sirve el autor mismo: "(Pierre mira a Edmée y) retrocede para no ver ya más que el arquetipo de Edmée". Pero hay también perfecciones individuales. Edmée, que es ciertamente la madre más netamente madre —como todas las madres—, la esposa más netamente esposa —como todas las esposas—, es también la más netamente y más perfectamente Edmée. Y hasta entre los pepinillos, que en su mayoría se limitan, con abnegación, a realizar el tipo acabado de pepinillo, algunos raros privilegiados no dejan de estar provistos de un arquetipo singular: "Ella fué en busca de un pepinillo. Aunque no era ella quien elegía los pepinillos, le obedeció y tomó el que por su arquitectura, su escultura, sus relieves, reclamaba el título de pepinillo del jefe de familia".

Ya se ve lo que es el mundo de *Choix des élues*: un atlas de botánica en el que todas las especies están cuidadosamente clasificadas, en el que la pervinca es azul porque es pervinca y las adelfas son rosadas porque son adelfas. La única causalidad es la de los arquetipos. Este mundo ignora el determinismo, es decir, la eficiencia del estado anterior. Pero tampoco encontráis en él el *acontecimiento*, si entendéis por tal la irrupción de un fenómeno

no nuevo, cuya novedad misma excede a toda expectativa y trastorna el orden de los conceptos. Apenas hay más cambios que los de la materia bajo la acción de la forma. Y la acción de esta forma es de dos clases. Puede obrar por *virtud*, como el fuego de la Edad Media que ardía gracias al flogisto. En ese caso se implanta en la materia, la forma y la mueve a su antojo. Entonces el movimiento no es sino el desarrollo temporal del arquetipo. Por eso en *Choix des élues* la mayoría de los gestos son gestos de poseídos. Los personajes con sus actos y las cosas con sus cambios no hacen más que realizar más estrictamente su forma substancial: "Ningún peligro se cernía alrededor de esas cabezas, estaban deslumbrantes, hacían señales a la dicha como faros, *cada una con su sistema luminoso*; Pierre, el marido, con sus dos sonrisas, una grande y otra pequeña, que se sucedían con intervalos de un segundo todos los minutos; Jacques, el hijo, con su rostro mismo, que levantaba y bajaba; Claudie, la hija, faro más sensible, con sus parpadeos". En este sentido las diferentes acciones de este universo, a las que hay que decidirse a llamar acontecimientos, son siempre el símbolo de las formas que las producen. Pero la forma puede obrar también por elección atractiva. De ahí el título: *Choix des élues* (Elección de los elegidos). En realidad no hay una sola criatura del señor Giraudoux que no sea una elegida. Es que una forma, agazapada en el fondo del porvenir, acecha a su materia; la ha elegido y la atrae hacia sí. Y tal es la segunda clase de cambio; el paso breve de una forma a la otra, un devenir estrictamente definido por su poste originario y su poste terminal. El brote es reposo, la flor es reposo. Entre los dos reposos hay una alteración orientada, única contingencia de este mundo en orden, escándalo necesario e inexpressable. De este devenir mismo nada hay que decir y el señor Giraudoux mismo habla de él lo menos posible. Sin embargo, el tema de *Choix des élues* es un devenir. Se trata de la evolución de Edmée, la Elegida. Pero el señor Giraudoux nos da de ella solamente los descansillos. Cada uno de sus capítulos es una "estasis": Edmée en su comida de aniversario, Edmée durante la noche, descripción de Claudie, Edmée en casa de Frank, inmóvil, soportando en sus rodillas el peso de una cabeza ligera; Edmée en el jardín público, que está "fuera del tiempo"; Edmée en casa de los Leeds, etcétera, etcétera. Las acciones se realizan entre basti-

dores, como los asesinatos en las obras de Corneille. Ahora comprendemos esa apariencia de esquizofrenia que al principio nos había llamado la atención en el mundo de Giraudoux: es un mundo sin indicativo presente. Este presente gritón y deforme de las sorpresas y las catástrofes ha perdido su pesadez y su brillo y pasa muy rápidamente, con tacto, excusándose. Es cierto que hay aquí y allá algunas escenas, algunos gestos que “se hacen”, algunas aventuras que “suceden.” Pero todo eso está ya más que a medias generalizado, pues se trata ante todo de describir los símbolos de ciertos arquetipos. En cada instante de nuestra lectura perdemos pie y nos deslizamos sin darnos cuenta de ello de la individualidad presente a las formas intemporales. Esa cabeza que pesa sobre las rodillas de Edmée en ningún momento hace que sintamos su peso, en ningún momento la vemos, en su individualidad frívola y encantadora, bajo la luz de una primavera americana. Pero eso no tiene importancia alguna, pues lo único que interesa es determinar si corresponde a la naturaleza de una cabeza politécnica pesar más que la cabeza loca de un artista. Es que en el señor Giraudoux hay dos presentes: el presente vergonzante del acontecimiento, que se oculta mientras se puede, como una tara familiar, y el presente de los arquetipos, que es eternidad.

Estas constantes limitaciones del devenir acentúan naturalmente el carácter discontinuo del tiempo. Puesto que el cambio es en él un ser menor, que no existe sino con miras al descanso, el tiempo no es ya sino una sucesión de pequeñas sacudidas, una película detenida. He aquí cómo piensa Claudie en su pasado: “Había una serie de cien, de mil muchachas que se habían sucedido un día tras otro para dar a Claudie actual... Reunía las fotografías de esa multitud de Claudies, de Claudettes, de Claudines, de Clo-Clo —pues había habido una Clo-Clo campesina durante seis meses—, no como fotografías de ella, sino como retratos de familia”. Tal es el tiempo de *Choix des élues*: un álbum de familia. Es cierto que hay que dar vuelta a las páginas, pero eso no es más que un pequeño desorden sin memoria entre la dignidad tranquila de dos retratos.

Es esto lo que explica la propensión del señor Giraudoux a los comienzos. “Por primera vez...”, “Era la primera vez...”: ninguna frase se repite quizá con más frecuencia en sus obras. Y tal vez nunca tan frecuentemente como en *Choix des élues* (véa-

se, por ejemplo, las páginas 16, 32, 58, 59, 66, 68, 69, 83, 86, etcétera). Es que en el mundo del señor Giraudoux las fuerzas ignoran la progresión. En nuestro mundo interrogamos al pasado, buscamos en vano los orígenes: “¿Cuándo comencé a amarla?” En verdad, ese amor nunca ha comenzado; se ha ido haciendo poco a poco y cuando por fin he descubierto mi pasión, estaba ya desflorada. Pero en Giraudoux los cambios son instantáneos, porque obedecen al principio famoso del “todo o nada”. Cuando se realizan las condiciones, la forma aparece de pronto y se incrusta en la materia. Pero si falta un factor —uno solo, el más pequeño— no se produce nada. Así nuestra lectura nos lleva, de comienzo en comienzo, a través de un mundo que despierta. Si se puede hablar de una atmósfera común a *Simon le Pathétique*, *Églantine* y *Jérôme Bardiní*, diré que es la de la mañana. De un extremo al otro de estos libros, a pesar de las matanzas mismas y el envejecimiento y los anocheceres, el sol sale. *Électre* termina con una catástrofe y un amanecer. ¿Me atreveré a decir, no obstante, que mientras leía *Choix des élues* no tenía la impresión de esas auras encantadoras que Jérôme y Bella elegían para sus citas? Me parecía que estaba condenado a una mañana eterna.

Como los comienzos, también los fines son absolutos. Cuando se rompe el equilibrio, la forma se va como ha venido: discreta, totalmente: “Al amanecer ya estaba allí Edmée, sin una arruga, sin una mancha en el rostro, y la larga noche que acababa de pasar parecía excluida de su edad”. Las huellas, las arrugas, las manchas, están bien para nuestro mundo. Pero el mundo del señor Giraudoux es el de las virginidades reconquistadas. A sus criaturas les ha caído en suerte una castidad metafísica. Es cierto que hacen el amor, pero ni el amor ni la maternidad les dejan su marca. La desnudez de sus mujeres es ciertamente “la desnudez más pura”. No están más que desnudas, absoluta y perfectamente desnudas, sin esos livores, esas tumefacciones, esos hundimientos que no forman parte de la arquitectura del desnudo. Semejantes a esas estrellas cinematográficas a las que Jean Prévoist llamó “mujeres en piel de guante”, poseen cuerpos fregados como cocinas holandesas y su carne, que brilla, tiene la frescura de un embaldosado.

Sin embargo, esta casa en orden está sometida a las leyes de la magia; digamos más bien de la alquimia, pues encontramos en ella transmutaciones extrañas, en el sentido en que la Edad

Media hablaba de la transmutación de los metales, extrañas acciones a lo lejos. “La primera semana de la vida de Claudie fué la primera semana en que Edmée conoció un mundo sin arañas, sin cáscaras de banana, sin peinados con hierros demasiado calientes.” Edmée, quien muy pronto va a abandonar a su marido, descansa junto a él “en camisa de un crema falso con encaje de Valenciennes y cuello vuelto”; los objetos se indignan y se insultan; ella se introduce de un salto en el cuarto de tocador y se pone un pijama de Pierre: “La cama calló.... Así pasó la noche. Con esas dos vestimentas parecidas, eran como un equipo. Los que ven en la oscuridad los habrían tomado por mellizos, por un tandem. Engañados por ese mimetismo súbito, los objetos se calmaron poco a poco”. He aquí la descripción de un exorcismo: “Disfrazados de Claudie, los que querían dar a Edmée cabellos blancos, dientes oscilantes, la piel dura, trataron de penetrar en la cama por el espacio entre ésta y la pared. Hubo que aceptar sus condiciones, tomarlos por la mano de Claudie, llevarlos otra vez a la cama de Claudie, amenazar a Claudie con privarla de postre durante una semana. Ellos se resistían, pero, obligados por su disfraz, tuvieron que obedecer”. Así pues, para exorcizar a los demonios que han tomado la forma de Claudie basta con tratarlos *como* si fueran Claudie. ¿Qué significa todo esto? El señor Giraudoux nos lo explica: “Con Claudie, *todo lo que se parecía* a Claudie en este bajo mundo la aprobaba. Su paz con la pequeña Claudie era la paz con todo lo que no es cotidiano, con todo lo que es grande, el mineral, el vegetal, todo lo que dura”. Esto es propio de todos los embrujamientos, de todos los sortilegios: hay una acción de la semejanza. Tened por entendido que en el señor Giraudoux la semejanza no es una visión imaginaria: está *realizada*. Los “como” que emplea tan generosamente no tienden nunca a aclarar: denuncian entre los actos, entre las cosas, una analogía substancial. Pero no debemos sorprendernos por ello, pues el universo del señor Giraudoux es una Historia Natural. Para él los objetos se parecen de alguna manera cuando participan por algún lado de la misma forma. Es cierto que Edmée busca la paz con la única Claudie, pero Claudie, precisamente, es “lo que no es cotidiano”. Hacer la paz con Claudie es adaptarse más estrictamente a la forma que ella encarna en este momento, a la forma de “lo que es grande”, de lo “que dura”. Así, al acercarse, por amor a Claudie, a la encarnación

percedera de un arquetipo eterno, Edmée se encuentra por ello mismo de acuerdo con todas las encarnaciones de ese arquetipo, con el desierto, con las montañas, con el bosque virgen. Pero esto es *lógico*, si se considera que Edmée se ha puesto de acuerdo, de una vez por todas, con una forma universal. La magia no es sino una apariencia, proviene de que esa forma se refracta a través de innumerables partículas de materia. De ahí esas analogías profundas entre los objetos más diversos que el señor Giraudoux se complace en poner en evidencia; la presencia de las formas divide al universo en una infinidad de regiones infinitas y en cada una de esas regiones un objeto cualquiera, si se le interroga convenientemente, nos informa sobre todas las demás; en cada una de esas regiones, amar, odiar, insultar a un objeto cualquiera es amar, odiar e insultar a todos los demás. Analogías, correspondencias, simbolismos: en eso consiste lo maravilloso del señor Giraudoux. Pero como la magia medieval, todo eso no es nada más que una aplicación estricta de la lógica del concepto.

He aquí, pues, un mundo enteramente hecho y que no se hace. Es el mundo de Linneo, no el de Lamarck; el mundo de Cuvier, no el de Geoffroy Saint-Hilaire. Preguntemos cuál es el lugar que el señor Giraudoux reserva en él al hombre. Se adivina que es importante. Si recordamos que la magia no es en él sino una apariencia, que se debe únicamente a un hiperlogicismo, habrá que hacer constar ante todo que este mundo es hasta el corazón accesible a la razón. El señor Giraudoux ha desterrado de él todo lo que puede sorprender o extraviar: la evolución, el devenir, el desorden, la novedad. El hombre rodeado de pensamientos enteramente hechos, la razón de los árboles y las piedras, la razón de la luna y el agua, no tiene más preocupación que la de enumerar y contemplar. Y concibo que el señor Giraudoux mismo reserve sus ternuras para los funcionarios del Registro; el escritor, tal como él lo comprende, no es otra cosa que un empleado del catastro. Sin embargo, un mundo racional podría seguir inquietando; piénsese en los espacios infinitos de Pascal, o en la Naturaleza de Vigny. Aquí no hay nada de eso; hay un acomodamiento íntimo del hombre con el mundo. Recordad a Claudie, semejante al desierto, al bosque virgen. ¿No véis que la dureza, la fuerza, la eternidad de un bosque, de un desierto, es también la eternidad en el instante, la fuerza tierna, la dureza débil de una muchacha? El hombre encuentra en sí mismo todos

los arquetipos de la naturaleza y, recíprocamente, él se encuentra en toda la naturaleza; se halla en la encrucijada de todas las "regiones", es el centro del mundo, el símbolo del mundo, como el microcosmo de los magos en el seno del gran Cosmos. Observemos que a este hombre tan bien instalado y que se siente cómodo en todas partes, como Edméc en Hollywood, como Suzanne en una isla desierta, el señor Giraudoux no lo ha sometido al determinismo. Su carácter no es la resultante de mil imponderables, de su historia, de su enfermedad del estómago; su carácter no se hace a medida. Al contrario, son su historia y hasta su enfermedad del estómago las que resultan de su carácter. Esto es lo que se llama tener un destino. Ved, por ejemplo, en qué términos desea Edméc poner a su joven hijo en guardia contra el amor: "Oh, mi pequeño Jacques, ¿no te has visto? Contémpate en un espejo: no es que estés mal, pero verás en él que eres la víctima nacida, dispuesta enteramente para ello. Tienes exactamente la cabeza hecha para llorar con la cara contra la almohada, las mejillas que se apoyan en manos temblorosas de desesperación, el gran cuerpo que espera bajo la lluvia en la esquina de las calles... el esternón de los que sollozan sin poder recurrir a las lágrimas..." Es que el carácter del hombre no difiere verdaderamente de "la esencia" del pepinillo: es un arquetipo que se realiza a través de la vida humana mediante los actos humanos y del que el cuerpo humano es el símbolo perfecto. Así, mediante el símbolo, se realiza la unión más perfecta del cuerpo y del espíritu: queda abierto el camino para la caracterología, para la fisiognomía. Pero si hemos trocado el determinismo del psicólogo por la necesidad lógica de las esencias, parece que no hemos ganado mucho en el cambio. Es cierto que ya no hay psicología, si se entiende por ella un conjunto de leyes empíricamente comprobadas que regirían el curso de nuestros humores. Pero no hemos elegido lo que somos; estamos "poseídos" por una forma y nada podemos contra ella. Sin embargo, estamos protegidos al presente contra el determinismo universal: no corremos el riesgo de diluirnos en el universo. Realidad finita y *definida*, el hombre no es un efecto del mundo, un contragolpe de ciegas series causales; es "hombre" o "marido politécnico" o "muchacho nacido para sufrir de amor" como el círculo es círculo y, por esta razón, está en el origen de los comienzos primeros: sus actos no emanan sino de él mismo. ¿Es esto la libertad? Es por lo

menos *cierto* género de libertad. Parece, además, que el señor Giraudoux confiere otra a sus criaturas: el hombre realiza *espontáneamente* su esencia. Para el mineral, para el vegetal, la obediencia es automática; el hombre se ajusta voluntariamente a su arquetipo, *se elige* perpetuamente tal como es. Es cierto que se trata de una libertad de sentido único, pues si la forma no es realizada *por él*, se realizará por medio de él y sin él. Si se quiere apreciar la poca distancia que separa a esta libertad de la necesidad absoluta, compárese estos dos pasajes. He aquí la libertad, la inspiración: “¿Adónde podemos ir, Claudie, que no hayamos ido nunca? —Al parque Washington. —Claudie nunca vacilaba. Tenía preparada la respuesta para todas las preguntas, hasta las más embarazosas... ¡Qué feliz inspiración haber elegido para ir allá el momento en que los jardines públicos son tan inútiles para los seres humanos!” Como se ve, ha habido intuición, creación poética de un acuerdo entre las dos mujeres y las cosas. Pero en esa intuición misma Claudie no ha podido menos de realizar su esencia. Es “la que nunca vacila”. Estaba en su esencia tener esa intuición. Y he aquí ahora un caso en que la armonía de nuestro arquetipo con el mundo se manifiesta por medio de nosotros, sin consultarnos: “A Edmée le asombraron las palabras que acudieron a sus labios, pues eran sorprendentes, pero *le asombraba la necesidad de la frase todavía más que su aspecto monstruoso*”. La diferencia no es grande: en un caso la forma se realiza por medio de nuestra voluntad; en el otro se extiende como por sí sola por medio de nuestro cuerpo. Y esto es, no obstante, lo que diferencia al hombre del pepinillo. Esta libertad frágil e intermitente, que no es un fin en sí misma, sino solamente un medio, basta para conferirnos un deber: hay una moral del señor Giraudoux. El hombre debe realizar libremente su esencia finita y por eso mismo ajustarse libremente al resto del mundo. Todo hombre es responsable de la armonía universal, debe someterse con toda su voluntad a la necesidad de los arquetipos. Y en el momento mismo en que aparece esa armonía, en que aparece ese equilibrio entre nuestras tendencias profundas, entre la naturaleza y el espíritu, en el momento en que el hombre se halla en el centro de un mundo en orden, en que es “lo más netamente” mundo, la criatura del señor Giraudoux recibe su recompensa: es la dicha. Se ve lo que es el famoso humanismo de este autor: un eudemonismo pagano.

Una filosofía del concepto, problema de Escuela (¿Es la forma o la materia la que individualiza?), un devenir vergonzoso, definido como el paso de la facultad al acto, una magia blanca que es simplemente el aspecto superficial de un logicismo riguroso, una moral del equilibrio, de la dicha, del justo medio: eso es lo que nos da el examen ingenuo de *Choix des élues*. Nos hallamos más lejos de los que sueñan despiertos. Pero es para caer en una sorpresa más extraña todavía, pues nos es imposible no reconocer en esos pocos rasgos la filosofía de Aristóteles. ¿No es Aristóteles quien fué lógico ante todo, y lógico del concepto, y mago por lógica? ¿No es en él donde se encuentra ese mundo atildado, acabado, jerarquizado, racional hasta los huesos? ¿No es él quien considera al conocimiento como una contemplación y una clasificación? Y, más todavía, para él, como para el señor Giraudoux, la libertad del hombre reside menos en la contingencia de su devenir que en la realización exacta de su esencia. Ambos admiten los comienzos primeros, los lugares naturales, el principio del "todo o nada", la discontinuidad. El señor Giraudoux ha escrito la novela de la Historia Natural; Aristóteles escribió su filosofía. Sin embargo, la filosofía de Aristóteles era la única que podía coronar la ciencia de su época: quiso hacer entrar en un sistema las riquezas amontonadas por la observación. Ahora bien, se sabe que la observación termina, por naturaleza, en clasificación, y la clasificación, también por naturaleza, requiere el concepto. Pero para comprender al señor Giraudoux encontramos una gran dificultad: desde hace cuatrocientos años los filósofos y los sabios se han esforzado por romper los marcos rígidos del concepto, por consagrar en todos los dominios la preeminencia del juicio libre y creador, por substituir con el devenir la estabilidad de las especies. Al presente la filosofía se va a pique, la ciencia hace agua por todas partes, la moral se ahoga; en todas partes se esfuerzan por ablandar hasta el extremo nuestros métodos y nuestra facultad de juzgar; nadie cree ya en no sé qué acuerdo preestablecido entre el hombre y las cosas, nadie se atreve ya a esperar que la naturaleza nos sea accesible en su fondo. Ahora bien, he aquí que un universo novelesco aparece, nos seduce con su encanto indefinible y su aire de novedad; uno se acerca a él y descubre el mundo de Aristóteles, un mundo enterrado desde hace cuatrocientos años.

¿De dónde viene ese fantasma? ¿Cómo un escritor contem-

poráneo ha podido, con toda sencillez, decidirse a ilustrar mediante ficciones novelescas las opiniones de un filósofo griego que murió tres siglos antes de nuestra era? Confieso que no lo sé. Sin duda se puede hacer notar que todos nosotros somos, en ciertos momentos, aristotélicos. Nos paseamos una tarde por las calles de París y de pronto las cosas vuelven hacia nosotros rostros inmóviles y precisos. Esta tarde, entre todas las tardes, es una "tarde de París"; esta callejuela, entre todas las calles que suben al Sacré-Coeur, es la "calle de Montmartre"; el tiempo se ha detenido, vivimos un instante de dicha, una eternidad de dicha. ¿Quién de nosotros, una vez al menos, no ha tenido esta revelación? Digo "revelación", pero hago mal, o más bien es una revelación que no enseña nada. Lo que yo discierno en las aceras, en la calzada, en las fachadas de las casas, es únicamente el concepto de calle, tal como lo poseo ya desde hace mucho tiempo. Impresión de conocer sin conocimiento, intuición de la Necesidad sin necesidad. Este concepto humano que la calle, que la tarde reflejan como espejos me deslumbra y me impide ver su sentido inhumano, su sonrisa de cosas humilde y tenaz. ¿Qué importa? La calle está aquí y sube, tan puramente, tan magníficamente calle... Allí arriba se detiene, ya nada tiene que decir. Más que con una contemplación real, yo compararía a estas intuiciones improductivas con lo que nuestros psicólogos llaman la ilusión de falso reconocimiento. ¿Hay que explicar así la sensibilidad del señor Giraudoux? Eso sería audaz y yo no sé nada al respecto. Me imagino también que un marxista llamaría a las opiniones del señor Giraudoux un racionalismo cortés, y que explicaría el racionalismo por el vuelo triunfal del capitalismo a comienzos de este siglo, y la cortesía por la posición muy particular del señor Giraudoux en el seno de la burguesía francesa: orígenes campesinos, cultura helénica, diplomacia. No lo sé; quizá lo sepa el señor Giraudoux, quizás este escritor tan discreto y que se eclipsa tras sus ficciones nos hablará algún día de sí mismo.

Marzo de 1940

EXPLICACIÓN DE "L'ÉTRANGER"

Apenas salido de las prensa, *L'Étranger* de Albert Camus obtuvo el éxito más grande. Se repetía que era "el mejor libro desde el armisticio". Entre la producción literaria de la época esa novela era ella misma una extranjera. Nos llegaba del otro lado de la línea, del otro lado del mar; nos hablaba del sol, en esta desabrida primavera sin carbón, no como de una maravilla exótica, sino con la familiaridad cansada de quienes han gozado demasiado de él; no se preocupaba de sepultar una vez más y con sus propias manos al viejo régimen ni de imbuirnos la sensación de nuestra indignidad; al leerla se recordaba que había habido en otro tiempo obras que pretendían valer por sí mismas y no probar nada. Pero, como contrapartida de ese carácter gratuito, la novela era bastante ambigua: ¿cómo había que entender a ese personaje que, al día siguiente de la muerte de su madre, "se bañaba, iniciaba una aventura amorosa irregular e iba a reír ante una película cómica", que mataba a un árabe "a causa del sol" y que, la víspera de su ejecución, afirmando que "había sido dichoso y lo seguía siendo", deseaba muchos espectadores alrededor del cadalso para que "lo acogieran con gritos de odio"? Unos decían: "Es un tonto, un pobre tipo"; otros, mejor inspirados: "Es un inocente". Pero quedaba por comprender el sentido de esa inocencia.

El señor Camus, en *El mito de Sísifo*, aparecido algunos meses después, nos ha dado el comentario exacto de su obra: su personaje no era bueno ni malo, moral ni inmoral. Estas categorías no le convienen; forma parte de una especie muy singular

a la que el autor reserva el nombre de *absurda*. Pero esta palabra adquiere bajo la pluma del señor Camus dos significados muy diferentes: lo absurdo es a la vez un estado de hecho y la conciencia lúcida que ciertas personas adquieren de ese estado. Es "absurdo" el hombre que de una absurdidad fundamental saca sin desfallecimiento las conclusiones que se imponen. Hay en ello la misma traslación de sentido que cuando se llama "swing" a una juventud que baila el *swing*. ¿Qué es, pues, lo absurdo como estado de hecho, como dato original? Nada menos que la relación del hombre con el mundo. La absurdidad primera pone de manifiesto ante todo un divorcio: el divorcio entre las aspiraciones del hombre hacia la unidad y el dualismo insuperable del espíritu y de la naturaleza, entre el impulso del hombre hacia lo eterno y el carácter *finito* de su existencia, entre la "preocupación" que es su esencia misma y la vanidad de sus esfuerzos. La muerte, el pluralismo irreductible de las verdades y de los seres, la ininteligibilidad de lo real, el azar, son los polos de lo absurdo. En verdad, no son estos temas muy nuevos y el señor Camus no los presenta como tales. Fueron enumerados, desde el siglo XVIII, por cierta especie de razón seca, somera y contemplativa que es propiamente francesa; sirvieron de lugares comunes al pesimismo clásico. ¿No es Pascal quien insiste en "la desdicha natural de nuestra condición débil y mortal y tan miserable que nada puede consolarnos cuando pensamos en ella de cerca?". ¿No es él quien le señala su lugar a la razón? ¿No aprobaría sin reservas esta frase de Camus: "El mundo no es ni enteramente racional ni tan irracional"? ¿No nos demuestra que la "costumbre" y la "diversión" ocultan al hombre "su nada, su abandono, su insuficiencia, su impotencia, su vacío"? Por el estilo helado de *El mito de Sísifo*, por el tema de sus ensayos, el señor Camus se coloca en la gran tradición de esos moralistas franceses a los que Andler llama con razón los precursores de Nietzsche; en cuanto a las dudas que plantea con respecto al alcance de nuestra razón, se hallan en la tradición más reciente de la epistemología francesa. Si se piensa en el nominalismo científico, en Poincaré, Duhem, y Meyerson, se comprenderá mejor el reproche que nuestro autor le hace a la ciencia moderna: "Me habláis de un sistema planetario invisible en el que los electrones gravitan alrededor de un núcleo. Me explicáis ese mundo con una imagen. Me doy cuenta entonces de que habéis venido a

parar a la poesía”¹. Es lo que expresa por su parte y casi al mismo tiempo un autor que bebe en las mismas fuentes cuando escribe: “(La física) emplea indiferentemente modelos mecánicos, dinámicos o también psicológicos, como si, liberada de pretensiones ontológicas, se hiciera indiferente a las antinomias clásicas del mecanicismo o del dinamismo que suponen una naturaleza en sí misma”². El señor Camus tiene la coquetería de citar textos de Jaspers, Heidegger y Kierkegaard que, por lo demás, no parece comprender siempre bien. Pero sus verdaderos maestros están en otra parte: el giro de sus razonamientos, la claridad de sus ideas, el corte de su estilo de ensayista y cierto género de sinietro solar, ordenado, ceremonioso y desolado, todo anuncia un clásico, un mediterráneo. En él todo, inclusive su método (“El equilibrio de evidencia y lirismo es lo único que puede permitirnos asentir al mismo tiempo a la emoción y la claridad”³) recuerda a las antiguas “geometrías apasionadas de Pascal y de Rousseau y lo aproxima a Maurras, por ejemplo, ese otro mediterráneo del que difiere, no obstante, en tantos respectos, mucho más que a un fenomenólogo alemán o un existencialista danés.

Pero el señor Camus, sin duda alguna, nos concedería de buena gana todo eso. En su opinión, su originalidad consiste en ir hasta el fin de sus ideas. Para él no se trata, en efecto, de coleccionar máximas pesimistas. Es cierto que lo absurdo no está en el hombre ni en el mundo, si se los toma aparte; pero como la característica esencial del hombre es “estar en el mundo”, lo absurdo, para terminar, se identifica por completo con la condición humana. Por lo tanto no es ante todo el objeto de una simple noción: es una iluminación desolada la que nos lo revela. “Levantarse, tomar el tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, la comida, el sueño lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado con el mismo ritmo...”⁴ y luego, de pronto, los decorados se desploman y alcanzamos una lucidez sin esperanza. Entonces, si sabemos rechazar la ayuda engañosa de las religiones

¹ *El mito de Sísifo*, página 25 de la edición castellana de la Editorial Losada.

² Merleau-Ponty: *La structure du comportement* (La Renaissance du Livre, 1942), pág. 1.

³ *El mito de Sísifo*, página 14 de la edición castellana de la Editorial Losada.

⁴ *Ibid.*, pág. 20.

o de las filosofías existenciales, nos atenemos a algunas evidencias esenciales: el mundo es un caos, una "divina equivalencia que nace de la anarquía"; no hay día siguiente, puesto que se muere. "...en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces el hombre se siente extraño. Es un exilio sin remedio, pues está privado de los recuentos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida"⁵. Es que, en efecto, el hombre *no* es el mundo: "Si yo fuese un árbol entre los árboles..., esta vida tendría un sentido, o más bien, este problema no lo tendría, pues yo formaría parte de este mundo. Yo *sería* este mundo, al que me opongo ahora, con toda mi conciencia... Esta razón tan irrisoria es la que me opone a toda la creación"⁶. Así se explica ya en parte el título de nuestra novela: el extranjero es el hombre frente al mundo. El señor Camus muy bien habría podido elegir también para titular a su obra el nombre de una obra de Georges Gissing: *Né en exil* (Nacido en el exilio). El extranjero es también el hombre entre los hombres. "Hay días en que... se encuentra extraña a la mujer que se había amado"⁷. Soy en fin yo mismo con relación a mí mismo, es decir, el hombre de la naturaleza con relación al espíritu: "El extraño que, en ciertos segundos, viene a nuestro encuentro en un espejo"⁸.

Pero no es solamente esto: es una pasión de lo absurdo. El hombre absurdo no se suicidará; quiere vivir, sin renunciar a ninguna de sus certidumbres, sin porvenir, sin esperanza, sin ilusión, y también sin resignación. El hombre absurdo se afirma en la rebelión. Mira a la muerte con una atención apasionada y esa fascinación lo libera: conoce la "divina irresponsabilidad" del condenado a muerte. Todo está permitido, pues Dios no existe y se muere. Todas las experiencias son equivalentes, sólo que conviene adquirir la mayor cantidad posible de ellas. "El presente y la sucesión de los presentes ante un alma sin cesar consciente es el ideal del hombre absurdo"⁹. Todos los valores se derrumban ante esta "ética de la cantidad"; el hombre absurdo, arrojado a este mundo, rebelde, irresponsable, "nada tiene que justificar". Es *inocente*. Inocente como esos primitivos de que habla Somer-

⁵ Ibid., pág. 15.

⁶ Ibid., pág. 47.

⁷ Ibid., pág. 21.

⁸ Ibid., pág. 21.

⁹ Ibid., pág. 56.

set Maugham, antes de la llegada del pastor que les enseña el Bien y el Mal, lo permitido y lo prohibido. Inocente como el príncipe Muichkin, quien "vive en un presente perpetuo matizado con sonrisas e indiferencia". Un inocente en todos los sentidos de la palabra, un "idiota" también, si queréis. Y esta vez comprendemos plenamente el título de la novela de Camus. El extraño que quiere describir es justamente uno de esos terribles inocentes que constituyen el escándalo de una sociedad porque no aceptan las reglas de su juego. Vive entre los extraños, pero para ellos es también un extraño. Por eso le amarán algunos, como Marie, su querida, quien siente afecto por él porque es "raro"; y otros lo detestarán por eso, como esa multitud de sedentarios cuyo odio siente de pronto. Y nosotros mismos, que al abrir el libro no estamos familiarizados todavía con la sensación de lo absurdo, trataremos inútilmente de juzgarle de acuerdo con nuestras normas acostumbradas: también para nosotros es un extraño.

Así, el choque que habéis sentido al abrir el libro y leer: "Pensé que era un domingo más, que mamá estaba ya enterrada, que iba a reanudar mi trabajo y que, en suma, nada había cambiado"¹⁰ era deseado: es el resultado de vuestro primer encuentro con lo absurdo. Pero esperabais sin duda que al continuar la lectura de la obra veríais que se disipaba vuestro malestar, que todo se aclaraba poco a poco, se fundaba en razón, se explicaba. Vuestra esperanza ha sufrido una decepción: *L'Étranger* no es un libro que explica: el hombre absurdo no explica, describe. Tampoco es un libro que demuestra. El señor Camus se limita a proponer y no se preocupa de justificar lo que es, por principio, injustificable. *El mito de Sísifo* nos va a enseñar la manera como hay que acoger la novela de nuestro autor. En él encontramos, en efecto, la teoría de la novela absurda. Aunque lo absurdo de la condición humana sea su único tema, no es una novela de tesis, no emana de un pensamiento "satisfecho" y que tiende a suministrar sus documentos justificativos; es, al contrario, el producto de un pensamiento "limitado, mortal y rebelde". Demuestra por sí misma la inutilidad de la razón razonadora: "El hecho de que (los grandes novelistas) hayan preferido escribir en imágenes más bien que con razonamientos revela cierto pensamiento que les es común, convencido de la inutilidad de todo principio

¹⁰ *L'Étranger*, pág. 36.

de explicación y del mensaje docente de la apariencia sensible”¹¹. Así el mero hecho de entregar su mensaje en forma novelesca revela en el señor Camus una humildad orgullosa. No se trata de resignación, sino del reconocimiento rebelde de los límites del pensamiento humano. Es cierto que ha considerado su deber dar de su mensaje novelesco una traducción filosófica que es precisamente el “Mito de Sísifo” y más adelante veremos qué es lo que hay que pensar de ese doblaje. Pero la existencia de esta traducción no altera, en todo caso, el carácter gratuito de la novela. En efecto, el creador absurdo ha perdido inclusive la ilusión de que su obra es necesaria. Quiere, al contrario, que percibamos perpetuamente su contingencia. Desea que se escriba en exergo: “Habría podido no existir”, como Gide quería que se escribiese al final de *Les faux-monnaycus*: “Se podría continuarla”. Habría podido no existir: como esa piedra, como ese curso de agua, como ese rostro; es un presente que se da, sencillamente, como todos los presentes del mundo. No tiene ni siquiera esa necesidad subjetiva que los artistas reclaman de buena gana para sus obras cuando dicen: “No podía dejar de escribirla, pues tenía que librarme de ella”. Volvemos a encontrar aquí, pasado por la criba del sol clásico, un tema del terrorismo surrealista: la obra de arte no es sino una hoja arrancada de una vida. La expresa, ciertamente, pero habría podido no expresarla. Y, por otra parte, todo es equivalente: escribir *Los poseídos* o beber un café con leche. El señor Camus no exige, por lo tanto, del lector esa solicitud atenta que exigen los escritores que “han sacrificado su vida a su arte”. *L'Étranger* es una hoja de su vida. Y como la vida más absurda debe ser la vida más estéril, su novela quiere ser de una esterilidad magnífica. El arte es una generosidad inútil. No nos asustemos demasiado: bajo las paradojas del señor Camus vuelvo a encontrar algunas observaciones muy juiciosas de Kant con respecto a la “finalidad sin fin” de lo bello. De todas maneras, *L'Étranger* está ahí, arrancado de una vida, injustificado, estéril, instantáneo, abandonado ya por su autor, y abandonado por otros presentes. Así es como debemos tomarlo: como una comunión brusca de dos hombres, el autor y el lector, en lo absurdo, más allá de las razones.

Eso nos indica más o menos la manera como debemos con-

¹¹ *El mito de Sísifo*, pág. 81.

siderar al protagonista de *L'Étranger*. Si el señor Camus hubiese querido escribir una novela de tesis no le habría sido difícil mostrar a un funcionario alardeando de superioridad en el seno de su familia y luego, de pronto, presa de la intuición de lo absurdo, resistiéndose un momento y decidiéndose por fin a vivir la absurdidad fundamental de su situación. El lector se hubiese convencido al mismo tiempo que el personaje y por las mismas razones. O bien nos habría trazado la vida de uno de esos santos de lo absurdo que enumera en *El mito de Sísifo* y que gozan de su favor particular: el Don Juan, el Comediante, el Conquistador, el Creador. No es eso lo que ha hecho y, hasta para el lector familiarizado con las teorías de lo absurdo, Meursault, el protagonista de *L'Étranger*, resulta ambiguo. Por supuesto, se nos asegura que es absurdo y la lucidez implacable constituye su característica principal. Además, en más de un punto está construido de manera que proporciona una ilustración concertada de las teorías expuestas en *El mito de Sísifo*. Por ejemplo, el señor Camus escribe en esta última obra: "Un hombre es más un hombre por las cosas que calla que por las cosas que dice". Y Meursault es un ejemplo de ese silencio viril, de esa renuencia a contentarse con palabras: "(Le han preguntado) si había observado que yo estaba ensimismado y ha reconocido únicamente que yo no hablaba para no decir nada"¹². Y precisamente, dos líneas antes, el mismo testigo de descargo ha declarado que Meursault "era un hombre". "(Le han preguntado) qué entendía por eso y ha declarado que todo el mundo sabía lo que quería decir." Asimismo el señor Camus se explica largamente sobre el amor en *El mito de Sísifo*: "No llamamos amor —dice— a lo que nos liga a ciertos seres sino por referencia a una manera de ver colectiva y de la que son responsables los libros y las leyendas"¹³. Y, paralelamente, leemos en *L'Étranger*: "Ella quiso saber entonces si yo le amaba. Contesté... que eso nada significaba, pero que sin duda yo no le amaba"¹⁴. Desde este punto de vista la cuestión que se plantea en la audiencia y en la mente del lector alrededor de la pregunta: "¿Meursault amaba a su madre?" es doblemente absurda. Ante todo, como dice el abogado: "¿Se le acusa de haber ocultado a

¹² *L'Étranger*, p. 121.

¹³ *El mito de Sísifo*, pág. 63.

¹⁴ *L'Étranger*, pág. 59.

su madre o de haber matado a un hombre?" Pero sobre todo la palabra "amar" carece de sentido. Sin duda Meursault ha encerrado a su madre en el asilo porque no tenía dinero y porque "ya nada tenían que decirse". Sin duda, también, no iba a verla con frecuencia, "porque eso le ocupaba su domingo, sin contar el esfuerzo para ir a la parada del ómnibus, tomar los boletos y hacer dos horas de camino"¹⁵. ¿Pero qué significa eso? ¿No pertenece todo al presente, todo a sus estados de ánimo presentes? Lo que se llama un sentimiento no es sino la unidad abstracta y la significación de impresiones discontinuas. Yo no pienso siempre en quienes amo, pero pretendo que los amo hasta cuando no pienso en ellos, y sería capaz de comprometer mi tranquilidad en nombre de un sentimiento abstracto, en ausencia de toda emoción real e instantánea. Meursault piensa y obra de manera distinta: no quiere conocer esos grandes sentimientos continuos y semejantes; para él no existe el amor, ni tampoco los amores. Sólo cuenta lo presente, lo concreto. Va a ver a su madre cuando siente el deseo de hacerlo, eso es todo. Si ese deseo existe, será lo bastante fuerte para hacerle tomar el ómnibus, puesto que tal otro deseo concreto tendrá bastante fuerza para hacer correr a ese indolente y para hacerle saltar a un camión en marcha. Pero siempre llama a su madre con la palabra tierna e infantil de "mamá" y no pierde una ocasión de comprenderla y de identificarse con ella. "Del amor sólo conozco esa mezcla de deseo, ternura e inteligencia que me une a tal ser"¹⁶. Se ve, por lo tanto, que no se debería descuidar el aspecto *teórico* del carácter de Meursault. Asimismo, muchas de sus aventuras tienen como razón principal poner de relieve tal o cual aspecto de la absurdidad fundamental. Por ejemplo, como hemos visto, *El mito de Sísifo* alaba "la divina disponibilidad del condenado a muerte ante el que se abren las puertas de la prisión cierta madrugada"¹⁷, y para que gocemos de esa madrugada y de esa disponibilidad es para lo que el señor Camus ha condenado a su protagonista a la pena capital. "¿Cómo no había visto yo —le hace decir— que nada era más importante que una ejecución... y que, en un sentido, era inclusive la única cosa verdaderamente interesante

¹⁵ *L'Étranger*, pág. 12.

¹⁶ *El mito de Sísifo*, pág. 63.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 53.

para un hombre?" Se podrían multiplicar los ejemplos y las citas. Sin embargo, este hombre lúcido, indiferente, taciturno, no está enteramente hecho para las necesidades de la causa. Sin duda el carácter, una vez esbozado, se ha terminado por sí solo; el personaje tenía sin duda una pesadez propia. Lo cierto es que su absurdidad no nos parece conquistada, sino dada: es así y nada más. Tendrá su iluminación en la última página, pero ha vivido siempre según las normas del señor Camus. Si hubiera una gracia de lo absurdo habría que decir que él posee esa gracia. No parece plantearse ninguna de las cuestiones que se agitan en *El mito de Sísifo*; tampoco se ve que se haya rebelado antes de ser condenado a muerte. Era feliz, se dejaba llevar y su dicha no parece haber conocido ni siquiera esa mordedura secreta que el señor Camus señala en muchas ocasiones en su ensayo y que proviene de la presencia cegadora de la muerte. Su indiferencia misma se parece con mucha frecuencia a la indolencia, como en ese domingo en que se queda en casa por simple pereza y en que confiesa que se ha "aburrido un poco". Así, hasta para una mirada absurda, el personaje tiene una opacidad propia. No es el Don Juan, ni el Don Quijote de la absurdidad, y con frecuencia hasta se podría creer que es su Sancho Panza. Está ahí, existe, y no podemos comprenderlo ni juzgarlo plenamente; vive, en fin, y sólo su densidad novelesca puede justificarlo para nosotros.

Sin embargo, no habría que ver en *L'Étranger* una obra enteramente gratuita. El señor Camus distingue, lo hemos dicho, entre el *sentimiento* y la *noción* de lo absurdo. Dice a este respecto: "Como las grandes obras, los sentimientos profundos declaran siempre más de lo que dicen conscientemente... Los grandes sentimientos pasean consigo su universo, espléndido o miserable"¹⁸. Y añade un poco más adelante: "La sensación de lo absurdo no es lo mismo que la noción de lo absurdo. La fundamenta y nada más. No se resume en ella sino durante el breve instante en que juzga al universo"¹⁹. Se podría decir que *El mito de Sísifo* aspira a darnos esa *noción* y que *L'Étranger* quiere inspirarnos ese *sentimiento*. El orden de aparición de las dos obras parece confirmar esta hipótesis. *L'Étranger*, que se publicó primeramente, nos sumerge sin comentarios en el "clima" de lo ab-

¹⁸ *El mito de Sísifo*, pág. 18.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 31.

surdo; luego viene el ensayo para aclarar el paisaje. Ahora bien, lo absurdo es el divorcio, el desacuñe. *L'Étranger* será, por lo tanto, una novela del desacuñe, del divorcio, del extrañamiento. De ahí su construcción hábil; por una parte el flujo cotidiano y amorfo de la realidad vivida; por otra parte la recomposición edificante de esa realidad por la razón humana y el razonamiento. Se trata de que el lector, puesto al principio en presencia de la realidad pura, la vuelva a encontrar, sin reconocerla, en su transposición racional. De ahí nacerá la sensación de lo absurdo, es decir, de la impotencia en que nos hallamos de *pensar* con nuestros conceptos, con nuestras palabras, los acontecimientos del mundo. Meursault encierra a su madre, toma una querida, comete un crimen. Estos diferentes hechos serán relatados en su proceso por los testigos y agrupados y explicados por el fiscal. Meursault tendrá la impresión de que se habla de otra persona. Todo está construido para producir de pronto la explosión de Marie, quien, habiendo hecho en la barra de los testigos un relato compuesto según las reglas humanas, estalla en sollozos y dice "que no era eso, que había otra cosa, que la obligaban a decir lo contrario de lo que pensaba". Esos juegos de espejo son utilizados corrientemente desde *Les faux-monnayeurs*. No está en eso la originalidad del señor Camus. Pero el problema que debe resolver le va a imponer una forma original: para que sintamos el desacuñe entre las conclusiones del fiscal y las verdaderas circunstancias del homicidio, para que conservemos al cerrar el libro la impresión de una justicia absurda que jamás podrá comprender ni siquiera alcanzar los hechos que se propone castigar, es necesario que primeramente nos hayamos puesto en contacto con la realidad o con una de esas circunstancias. Pero para establecer ese contacto el señor Camus, como el fiscal, sólo dispone de palabras y conceptos; tiene que describir con palabras, reuniendo pensamientos, el mundo anterior a las palabras. La primera parte de *L'Étranger* podría titularse, como un libro reciente, *Traducido del silencio*. Nos encontramos aquí con un mal común a muchos escritores contemporáneos y cuyas primeras manifestaciones veo en Jules Renard; yo lo llamaré: la obsesión del silencio. El señor Paulhan vería en ello ciertamente un efecto del terrorismo literario. Ha tomado mil formas, desde la escritura automática de los superrealistas hasta el famoso "teatro del silencio" de J. J. Bernard. Es que el silencio, como dice Heidegger, es el modo

auténtico de la palabra. Sólo calla quien puede hablar. El señor Camus habla mucho y en *El mito de Sísifo* inclusive charla. Y sin embargo nos confía su amor al silencio. Cita la frase de Kierkegaard: "El más seguro de los mutismos no consiste en callar, sino en hablar"²⁰ y añade por su cuenta que "un hombre es más un hombre por las cosas que calla que por las cosas que dice". Así, en *L'Étranger* se ha propuesto *callarse*. ¿Pero cómo se puede callar con palabras? ¿Cómo se puede expresar con conceptos la sucesión impensable y desordenada de los presentes? Esta empresa implica el recurso a una técnica nueva.

¿Qué técnica es ésa? Me habían dicho: "Es Kafka escrito por Hemingway". Confieso que no he encontrado a Kafka. Las consideraciones del señor Camus son todas terrestres. Kafka es el novelista de la trascendencia imposible; el universo está para él cargado con signos que no comprendemos; hay un revés del decorado. Para el señor Camus el drama humano es, al contrario, la ausencia de toda trascendencia: "Yo no sé si este mundo tiene un sentido que está fuera de mi alcance. Pero sé que no conozco ese sentido y que por el momento me es imposible conocerlo. ¿Qué significa para mí una significación fuera de mi condición? Yo no puedo comprender más que en términos humanos. Lo que toco, lo que me resiste, eso es lo que comprendo". Para él no se trata, por lo tanto, de encontrar disposiciones de palabras que hagan suponer un orden inhumano e indescifrable: lo inhumano es simplemente el desorden, lo mecánico. En él nada hay de sospechoso, de inquietante, de sugerido. *L'Étranger* nos ofrece una sucesión de opiniones luminosas. Si desconciertan es únicamente por su número y por la falta de un lazo que las una. Las mañanas, los crepúsculos claros, las tardes implacables son sus horas favoritas; el verano perpetuo de Argel es su estación preferida. La noche apenas tiene lugar en su universo. Si habla de ella es en estos términos: "Me desperté con estrellas en el rostro. Los ruidos del campo subían hasta mí. Olores de noches, de tierra y de sal refrescaban mis sienes. La maravillosa paz de este estío dormido entraba en mí como una marea"²¹. Quien ha escrito estas líneas está todo lo lejos posible de las angustias de un

²⁰ *El mito de Sísifo*, pág. 29. Piénsese también en la teoría del lenguaje de Brice Parain y en su concepción del silencio.

²¹ *L'Étranger*, pág. 158.

Kafka. Se halla muy tranquilo en el centro del desorden; la ceguera obstinada de la naturaleza le irrita sin duda, pero le tranquiliza. Su elemento irracional no es sino un negativo: el hombre absurdo es un humanista, no conoce más que los bienes de este mundo.

La comparación con Hemingway parece más provechosa. El parentesco de los dos estilos es evidente. En uno y otro texto aparecen las mismas frases cortas; cada una de ellas se niega a aprovechar el impulso adquirido por las precedentes, cada una es un comenzar de nuevo. Cada una es como una toma de vista de un gesto, de un objeto. A cada gesto nuevo, a cada objeto nuevo corresponde una frase nueva. Sin embargo, no quedo satisfecho: la existencia de una técnica de relato "americana" le ha sido, sin duda alguna, útil al señor Camus. Dudo de que haya influido en él propiamente hablando. Hasta en *Death in the Afternoon*, que no es una novela, Hemingway conserva ese modo entrecortado de narración que hace salir a cada frase de la nada mediante una especie de espasmo respiratorio; su estilo es él mismo. Sabemos ya que el señor Camus tiene otro estilo, un estilo de ceremonia. Pero, además, en *L'Étranger* mismo, alza a veces el tono; la frase adquiere entonces un caudal más amplio y continuo: "El grito de los vendedores de diarios en el aire ya menos tenso, los últimos pájaros en el jardín público, el pregón de los vendedores de sandwiches, el quejido de los tranvías en los altos recodos de la ciudad y ese rumor del cielo antes que la noche caiga sobre el puerto, todo eso recomponía para mí un itinerario de ciego que conocía mucho antes de ingresar en la cárcel"²². A través del relato jadeante de Meursault discerno en transparencia una prosa poética más caudalosa que lo sostiene y que debe de ser el modo de expresión personal del señor Camus. Si *L'Étranger* muestra huellas tan visibles de la técnica americana es porque se trata de un préstamo deliberado. El señor Camus ha elegido entre los instrumentos que se le ofrecían el que le parecía más conveniente para su propósito. Dudo de que lo utilice en sus próximas obras.

Examinemos más de cerca la trama del relato y nos daremos cuenta mejor de sus procedimientos. "También los hombres segregan lo inhumano —escribe el señor Camus—. En ciertas horas

²² *L'Étranger*, pág. 128. Véase también págs. 81-82, 158-159, etc.

²³ *El mito de Sísifo*, pág. 21.

de lucidez, el aspecto mecánico de sus gestos, su pantomima carente de sentido vuelven estúpido cuanto los rodea”²³. He aquí, por lo tanto, lo que hay que expresar ante todo: *L'Étranger* debe ponernos *ex abrupto* “en estado de malestar ante la inhumanidad del hombre”. ¿Pero cuáles son las ocasiones singulares que pueden provocar en nosotros ese malestar? *El mito de Sísifo* nos da un ejemplo de ellas: “Un hombre habla por teléfono detrás de un tabique de vidrio; no se le oye, pero se ve su mímica sin sentido: uno se pregunta por qué vive”²⁴. Quedamos informados, casi demasiado, pues el ejemplo revela cierto prejuicio del autor. En efecto, el gesto del hombre que telefona y al que no oís no es sino *relativamente* absurdo: es que pertenece a un circuito truncado. Abrid la puerta, aplicad el oído al auricular y el circuito queda restablecido, la actividad humana vuelve a adquirir su sentido. Habría que decir, por lo tanto, si se obrara de buena fe, que no hay sino absurdos relativos y sólo con referencia a “rationales absolutos”. Pero no se trata de buena fe, sino de arte; el procedimiento del señor Camus es muy rebuscado: entre los personajes de que habla y el lector va a intercalar un tabique de vidrio. ¿Qué hay más inepto, en efecto, que hombres detrás de un vidrio? Éste parece dejar que pase todo y sólo intercepta una cosa: el sentido de sus gestos. Falta elegir el vidrio: será la conciencia del Extraño. Es, en efecto, transparente; vemos todo lo que ella ve. Sólo que se la ha construido de tal modo que es transparente para las cosas y opaca para los significados.

“Desde ese momento todo sucedió muy rápidamente. Los hombres avanzaron hacia el ataúd con un paño. El sacerdote, sus acompañantes, el director y yo salimos. Delante de la puerta se hallaba una dama a la que yo no conocía: ‘El señor Meursault’, dijo el director. No percibí el nombre de la dama y comprendí solamente que era enfermera delegada. Inclino sin una sonrisa su rostro huesoso y largo. Luego nos alineamos para dejar que pasara el cadáver”²⁵.

Unos hombres bailan tras un vidrio. Entre ellos y el lector han interpuesto una conciencia, casi nada, una pura translucidez, una pasividad pura que registra todos los hechos. Pero se ha realizado la jugarreta: precisamente porque es pasiva, la concien-

²⁴ *El mito de Sísifo*, pág. 21.

²⁵ *L'Étranger*, pág. 23.

cia no registra sino los hechos. El lector no se ha dado cuenta de esa interposición. ¿Pero cuál es el postulado que implica este género de relato? En suma, de lo que era organización melódica se ha hecho una adición de elementos invariantes; se pretende que la sucesión de los *movimientos* es rigurosamente idéntica al *acto* tomado como totalidad. ¿No nos las tenemos que haber aquí con el postulado analítico, que pretende que toda realidad es reducible a una suma de elementos? Ahora bien, si el análisis es el instrumento de la ciencia, es también el instrumento del humorismo. Si quiero describir un partido de rugby y escribo: "Vi a unos adultos en calzoncillos que se peleaban y se arrojaban a tierra para hacer pasar una pelota de cuero entre dos postes de madera", hago la suma de lo que he *visto*, pero deliberadamente no tengo en cuenta su sentido: hago humorismo. El relato del señor Camus es analítico y humorístico. Miente —como todo artista— porque pretende restituir la experiencia desnuda y filtra socarronamente todas las relaciones significativas, que pertenecen también a la experiencia. Es lo que hizo en otro tiempo Hume cuando declaró que no descubría en la experiencia sino impresiones aisladas. Es lo que hacen todavía al presente los neo-realistas americanos cuando niegan que haya entre los fenómenos algo más que relaciones externas. Contra ellos la filosofía contemporánea ha establecido que los significados eran también datos inmediatos. Pero esto nos llevaría demasiado lejos. Bástenos señalar que el universo del hombre absurdo es el mundo analítico de los neo-realistas. El procedimiento ha hecho sus pruebas literariamente: es el de *L'ingénu* o de *Micromégas*; es el de *Gulliver*. Pues el siglo XVIII tuvo también sus extranjeros, en general "buenos salvajes" que, transportados a una civilización desconocida, percibían los hechos antes de comprender su sentido. ¿El efecto de ese cambio de lugar no consistía, precisamente, en provocar en el lector la sensación de lo absurdo? El señor Camus parece recordarlo en muchas ocasiones, sobre todo cuando nos muestra a su protagonista reflexionando sobre los motivos de su encarcelamiento²⁶.

Ahora bien, es este procedimiento analítico el que explica el empleo de la técnica americana en *L'Étranger*. La presencia de la muerte al final de nuestro camino ha disipado en humo nuestro

²⁶ *L'Étranger*, págs. 103, 104.

porvenir, nuestra vida "no tiene mañana", es una sucesión de presentes. ¿Qué quiere decir eso sino que el hombre absurdo aplica al tiempo su espíritu de análisis? Allí donde Bergson veía una organización que no se puede descomponer, el hombre absurdo no ve sino una serie de instantes. Es la pluralidad de los instantes incommunicables la que finalmente dará cuenta de la pluralidad de los seres. Lo que nuestro autor toma prestado a Hemingway es, por lo tanto, la discontinuidad de sus frases cortadas que se calca en la discontinuidad del tiempo. Ahora comprendemos mejor el corte de su narración: cada frase es un presente. Pero no un presente indeciso que hace sombra y se prolonga un poco sobre el presente que le sigue. La frase es clara, sin rebabas, cerrada en sí misma; está separada de la frase siguiente por una nada, como el instante de Descartes está separado del instante que le sigue. Entre cada frase y la siguiente el mundo se acaba y renace: la palabra, desde el momento en que se eleva, es una creación ex nihilo; una frase de *L'Étranger* es una isla. Y nosotros caemos en cascada de frase en frase, de nada en nada. Para acentuar la soledad de cada unidad frásica es para lo que el señor Camus ha decidido hacer su relato en el tiempo de pretérito perfecto. El pretérito indefinido es el tiempo de la continuidad: "Paseó durante largo tiempo". Estas palabras nos remiten a un pluscuamperfecto, a un futuro; la realidad de la frase es el verbo, es el acto, con su carácter transitivo, con su trascendencia. "Se ha paseado durante largo tiempo" disimula la verbalidad del verbo; el verbo queda roto, dividido en dos: a un lado encontramos un participio pasado que ha perdido toda trascendencia, inerte como una cosa; y al otro lado el verbo "ser" que no tiene más que el sentido de una cópula, que une al participio con el sustantivo como al atributo con el sujeto; el carácter transitivo del verbo ha desaparecido y la frase se ha coagulado; su realidad, ahora, es el nombre. En vez de lanzarse como un puente entre el pasado y el porvenir, no es ya sino una pequeña substancia aislada que se basta a sí misma. Si, por añadidura, se tiene cuidado de reducirla todo lo posible a la proposición principal, su estructura interna adquiere una sencillez perfecta y gana otro tanto en cohesión. Es verdaderamente un insecable, un átomo de tiempo. Naturalmente, no se organizan las frases entre sí; se las yuxtapone únicamente; en particular se evita todas las relaciones causales, que introducirían en el relato una especie de embrión de explicación

y pondrían entre los instantes un orden diferente de la sucesión pura. Se escribe: "Un momento después ella me ha preguntado si la amaba. *Yo le he contestado que eso no quería decir nada, pero que me parecía que no. Ella ha parecido triste. Pero mientras preparaba el almuerzo y a propósito de nada ha vuelto a reír de tal manera que la he besado. Es en ese momento cuando los ruidos de una disputa han estallado en casa de Raymond*"²⁷. Subrayamos dos frases que disimulan de la manera más cuidadosa posible un nexo causal bajo la pura apariencia de la sucesión. Cuando es absolutamente necesario aludir en una frase a la frase anterior se utilizan las palabras "y", "pero", "después" y "fue en ese momento cuando", que no evocan sino la disyunción, la oposición o la adición pura. Las relaciones de estas unidades temporales son externas, como las que el neo-realismo establece entre las cosas; lo real aparece sin ser traído y desaparece sin ser destruído, el mundo se hunde y renace a cada pulsación temporal. Pero no vayamos a creer que se produce por sí mismo: es inerte. Toda actividad por su parte tendería a substituir con poderes terribles el tranquilizador desorden del azar. Un naturalista del siglo XIX habría escrito: "Un puente saltaba sobre el río". El señor Camus rechaza ese antropomorfismo y dirá: "Sobre el río había un puente". Así la cosa nos entrega inmediatamente su pasividad. *Éstá ahí*, simplemente, indiferenciada: "Había cuatro hombres negros en la habitación... Delante de la puerta se hallaba una dama que yo no conocía... Delante de la puerta estaba el coche... Junto a ella se hallaba el ordenador de pagos..."²⁸. Se decía de Renard que terminaría escribiendo: "La gallina pone". El señor Camus y muchos autores contemporáneos escribirían: "Hay la gallina y ella pone". Es que les gustan las cosas por ellas mismas, no quieren diluirlas en la corriente de la duración. "Hay agua": he aquí un trocito de eternidad, pasivo, impenetrable, incommunicable, rutilante; ¡qué goce sensual si se lo puede tocar! Para el hombre absurdo es el único bien de este mundo. Por eso el novelista prefiere a un relato organizado ese centelleo de pequeños fulgores sin mañana, cada uno de los cuales es una voluptuosidad; por eso el señor Camus, al escribir *L'Étranger*, puede creer que calla: su frase no pertenece al universo

²⁷ *L'Étranger*, pág. 51.

²⁸ *L'Étranger*, pág. 23.

del discurso; no tiene ramificaciones, ni prolongaciones, ni estructura interior; podría definirse, como la Sífide de Valéry:

*Ni vista ni conocida:
el tiempo de un seno desnudo
entre dos camisas.*

Y se la mide muy exactamente por el tiempo de una intuición silenciosa.

En estas condiciones se puede hablar de un todo que sería la novela del señor Camus. Todas las frases de su libro son equivalentes, como son equivalentes todas las experiencias del hombre absurdo; cada una se plantea por sí misma y rechaza a las otras a la nada; pero por lo mismo, salvo en los raros momentos en que el autor, infiel a su principio, *hace* poesía, ninguna se destaca sobre el fondo de las otras. Los diálogos mismos forman parte integral del relato; el diálogo, en efecto, es el momento de la explicación, de la significación; darle un lugar privilegiado sería admitir que las significaciones existen. El señor Camus lo pule, lo resume, lo reproduce con frecuencia en estilo indirecto, le niega todo privilegio tipográfico, de modo que las frases pronunciadas aparecen como acontecimientos semejantes a los otros, espejean durante un instante y desaparecen, como un relámpago de calor, como un sonido, como un olor. Por eso, cuando se inicia la lectura del libro no parece que uno se encuentra en presencia de una novela, sino más bien de una melopea monótona, del canto gangoso de un árabe. Se puede creer entonces que el libro se parecerá a uno de esos aires de que habla Courteline, que "se van y nunca vuelven" y que se interrumpen de pronto sin que se sepa por qué. Pero poco a poco la obra se organiza por sí sola bajo los ojos del lector y revela la sólida infraestructura que la sostiene. No hay un detalle inútil, uno solo que no sea tomado de nuevo más adelante y lanzado a la contienda; y cuando cerramos el libro comprendemos que no podía comenzar de otro modo, que no podía tener otro fin: en este mundo que se nos quiere dar como absurdo y del que se ha extirpado cuidadosamente la causalidad, el menor incidente tiene importancia, no hay uno solo que no contribuya a conducir al protagonista hacia el crimen y la pena de muerte. *L'Étranger* es una obra clásica, una obra de orden, compuesta a propósito de lo absurdo y contra lo absurdo.

¿Es enteramente lo que deseaba el autor? No lo sé; la que doy es la opinión del lector.

¿Y cómo se puede clasificar esta obra seca y neta, tan compuesta bajo su desorden aparente, tan "humana", tan poco secreta tan luego como se posee la clave? No podríamos llamarla un relato: el relato explica y coordina al mismo tiempo que narra, substituye con el orden causal el encadenamiento cronológico. El señor Camus la llama "novela". Sin embargo, la novela exige una duración continua, un devenir, la presencia manifiesta de la irreversibilidad del tiempo. No sin vacilar daría yo ese nombre a esta sucesión de presentes inertes que deja entrever por debajo la economía mecánica de una pieza armada o en ese caso sería, a la manera de *Zadig* y de *Candide*, una novela corta de moralista, con un discreto sabor de sátira y retratos irónicos²⁰ que, a pesar del aporte de los existencialistas alemanes y de los novelistas norteamericanos, sigue pareciéndose mucho, en realidad, a un cuento de Voltaire.

Febrero de 1943.

²⁰ Los del rufián, el juez de instrucción, el fiscal, etcétera.

A M I N A D A B

O DE LO FANTÁSTICO CONSIDERADO COMO UN LENGUAJE

“El pensamiento tomado irónicamente como objeto por algo que no es el pensamiento.”

M. BLANCHOT: *Thomas l'Obscur.*

Thomas atraviesa una aldea. ¿Quién es Thomas? ¿De dónde viene? ¿A dónde va? No lo sabemos. Una mujer le hace señas desde una casa. Entra en ésta y se encuentra bruscamente en una extraña república de inquilinos cada uno de los cuales parece sufrir e imponer la ley al mismo tiempo. Lo someten a ritos de iniciación incoherentes, lo encadenan a un compañero casi mudo y de ese modo va de habitación en habitación y sube de piso en piso, olvidando con frecuencia lo que busca pero recordándose siempre oportunamente cuando se quiere retenerlo. Después de muchas aventuras se transforma, pierde su compañero y cae enfermo. Entonces es cuando le hacen las últimas advertencias. Un viejo empleado le dice: “Es a ti mismo a quien tienes que hacerte las preguntas”; una enfermera añade: “Has sido víctima de una ilusión, has creído que te llamaban, pero nadie estaba allí y el llamamiento venía de ti”. Él se obstina, no obstante, llega a los pisos superiores y encuentra a la mujer que le había hecho señas. Pero es para oír que le dicen: “Ninguna orden te ha llamado. Es a otro a quien se esperaba”. Thomas se ha ido debilitando poco a poco; al anoecer va a verlo su ex compañero de cadena y le explica que se ha equivocado de camino. “No has sabido reconocer

tu camino. Yo era como otro tú. Yo conocía todos los itinerarios de la casa y sabía cuál era el que debías seguir. Bastaba con que me hubieses preguntado". Thomas hace una última pregunta, pero queda sin respuesta y la habitación es invadida por la oscuridad de afuera, "bella y apaciguadora", vasto sueño que no está al alcance de aquel a quien encubre.

Así resumidas, las intenciones del señor Blanchot parecen muy claras. Pero más clara todavía es la extraordinaria semejanza de su libro con las novelas de Kafka: el mismo estilo minucioso y cortés, la misma delicadeza de pesadillas, el mismo ceremonial acompasado, ridículo, las mismas búsquedas inútiles, porque no llevan a resultado alguno; los mismos razonamientos exhaustivos y pataleantes, las mismas iniciaciones estériles, pues no inician en nada. Ahora bien, el señor Blanchot afirma que no había leído nada de Kafka cuando escribió *Aminadab*. Esto hace que nos sintamos tanto más cómodos para admirar por qué extraña coyuntura este joven escritor, todavía inseguro de su manera, ha vuelto a encontrar para expresar algunas ideas triviales sobre la vida humana el instrumento que produjo en otro tiempo sonidos inauditos bajo otros dedos.

No sé de dónde viene esa conjunción. Me interesa solamente porque permite trazar el "último estado" de la literatura fantástica. Pues el género fantástico, como los otros géneros literarios, tiene una esencia y una historia, y ésta no es sino el desarrollo de aquélla. ¿Qué es necesario, por lo tanto, que sea lo fantástico contemporáneo para que un escritor francés y convencido de que se debe "pensar en francés"¹ pueda encontrarse, al tomar prestado ese modo de expresión, con un escritor de la Europa central?

No es necesario ni suficiente pintar lo extraordinario para llegar a lo fantástico. El acontecimiento más insólito, si es único en un mundo gobernado por leyes, vuelve a entrar por sí solo en el orden universal. Si hacéis hablar a un caballo, creeré durante un instante que está hechizado, pero si sigue hablando entre árboles inmóviles, sobre un suelo inerte, le concederé la facultad natural de hablar. Ya no veré al caballo, sino al hombre disfrazado de caballo. Por el contrario, si conseguís convencerme de que ese caballo es fantástico, es porque los árboles y la tierra y el río lo son también, aunque no lo hayáis dicho. No se concede una

¹ El señor Blanchot ha sido, según creo, discípulo de Charles Maurras.

parte a lo fantástico: no existe o se extiende a todo el universo. Es un mundo completo en el que las cosas ponen de manifiesto un pensamiento cautivo y atormentado, a la vez caprichoso y encadenado, que roe por debajo las mallas del mecanismo, sin llegar nunca a expresarse. La materia nunca es en él enteramente materia, pues no ofrece sino un esbozo constantemente contrariado del determinismo; y el espíritu nunca es enteramente espíritu, pues ha caído en la esclavitud y la materia lo impregna y empasta. Todo no es más que desdicha: las cosas sufren y tienden hacia la inercia sin llegar nunca a ella; el espíritu humillado, esclavizado, se esfuerza sin alcanzarlas hacia la conciencia y la libertad. Lo fantástico ofrece la imagen invertida de la unión del alma y el cuerpo: el alma ocupa en él el lugar del cuerpo, y el cuerpo el del alma, y para pensar esta imagen no podemos utilizar ideas claras y precisas; tenemos que recurrir a pensamientos embrollados, ellos mismos fantásticos; en una palabra, debemos dejarnos llevar en plena vigilia, en plena madurez, en plena civilización, a la "mentalidad" mágica del soñador, del primitivo, del niño. Por lo tanto, no es necesario recurrir a las hadas; las hadas, en sí mismas, no son sino mujeres lindas; lo fantástico es la naturaleza cuando obedece a las hadas, es la naturaleza fuera del hombre y en el hombre, tomada como un hombre al revés.

Mientras se creyó posible librarse de la condición humana mediante la ascesis, la mística, las disciplinas metafísicas o el ejercicio de la poesía, el género fantástico fué llamado a desempeñar una misión muy determinada. Ponía de manifiesto nuestra facultad humana de trascender lo humano; se hacían esfuerzos para crear un mundo que no fuese este mundo, ora porque se sintiese, como Poe, una preferencia de principio por lo artificial, ora porque se creyese, como Cazotte, como Rimbaud y como todos los que se ejercitaban en "ver un salón en el fondo de un lago", en una misión taumatúrgica del escritor; ora porque, como Lewis Carroll, se quisiese aplicar sistemáticamente a la literatura esa facultad incondicional que posee el matemático de engendrar un universo partiendo de algunos convencionalismos; ora, en fin, porque, como Nodier, se había reconocido que el escritor es ante todo un mentiroso y se quería llegar a la mentira absoluta. El objeto así creado sólo se refería a sí mismo, no aspiraba a describir, sólo quería existir, sólo se imponía por su densidad propia. Si sucedía que algunos autores tomaban prestado el lenguaje

fantástico para expresar algunas ideas filosóficas o morales a cubierto de ficciones agradables, reconocían de buena gana que habían desviado a ese modo de expresión de sus fines acostumbrados y que no habían creado, por decirlo así, sino un fantástico de engañifa.

El señor Blanchot comienza a escribir en una época de desilusión: después de la gran fiesta metafísica de la posguerra, que terminó con un desastre, la nueva generación de escritores y artistas, por orgullo, por humildad, por seriedad, ha realizado con gran pompa la vuelta a lo humano. Esta tendencia ha influido en lo fantástico mismo. Para Kafka, quien a este respecto figura como precursor, existe sin duda una realidad trascendente, pero está fuera de alcance y no sirve sino para hacernos sentir más cruelmente el desamparo del hombre en el seno de lo humano. El señor Blanchot, quien no cree en la trascendencia, suscribiría sin duda esta opinión de Eddington: "Hemos descubierto la extraña huella de un paso en la orilla de lo Desconocido. Para explicar su origen hemos edificado teorías sobre teorías. Por fin hemos conseguido reconstruir el ser que dejó esa huella y resulta que ese ser somos nosotros mismos". De ahí el plan de un "retorno a la humano" de lo fantástico. No se lo empleará ciertamente para probar ni para edificar. El señor Blanchot en particular se justifica por haber escrito una de esas alegorías "cuyo sentido —dice— corresponde sin ambigüedad a la anécdota, pero también puede ser expuesto completamente fuera de ella". Sin embargo, para encontrar lugar en el humanismo contemporáneo, lo fantástico se va a domesticar como los otros, va a renunciar a la exploración de las realidades trascendentes, a resignarse a transcribir la condición humana. Ahora bien, hacia el mismo momento, por efecto de factores internos, este género literario proseguía su evolución propia y se liberaba de las hadas, dijnns y korriganes como de convencionalismos inútiles y caducos. Dalí y Chirico nos hacían ver una naturaleza obsesa por lo sobrenatural y por lo tanto liberada de él: el uno nos pintaba la vida y las desdichas de las piedras, el otro ilustraba una biología maldita, nos mostraba el horrible brotar de los cuerpos humanos o de los metales contaminados por la vida. En virtud de una curiosa repercusión, el nuevo humanismo precipita esta evolución: el señor Blanchot, después de Kafka, no se preocupa ya de narrar los embrujamientos de la materia; los monstruos de Dalí le parecen sin duda una

vulgaridad como los castillos frecuentados por fantasmas le pareoían una vulgaridad a Dalí. Ya no hay para él más que un solo objeto fantástico: el hombre. No el hombre de las religiones y el espiritualismo, metido en el mundo sólo hasta la mitad del cuerpo, sino el hombre-dado, el hombre-naturaleza, el hombre-sociedad, el que saluda al pasar una carroza fúnebre, el que se afeita en la ventana, el que se arrodilla en las iglesias, el que marca el paso tras una bandera. Este ser es un microcosmo, es el mundo, la naturaleza entera: sólo en él se pondrá de manifiesto toda la naturaleza hechizada. En él, no en su cuerpo —el señor Blanchot renuncia a las fantasías fisiológicas, sus personajes son físicamente *cualesquiera*, los caracteriza con una palabra al pasar—, sino en su realidad total de *homo faber*, de *homo sapiens*. Así lo fantástico, al humanizarse, se acerca a la pureza ideal de su esencia, llega a ser lo que era. Se ha despojado, al parecer, de todos sus artificios: nada tiene en las manos, nada en los bolsillos; reconocemos que la huella de la orilla es la nuestra. Nada de súcubos, ni de fantasmas, ni de fuentes que lloran; no hay más que hombres y el creador de lo fantástico proclama que se identifica con el objeto fantástico. Lo fantástico no es ya, para el hombre contemporáneo, sino una manera entre cien de devolverse su propia imagen.

Partiendo de estas observaciones es como podemos tratar de comprender mejor la semejanza extraordinaria de *Aminadab* y de *El castillo*. Hemos visto, en efecto, que la esencia de lo fantástico consiste en ofrecer la imagen invertida de la unión del alma y el cuerpo. Ahora bien, en Kafka, como en Blanchot, se limita a reproducir el mundo humano. ¿No se va a encontrar sometido, en el uno y el otro, a condiciones nuevas? ¿Y qué puede significar la inversión de las relaciones humanas?

Al entrar en el café percibo ante todo utensilios. No cosas, materiales brutos, sino herramientas, mesas, banquetas, espejos, vasos y platillos. Cada uno de ellos representa un trozo de materia esclavizada, su conjunto está sometido a un orden manifiesto y la significación de esta ordenación es un fin, un fin que soy yo mismo, o más bien el hombre que hay en mí, el consumidor que yo soy. Tal es el mundo humano *al derecho*. En vano buscaremos en él una materia "primera": es el medio el que ejerce aquí la función de materia, y la forma —el orden espiritual— está representada por el fin. Imaginémonos ahora ese café *al revés*; habrá

que mostrar fines que aplastan sus medios peculiares y que tratan inútilmente de atravesar enormes espesores de materia, o, si se quiere, objetos que ponen de manifiesto por sí mismos su calidad de utensilios, pero con un poder de indisciplina y de desorden, una especie de independencia pastosa que con frecuencia nos sustrae el fin cuando creemos alcanzarlo. He aquí, por ejemplo, una puerta: está ahí, con sus goznes, su picaporte, su cerradura. Tiene echado el cerrojo cuidadosamente, como si protegiera algún tesoro. Tras muchas diligencias, consigo que me entreguen la llave, abro la puerta y veo que da a una pared. Me siento, pido un café con leche, el mozo me hace repetir tres veces el pedido y lo repite él también para evitar todo riesgo de error. Se va, transmite mi pedido a un segundo mozo, quien lo anota en un cuaderno y lo transmite a un tercero. Por fin vuelve un cuarto y dice: "Aquí está", mientras deja en mi mesa un tintero. "Pero —digo yo—, yo había pedido un café con leche." "Y bien, eso es", replica él y se va. Si el lector puede pensar al leer cuentos de esta clase que se trata de una broma de los mozos o de alguna psicosis colectiva, hemos perdido la partida. Pero si hemos sabido darle la impresión de que le hablamos de un mundo en el que estas manifestaciones absurdas figuran a título de conductas normales, entonces se encontrará sumergido de un golpe en el seno de lo fantástico. Lo fantástico humano es la rebelión de los medios contra los fines, ora porque el objeto considerado se afirma ruidosamente como medio y nos oculta su fin mediante la violencia misma de esa afirmación, ora porque nos remite a otro medio, éste a otro y así seguidamente hasta el infinito sin que jamás podamos descubrir el fin supremo; ora porque alguna interferencia de los medios pertenecientes a series independientes nos deja entrever una imagen compuesta y embrollada de fines contradictorios.

¿He conseguido, al contrario, discernir un fin? Todos los puentes están cortados y no puedo descubrir ni inventar medio alguno de realizarlo. Alguien me ha citado en el primer piso de este café; tengo que subir a él inmediatamente. Desde abajo veo ese primer piso; por una gran abertura circular veo su balcón, y también mesas y los consumidores sentados a esas mesas, pero es inútil que dé cien veces la vuelta a la sala, pues no encuentro la escalera. En este caso el medio es preciso, todo lo indica y lo reclama, está figurado en hueco por la presencia manifiesta del fin. Pero ha llevado la picardía hasta aniquilarse. ¿Hablaré a

este respecto de un mundo "absurdo", como el señor Camus en *L'Étranger*? Pero lo absurdo es la ausencia total de fin. Lo absurdo hace claro y preciso el objeto de un pensamiento, pertenece al mundo "al derecho", como el límite de hecho de las facultades humanas. En el mundo maniaco y alucinante que tratamos de describir lo absurdo sería un oasis, una tregua, por lo que no hay para él lugar alguno; no puedo detenerme un instante: todo medio me envía sin descanso al fantasma de fin que le obsede, y todo fin al medio fantasma con el que podría realizarlo. Nada puedo pensar sino mediante nociones escurridizas y variables que se desagregan bajo mi mirada.

No es sorprendente, por lo tanto, que encontremos en autores tan diferentes como Kafka y Blanchot temas rigurosamente idénticos. ¿No es ese mismo mundo absurdo el que tratan de describir? La primera preocupación de uno y otro consistirá en excluir de sus novelas "la naturaleza impasible"; de ahí esa atmósfera asfixiante que les es común. El protagonista de *El proceso* se agita en el centro de una gran ciudad, atraviesa calles, entra en casas; Thomas, en *Aminadab*, vaga por los pasillos interminables de un edificio. Ni uno ni otro verán nunca bosques, praderas, colinas. ¡Qué descanso, no obstante, si se encontraran en presencia de un trozo de tierra, de un fragmento de materia que no sirviera *para nada*! Pero lo fantástico se desvanecería al instante; la ley del género lo condena a no encontrar jamás sino adminículos. Estos adminículos, como hemos visto, no tienen por misión serles útiles, sino poner de manifiesto sin descanso una finalidad fugitiva y absurda: de ahí ese laberinto de pasillos, puertas y escaleras que no llevan a parte alguna; de ahí esos postes indicadores que no indican nada, esos signos innumerables que jalonan los caminos y no significan nada. Habría que citar como un caso particular del tema de los signos el motivo del mensaje, tan importante en Blanchot como en Kafka. En el mundo "al derecho" un mensaje supone un remitente, un mensajero y un destinatario; sólo tiene un valor de medio; su fin es su contenido. En el mundo "al revés" el medio se aísla y se plantea por sí solo: nos hostigan mensajes sin contenido, sin mensajero o sin remitente. O bien el fin existe, pero el medio lo roe poco a poco. En un cuento de Kafka el emperador envía un mensaje a un habitante de la ciudad, pero el mensajero tiene que hacer un recorrido tan largo que el mensaje nunca llegará a su destina-

tario. El señor Blanchot, por su parte, nos habla de un mensaje cuyo contenido se modifica progresivamente durante el trayecto: "Todas estas hipótesis —dice— hacen probable esta conclusión, que, a pesar de su buena voluntad, el mensajero, cuando llegue a destino, habrá olvidado su mensaje y no podrá transmitirlo; o también, admitiendo que recuerde escrupulosamente sus términos, le será imposible saber cuál es su significado, pues lo que tenía un sentido aquí debe necesariamente tener allí un sentido enteramente diferente o no tener sentido alguno. En cuanto a lo que habrá sido de él mismo, me niego a imaginármelo, pues supongo que me parecerá tan diferente de lo que soy como el mensaje transmitido debe serlo del mensaje recibido". Es posible también que un mensaje nos llegue y sea descifrado en parte. Pero más tarde nos enteraremos de que no estaba destinado a nosotros. El señor Blanchot, en *Aminadab*, descubre otra posibilidad: me llega un mensaje que es, por supuesto, incomprensible; inicio una investigación a su respecto y me entero al final de que era yo mismo el remitente. No es necesario decir que estas eventualidades no representan unas cuantas malandanzas entre otras muchas; forman parte de la *naturaleza* del mensaje: el remitente lo sabe, el destinatario no lo ignora y, no obstante, siguen incansablemente, el uno enviando cartas y el otro recibíéndolas, como si lo importante fuese el mensaje mismo y no su contenido: el medio ha bebido el fin como el papel secante bebe la tinta.

Por la misma razón que les hace desterrar a la naturaleza de sus relatos, nuestros dos autores proscriben también de ellos al hombre natural, es decir, aislado, al individuo, al que Céline llama un "mozo sin importancia colectiva" y que no podría ser más que un fin absoluto. El imperativo fantástico invierte el imperativo kantiano. "Obra siempre de modo —nos dice— que trates a lo humano en ti mismo y en la persona de los demás como un medio y jamás como un fin." Para zambullir a sus protagonistas en el seno de una actividad febril, fatigante e ininteligible los señores Blanchot y Kafka tienen que rodearlos de hombres-herramientas. Remitido del utensilio al hombre como del medio al fin, el lector descubre que el hombre, a su vez, no es sino un medio. De ahí esos funcionarios, esos soldados, esos jueces que pueblan los libros de Kafka, y esos sirvientes, llamados también "empleados", que pueblan *Aminadab*. El universo fantástico ofrecerá, por consiguiente, el aspecto de una burocracia: son, en efecto, las grandes

administraciones las que más se parecen a una sociedad al revés. Thomas, en *Aminadab*, va de oficina en oficina, de empleado en empleado, sin encontrar nunca al patrón ni al jefe, como los visitantes que tienen que hacer una solicitud en un ministerio y a los que se envía indefinidamente de sección en sección. Los actos de esos funcionarios son, por lo demás, rigurosamente ininteligibles. En el mundo al derecho distingo bastante bien el estornudo de ese magistrado, que es accidente, o su silboteo, que es capricho, de su actividad jurídica, que es aplicación de la ley. Invirtamos las cosas: los empleados fantásticos, minuciosos, comineros, me parecerán al principio hombres que ejercen diligentemente su función. Pero pronto me daré cuenta de que su celo carece de sentido o inclusive que es culpable: no es sino un capricho. Y al contrario, tal gesto prematuro que me escandaliza por su incongruencia se revela, tras un examen más amplio, enteramente de acuerdo con la dignidad social del personaje; se realizó según la ley. Así la ley se desagrega en capricho y el capricho de pronto deja entrever la ley. En vano invocaré códigos, reglamentos y decretos; viejas órdenes se rezagan en los pupitres y los empleados se ajustan a ellas, sin que se pueda saber si esas órdenes emanan de una personalidad calificada, si son el producto de una rutina anónima y secular o si las han inventado los funcionarios. Su alcance mismo es ambiguo y nunca podré determinar si se aplican a todos los miembros de la colectividad o si me conciernen únicamente a mí. Sin embargo, esa ley ambigua que oscila entre la regla y el capricho, entre lo universal y lo singular, está presente en todas partes, os encierra y abrumba, la violáis cuando creéis seguirla y cuando os rebeláis contra ella os encontráis obediéndola sin saberlo. Se considera que nadie la ignora y sin embargo nadie la conoce. No tiene como fin mantener el orden o reglamentar las relaciones humanas; es la Ley, sin finalidad, sin significación, sin contenido, y nadie puede eludirla.

Pero hay que cerrar el lazo: nadie puede penetrar en el universo de los sueños si no es dormido; del mismo modo, nadie puede entrar en el mundo fantástico sino haciéndose fantástico. Ahora bien, se sabe que el lector inicia su lectura identificándose con el protagonista de la novela. Es, por lo tanto, éste quien, al prestarnos su punto de vista, constituye el único camino de acceso a lo fantástico. La antigua técnica lo presentaba como un hombre al derecho, transportado por milagro a un mundo al revés. Kafka

utilizó por lo menos una vez ese procedimiento: en *El proceso*, K. es un hombre normal. Se ve la ventaja de esta técnica; pone de relieve, por contraste, el carácter insólito del mundo nuevo, la novela fantástica se convierte en una "Erziehungsroman"; el lector comparte los asombros del protagonista y lo sigue de descubrimiento en descubrimiento. Pero, por lo mismo, ve lo fantástico desde afuera, como un espectáculo, como si una razón en vela contemplase tranquilamente las imágenes de nuestros sueños. En *El castillo* Kafka perfeccionó su técnica: su protagonista mismo es fantástico; de ese agrimensor cuyas aventuras y opiniones debemos compartir, no conocemos más que su obstinación ininteligible en quedarse en una aldea prohibida. Para lograr este fin lo sacrifica todo, se trata a sí mismo como un medio. Pero ignoraremos siempre el precio que tenía para él y si valía tantos esfuerzos. El señor Blanchot ha adoptado el mismo procedimiento; su Thomas no es menos misterioso que los sirvientes del edificio. No sabemos de dónde viene, ni por qué se empeña en encontrar a la mujer que le ha hecho señas. Como Kafka, como Samsa, como el Agrimensor, Thomas *no se sorprende nunca*: se escandaliza, como si la sucesión de los acontecimientos a que asiste le pareciese completamente natural pero censurable, como si poseyese en sí mismo una extraña norma del Bien y del Mal de la que el señor Blanchot ha tenido el cuidado de no informarnos. En consecuencia nos vemos obligados, por las leyes mismas de la novela, a adoptar un punto de vista que no es el nuestro, a condenar sin comprender y a contemplar sin sorpresa lo que nos pasma. Por otra parte, el señor Blanchot abre y cierra como una caja el alma de su protagonista. Unas veces entramos en ella y otras veces se nos deja en la puerta. Y cuando entramos es para encontrar razonamientos ya comenzados que se encadenan como mecanismos y suponen principios y fines que ignoramos. Nosotros ajustamos nuestra conducta a la del protagonista; puesto que *somos* el protagonista, razonamos con él, pero estos razonamientos nunca terminan, como si lo importante fuese únicamente razonar. Una vez más el medio ha devorado al fin. Y nuestra razón, que debía enderezar al mundo al revés, arrebatada por esa pesadilla, se hace ella también fantástica. El señor Blanchot ha ido todavía más lejos. En un excelente pasaje de *Aminadab* su protagonista descubre de pronto que está empleado sin saberlo en la casa y que desempeña en ella las funciones de verdugo. Así hemos inte-

rrogado pacientemente a los funcionarios, pues nos parecía que conocían la ley y los secretos del universo, y he aquí que de pronto nos enteramos de que nosotros mismos éramos funcionarios y no lo sabíamos; y he aquí que los otros nos dirigen miradas implorantes y nos interrogan a su vez. Quizá conozcamos la ley, después de todo. "Saber —dice Alain— es saber que se sabe". Pero esta es una máxima del mundo al derecho. En el mundo al revés se ignora que se sabe lo que se sabe, y cuando se sabe que se sabe es porque no se sabe. Por lo tanto, nuestro último recurso, esa conciencia de sí mismo en que se refugiaba el estoicismo, se nos escapa y se descompone; su transparencia es la del vacío y nuestro ser está fuera, en manos de los demás.

Tales son, en sus grandes rasgos, los temas principales de *El castillo* y de *Aminadab*: espero haber demostrado que se imponen desde que se ha elegido la descripción del mundo al revés. Pero, se preguntará, ¿por qué hay que describirlo precisamente al revés? ¡Qué plan estúpido el de describir al hombre patas arriba! En realidad es muy cierto que este mundo no es fantástico, porque todo está en él al derecho. Una novela de espanto puede darse como una simple transposición de la realidad, puesto que se encuentran en el transcurso de los días situaciones espantosas. Pero, como hemos visto, no podría haber en ella incidentes fantásticos, pues lo fantástico sólo puede existir en calidad de universo. Examinémoslo mejor. Si yo estoy al revés en un mundo al revés, todo me parece al derecho. Si, por consiguiente, habitase, siendo yo mismo fantástico, en un mundo fantástico, no podría de modo alguno tenerlo por fantástico. Esto nos ayudará a comprender el propósito de nuestros autores.

Por consiguiente, yo no puedo juzgar ese mundo, pues mis juicios forman parte de él. Si lo concibo como una obra de arte o como una relojería complicada, lo hago mediante nociones humanas; y si, al contrario, lo declaro absurdo, es, nuevamente, mediante conceptos humanos. En cuanto a los fines que persigue nuestra especie, ¿cómo se los puede calificar sino en relación con otros fines? En rigor puedo esperar que llegaré a conocer un día el detalle del mecanismo que me rodea, ¿pero cómo podrá juzgar el hombre el mundo total, es decir, el mundo con el hombre dentro? Sin embargo deseo estar al tanto, desearía contemplar la humanidad tal como es. El artista se empeña cuando el filósofo ha renunciado. Inventa ficciones cómodas para satisfacernos: Micro-

mezas, el buen salvaje, el perro Riquet o ese "Extraño" de que nos hablaba recientemente el señor Camus, miradas puras que escapan a la condición humana y, por lo mismo, pueden inspeccionarla. A los ojos de esos ángeles el mundo humano es una realidad *dada*; pueden decir que es esto o aquello y que podría ser de otro modo; los fines humanos son contingentes, son simples hechos que los ángeles consideran como nosotros consideramos los fines de las abejas y las hormigas; los progresos del hombre no son sino un pataleo, puesto que no puede salir de este mundo acabado e ilimitado como la hormiga no puede escapar de su universo de hormiga. Pero al obligar al lector a identificarse con un personaje humano le hacemos cernerse a vuelo de pájaro por encima de la condición humana; se evade, pierde de vista esa necesidad principal del universo que contempla; es que el hombre está adentro. ¿Cómo hacerle ver *desde fuera* esa obligación de estar adentro? Tal es, en realidad, el problema que se ha planteado a Blanchot y Kafka. Es un problema exclusivamente literario y técnico que no conservaría sentido alguno en el plano filosófico. Y he aquí la solución que han encontrado; han suprimido la mirada de los ángeles y zambullido al lector en el mundo, con K. y con Thomas; pero en el seno de esta inmanencia han dejado flotar como un fantasma de trascendencia. Los utensilios, los actos, los fines, todo nos es familiar, y estamos con ellos en tal relación de intimidad que apenas los percibimos; pero en el momento mismo en que nos sentimos encerrados con ellos en una cálida atmósfera de simpatía orgánica nos los presentan bajo una luz fría y extraña. Ese cepillo está ahí, al alcance de mi mano, y no tengo más que tomarlo para cepillarme la ropa, pero en el momento en que lo toco me detengo: es un cepillo visto desde fuera; está ahí, con toda su contingencia, se refiere a fines contingentes, como aparece a los ojos humanos el guijarrito blanco que la hormiga arrastra estúpidamente hacia su agujero. "Se cepillan la ropa todas las mañanas", diría el Ángel. No haría falta más para que esta actividad pareciese maniaca e ininteligible. En el señor Blanchot no hay ángel, pero se esfuerza, en cambio, para hacernos discernir *nuestros* fines, esos fines que nacen de nosotros y que dan el sentido de nuestra vida como *fines para los demás*; de esos fines dementes, petrificados, sólo se nos muestra su faz externa, la que vuelven hacia afuera y por la que son *hechos*. Son fines petrificados, fines por la parte de abajo, invadidos por la mate-

rialidad, comprobados antes de ser queridos. Al mismo tiempo el medio actúa por su cuenta. Si no es ya enteramente evidente que hay que cepillarse todas las mañanas, el cepillo parece un utensilio indescifrable, resto de una civilización desaparecida. Significa todavía algo, como esas herramientas en forma de pipa que se han encontrado en Pompeya, pero nadie sabe ya qué significa. Esos fines inmovilizados, esos medios monstruosos e ineficaces, ¿qué son sino precisamente el universo fantástico? Se ve el procedimiento: puesto que la actividad humana, vista desde fuera, parece invertida, Kafka y Blanchot, para hacernos ver desde fuera nuestra condición sin recurrir a los ángeles, han descrito un mundo patas arriba. Es un mundo contradictorio, en el que el espíritu se convierte en materia, pues los valores aparecen como hechos; en el que la materia es roída por el espíritu, pues todo es fin y medio al mismo tiempo; en el que, sin dejar de estar dentro, me veo desde fuera. No podemos pensarlo sino mediante conceptos evanescentes que se destruyen a sí mismos. Más todavía, no podemos pensarlo de ningún modo. Por eso es por lo que el señor Blanchot dice: "(El sentido) no puede ser discernido sino por medio de una ficción y se disipa en cuanto se trata de comprenderlo por sí mismo... La narración... parece misteriosa porque dice todo de lo que precisamente no soporta ser dicho". Hay como una existencia marginal de lo fantástico: miradlo de frente, tratad de expresar su sentido mediante palabras, y desaparece, pues, en fin de cuentas, hay que estar afuera o adentro. Pero si leéis la narración sin tratar de traducirla, os asalta por los lados. Las diversas verdades que pescaréis en *Aminadab* perderán sus colores y su vida en cuanto salgan del agua: pues bien, sí, el hombre está solo, él solo decide su destino, él inventa la ley a que se somete; cada uno de nosotros, extraño a sí mismo, es para todos los demás una víctima y un verdugo; en vano se intenta trascender la condición humana, sería mejor adquirir un sentido nietzscheano de la tierra; pues bien, sí, la sabiduría del señor Blanchot parece pertenecer a esas "trascendencias" de que habló Jean Wahl a propósito de Heidegger. Pero en fin de cuentas todo esto no parece muy nuevo. Sin embargo, estas verdades, cuando se deslizaban entre dos aguas remontando la corriente del relato, brillaban con un resplandor extraño. Es que las veíamos al revés: eran verdades fantásticas.

Nuestros autores, que han recorrido juntos un camino tan largo, se separan aquí. Nada tengo que decir de Kafka, sino que es uno de los escritores más raros y más grandes de esta época. Además, llegó el primero y la técnica que eligió respondía en él a una necesidad. Si nos muestra la vida humana perpetuamente perturbada por una trascendencia imposible es porque cree en la existencia de esa trascendencia. Sencillamente, está fuera de nuestro alcance. Su universo es a la vez fantástico y rigurosamente verdadero. El señor Blanchot posee, ciertamente, un talento considerable. Pero llega en segundo lugar y los artificios que emplea nos son ya conocidos. Escribió, al comentar *Les fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan: "Quienes mediante prodigios de ascetismo se han hecho la ilusión de alejarse de toda literatura, por haber querido liberarse de los convencionalismos y las fórmulas, con el fin de tocar directamente el mundo secreto y la profunda metafísica que querían revelar... se han contentado finalmente con servirse de ese mundo, de ese secreto, de esa metafísica, como convencionalismos y fórmulas que han mostrado con complacencia y que han constituido al mismo tiempo la armadura visible y el fondo de sus obras... Para esta clase de escritores la metafísica, la religión y los sentimientos ocupan el lugar de la técnica y del lenguaje. Son sistema de expresión, género literario, en una palabra, literatura"². Mucho me temo que este reproche, si es un reproche, se le pueda hacer al señor Blanchot mismo. El sistema de signos que ha elegido no corresponde enteramente al pensamiento que expresa. Para describirnos "la naturaleza del espíritu, su profunda división, ese combate del Mismo con el Mismo, que es el medio de su poder, su tormento y su apoteosis"³ era inútil recurrir a artificios que introducen en el seno de la conciencia una mirada exterior. Yo diría de buena gana del señor Blanchot lo que Lagneau decía de Barrès: "Ha robado la herramienta". Y ese ligero cambio de lugar entre el signo y el significado hace pasar los temas vividos de Kafka a la categoría de convencionalismos literarios. Por culpa del señor Blanchot hay ahora un estarcido de lo fantástico "a lo Kafka", como hay un estarcido de los castillos frecuentados por fantasmas y de los monstruos con bofe de becerro. Y yo sé que el arte vive de convencionalismos, pero

² *Comment la littérature est-elle possible?* (Ed. José Corti), pág. 23.

³ *Op. cit.*, pág. 15.

por lo menos hay que saberlos elegir. Sobre una trascendencia teñida de maurrasismo lo fantástico produce el efecto de estar enchapado.

Ese malestar del lector aumenta a causa de que el señor Blanchot no permanece fiel a su propósito. Nos ha dicho que anhela que el sentido de *Aminadab* "se disipe en cuanto se trate de comprenderlo por sí mismo". Sea, ¿pero por qué, en ese caso, nos ofrece una traducción constante, un comentario abundante de sus símbolos? En numerosos pasajes las explicaciones se hacen tan insistentes que la narración adquiere claramente el aspecto de una alegoría. Elegid al azar una página del largo relato que desarrolla el mito de los sirvientes; por ejemplo ésta: "Ya le he advertido que el personal era durante la mayor parte del tiempo invisible. Era una tontería semejante palabra, tentación orgullosa a la que he cedido y por la que me avergüenzo. ¿Invisible el personal? ¿Durante la mayor parte del tiempo invisible? Pero nunca lo vemos, nunca lo percibimos ni de lejos; ni siquiera sabemos lo que puede significar la palabra *ver* cuando se trata de él, ni si hay una palabra para expresar su ausencia, ni si la idea de esa ausencia no es un recurso supremo y desconsolador para hacer que nos imaginemos su llegada. El estado de negligencia en que nos tiene es en ciertos aspectos inimaginable. Podríamos, por lo tanto, lamentarnos de que sabemos también que es indiferente a nuestros intereses, puesto que muchos han visto su salud arruinada o han pagado con su vida los errores del servicio. Sin embargo, estaríamos dispuestos a perdonarlo todo si nos diera de vez en cuando una satisfacción..."⁴. Sustituid en este pasaje la palabra "personal" por la de "Dios", y la palabra "servicio" por "providencia" y tendréis una exposición completamente inteligible de cierto aspecto del sentimiento religioso. También con frecuencia los objetos de este mundo falsamente fantástico nos entregan su sentido "al derecho" sin necesidad de comentario alguno; como ese compañero de cadena que es tan manifiestamente el cuerpo, el cuerpo humillado, maltratado en una sociedad que ha declarado el divorcio entre lo físico y lo espiritual. Entonces nos parece que traducimos una traducción, que realizamos una versión con arreglo a un tema.

Por lo demás, yo no pretendo haber discernido todas las

⁴ *Aminadab*, pág. 95.

intenciones del autor y quizá me haya equivocado con respecto a muchas de ellas. Para molestarme ha bastado que esas intenciones, aunque oscuras, fuesen manifiestas: no he dejado de creer que con más aplicación o más inteligencia habría puesto en claro todas. En Kafka, en efecto, los acontecimientos se encadenan según las necesidades de la trama: en *El proceso*, por ejemplo, no perdemos de vista un solo instante que K. lucha por su honorabilidad, por su vida. ¿Pero por qué lucha Thomas? No tiene un carácter preciso, no tiene un propósito, apenas interesa. Y los acontecimientos se suman caprichosamente. Como en la vida, se dirá. Pero la vida no es una novela, y esas sucesiones sin regla ni razón que se pueden sacar de la obra misma nos remiten, a pesar de nosotros mismos, a los propósitos secretos del autor. ¿Por qué Thomas pierde a su compañero de cadena y enferma. Nada, en el mundo al derecho, prepara ni explica esa enfermedad. Por lo tanto, tiene su razón de ser fuera de ese mundo, en los propósitos providenciales del autor. Por eso el señor Blanchot, durante la mayor parte del tiempo, se esfuerza inútilmente; no consigue enlazar al lector en el mundo de pesadilla que describe. El lector se escapa; está fuera, fuera con el autor mismo, contempla esos sueños como contemplaría una máquina bien montada; no pierde pie sino en raros instantes.

Esos instantes bastan, por lo demás, para revelar en el señor Blanchot a un escritor de calidad. Es ingenioso y sutil y a veces profundo, ama las palabras y lo único que le falta es encontrar su estilo. Su incursión en lo fantástico no deja de tener importancia; es decisiva. Kafka era inimitable, permanecía en el horizonte como una tentación perpetua. Al imitarlo sin saberlo, el señor Blanchot nos entrega y pone al día de sus procedimientos. Éstos, catalogados, clasificados, fijos e inútiles, dejan de asustar o de causar vértigo. Kafka no era sino una etapa; por medio de él, como por medio de Hoffmann, como por medio de Poe, Lewis Carroll y los superrealistas, lo fantástico prosigue el progreso continuo que al final hará que vuelva a ser lo que ha sido siempre.

UN NUEVO MÍSTICO

I

Hay una crisis del ensayo. La elegancia y la claridad parecen exigir que utilicemos en esta clase de obras una lengua más muerta que el latín: la de Voltaire. Es lo que observé a propósito de *El mito de Sísifo*¹. Pero si tratamos verdaderamente de expresar nuestros pensamientos de hoy mediante un lenguaje de ayer, ¡cuántas metáforas, cuántas circunlocuciones, cuántas imágenes imprecisas! Se creería haber vuelto a la época de Delille. Algunos, como Alain, como Paulhan, tratarán de economizar las palabras y el tiempo, de comprimir, por medio de numerosas elipsis, el desarrollo abundante y florido propio de esta lengua. Pero entonces, ¡qué oscuridad! Todo se cubre con un barniz irritante cuyo reflejo oculta las ideas. La novela contemporánea, con los autores americanos, con Kafka, y entre nosotros con Camus, ha encontrado su estilo. Queda por encontrar el del ensayo. Y yo diría también: el de la crítica, pues no ignoro que al escribir estas líneas utilizo un instrumento caduco que la tradición universitaria ha conservado hasta nosotros.

Por eso es por lo que hay que señalar a una atención muy particular una obra como la del señor Bataille, a la que yo llamaría de buena gana (y el autor me autoriza para ello puesto que en su libro se habla tanto de suplicio) un ensayo-mártir. El señor Bataille abandona al mismo tiempo el hablar helado de las personas de buen tono de 1780 y, lo que viene a ser lo mismo,

¹ *Cahiers du Sud*, febrero de 1943.

la objetividad de los clásicos. Se desnuda, se exhibe, no es de buen tono. ¿Viene a hablar de la miseria humana? Ved, dice, mis úlceras y mis llagas. Y se abre las ropas. Sin embargo, no tiende al lirismo. Si se exhibe es para probar. Apenas nos ha hecho entrever su desnudez miserable se cubre otra vez, y he aquí que comenzamos a razonar con él acerca del sistema de Hegel o el *cogito* de Descartes. Por otra parte el razonamiento se interrumpe de pronto y reaparece el hombre. “Yo podría decir —escribe, por ejemplo, en medio de una exposición sobre Dios— que ese odio es el tiempo, pero eso me fastidia. ¿Por qué he de decir el tiempo? Yo siento ese odio cuando lloro, no analizo nada”.

La verdad es que esta forma que parece todavía tan nueva tiene ya una tradición. La muerte de Pascal salvó a sus *Pensamientos* de que fueran compuestos en una Apología fuerte e incolora; al entregárnoslo en desorden, al golpear al autor antes que tuviera tiempo de amordazarse, hizo de ellos el modelo del género que ahora nos ocupa. Y vuelvo a encontrar más de un rasgo de Pascal en el señor Bataille, en particular ese desprecio febril, y esa voluntad de decir rápidamente de que volveré a hablar. Pero es a Nietzsche a quien él se refiere explícitamente. Y, en efecto, ciertas páginas de *L'expérience intérieure*, con su desorden jadeante, su simbolismo apasionado, su tono de predicación profética, parecen salidas de *Ecce Homo* o de *La voluntad de poder*. Por fin el señor Bataille ha pasado muy cerca del surrealismo y nadie ha cultivado tanto como los surrealistas el género del ensayo-mártir. La voluminosa personalidad de Breton se encontraba cómoda en él: demostraba fríamente, en el estilo de Charles Maurras, la superioridad de sus teorías, y luego, de pronto, relataba hasta los detalles más pueriles de su vida, mostrando las fotografías de los restaurantes donde había almorzado, de la tienda donde compraba su carbón. Había en ese exhibicionismo una necesidad de destruir toda literatura y, sin embargo, de hacer ver de pronto, detrás de los monstruos “imitados por el arte”, el monstruo verdadero, y sin duda también el gusto de escandalizar, pero sobre todo el del acceso directo. Era necesario que el libro estableciese entre el autor y el lector una especie de promiscuidad carnal. Por último, para estos autores impacientes por comprometerse y que despreciaban el tranquilo oficio de escribir, cada obra debía ser un riesgo que había que correr. Revelaban de

ellos mismos, como Leiris en su admirable *Age d'homme*, lo que podía chocar, disgustar, hacer reír, para dar a su empresa toda la gravedad peligrosa de un acto verdadero. Los *Pensées*, las *Confessions*, *Ecce Homo*, los *Pas perdus*, *L'amour fou*, el *Traité du style*, *L'âge d'homme*: es en esta serie de "geometrías apasionadas" donde ocupa su lugar *L'expérience intérieure*.

En efecto, desde el prólogo nos previene el autor que quiere hacer una síntesis del "arrobamiento" y de la "diligencia intelectual rigurosa", que se propone establecer una coincidencia entre "el conocimiento emocional común y riguroso (la risa)" y el "conocimiento racional". No hace falta más para hacernos comprender que nos vamos a encontrar en presencia de un aparato de demostración cargado con un considerable potencial afectivo. Más todavía: para el señor Bataille, el sentimiento está en el origen y al final: "La convicción —dice— no viene del razonamiento, sino solamente de los sentimientos que precisa". Se conocen esos famosos razonamientos helados y ardientes, inquietantes en su agria abstracción, que utilizan los apasionados, los paranoicos; su rigor es ya un desafío, una amenaza, su sospechosa inmovilidad hace presentir una lava tumultuosa. Así son los silogismos del señor Bataille: pruebas de orador, de celoso, de abogado, de loco, no de matemático. Se adivina que esta materia plástica, en fusión, con sus solidificaciones bruscas que se licúan en cuanto se las toca, requiere una forma particular y no podría ajustarse a una lengua invariable. Unas veces el estilo se estrangulará, se anudará para expresar las breves sofocaciones del éxtasis o de la angustia (el "Alegría, alegría, lágrimas de alegría" de Pascal encontrará su equivalente en frases como ésta: "¡Es necesario! ¿Es esto gemir? Ya no lo sé. ¿Adónde voy?", etcétera)². Otras veces lo desmenuzarán las breves sacudidas de la risa, y otras se recostará en los períodos equilibrados del razonamiento. La frase del goce intuitivo, que se concentra en el instante, se avecina en *L'expérience intérieure* con el discurso que se toma su tiempo.

Por lo demás, el señor Bataille emplea el discurso con pesar. Lo aborrece y, a través de él, el lenguaje entero. Ese odio, que el otro día observamos a propósito de Camus, el señor Bataille

² Parece también a veces que el señor Bataille se divierte en remedar el estilo de Pascal: "Que se contemple, por último, la historia de los hombres, a la larga, hombre por hombre, etc...", pág. 64, párrafo 3.

lo comparte con gran número de escritores contemporáneos. Pero los motivos que alega al respecto le son propios; reivindica el odio del místico, no el del terrorista. Nos dice que, ante todo, el lenguaje es proyecto: el que habla se espera al término de la frase; la palabra es construcción, empresa; el octogenario que habla es tan loco como el octogenario que planta. Hablar es desgarrarse, dejar el existir para más tarde, al cabo del discurso, descuartizarse entre un sujeto, un verbo y un atributo. El señor Bataille quiere existir todo entero y prestamente: en el instante. Las palabras, por otra parte, son "los instrumentos de actos útiles": por consiguiente, nombrar lo real es cubrirlo, velarlo con familiaridad, hacerlo pasar de golpe a la categoría de lo que Hegel llamaba "das Bekannte", lo *demasiado conocido*, que pasa inadvertido. Para desgarrar los velos y trocar la quietud opaca del saber por el arrobamiento del no saber hace falta un "holocausto de las palabras", ese holocausto que realiza ya la poesía: "Cuando palabras como *caballo* o *manteca* entran en un poema, lo hacen desprendidas de las preocupaciones interesadas... Cuando la moza de granja dice *la manteca* o el mozo de mulas dice *el caballo*, conocen la manteca o el caballo... Pero, al contrario, la poesía lleva de lo conocido a lo desconocido. Puede hacer lo que no pueden la moza de granja ni el mozo de mulas: introducir un caballo de manteca. De esta manera coloca delante lo incognoscible".

Pero la poesía no se propone comunicar una experiencia precisa. El señor Bataille debe observar, describir y persuadir. La poesía se limita a sacrificar las palabras; el señor Bataille quiere darnos las razones de ese sacrificio. Y es con palabras como debe exhortarnos a sacrificar las palabras. Nuestro autor se da plena cuenta de ese círculo vicioso. Es en parte por eso por lo que coloca su obra "más allá de la poesía". De ahí resulta para él una dificultad análoga a la que se imponían los trágicos. Así como Racine podía preguntarse: "¿Cómo expresar los celos, el temor, en versos de doce pies que terminan con rimas?" y extraía la fuerza de expresión de esa dificultad misma, así también el señor Bataille se pregunta cómo se puede expresar el silencio con palabras. Quizá este problema no implica ninguna solución filosófica; quizá, desde este punto de vista, no es sino un simple juego de palabras. Pero desde el punto de vista en que aquí lo consideramos parece una regla estética que vale tanto como cualquier

otra, una dificultad suplementaria que el autor se impone por su plena voluntad, como el jugador de billar que traza marcos en el tapete verde. Es esta dificultad consentida la que dará al estilo de *L'expérience intérieure* su sabor singular. Ante todo encontraremos en el señor Bataille un mimetismo del instante. Como el silencio y el instante no son sino una sola y misma cosa, es la configuración del instante la que debe dar a su pensamiento. "La expresión de la experiencia interior —dice— debe responder de alguna manera a su movimiento"³. Renunciará, por lo tanto, a la obra compuesta, así como a las exposiciones ordenadas. Se expresará mediante breves aforismos, mediante espasmos, que el lector puede discernir de una sola mirada y que figuran como una explosión instantánea, limitada por dos blancos, dos abismos de reposo. Él mismo lo explica en estos términos:

"Una continua puesta en duda de todo priva del poder de proceder mediante operaciones separadas, obliga a expresarse mediante chispazos rápidos, a separar todo lo que se puede la expresión de su idea de un proyecto, a incluirlo todo en algunas frases: la angustia, la decisión y hasta la perversión poética de las palabras, sin la cual el dominio parecería soportado"⁴.

En consecuencia la obra ofrece el aspecto de una sarta de frases. Es curioso observar a este respecto que el antiintelectualista Bataille se encuentra, en la elección de su modo de exposición, con el racionalista Alain. Es que esta "continua puesta en duda de todo" puede proceder de una negación mística tanto como de una filosofía cartesiana del libre juicio. Pero la semejanza no va más lejos: Alain tiene confianza en las palabras. Bataille tratará, al contrario, de reducirlas en la trama misma del texto a la porción conveniente; hay que deslastraslas, vaciarlas y empaparlas de silencio para aligerarlas todo lo posible. Tratará, por lo tanto, de utilizar "frases resbaladizas", como tablas jabonosas que nos hacen caer de pronto en lo inefable; y también palabras resbaladizas, como la misma palabra "silencio", "abolición del ruido que es la palabra"; entre todas las palabras... la más perversa y la más poética..." Insertará en el discurso, junto a palabras que significan —indispensables a pesar de todo para la intelección—, palabras que sugieren, como risa, suplicio, agonía, desgarrón,

³ Página 21.

⁴ Id., página 54.

poesía, etcétera, a las que desvía de su sentido original para conferirles poco a poco un poder mágico de evocación. Estos diferentes procedimientos llevan a que el pensamiento profundo —o el sentimiento— del señor Bataille parezca contenerse enteramente en cada uno de sus “Pensamientos”. No se construye, no se enriquece progresivamente, sino que aflora, indiviso y casi inefable, en la superficie de cada aforismo, de modo que cada uno de ellos nos presenta la misma significación compleja y temible bajo una iluminación particular. En oposición a las maneras de proceder analíticas de los filósofos, el libro del señor Bataille se presenta, podría decirse, como el resultado de un pensamiento totalitario.

Pero este pensamiento mismo, por muy sincrético que sea, podría, después de todo, tender a lo universal y alcanzarlo. Por ejemplo, el señor Camus, a quien no ha impresionado menos lo absurdo de nuestra condición, ha esbozado, no obstante, un retrato objetivo del “hombre absurdo”, independientemente de toda circunstancia histórica, y los grandes Absurdos ejemplares que nos cita —como Don Juan— tienen un valor cuya universalidad no cede en nada a la del agente moral kantiano. La originalidad del señor Bataille consiste en haber, a pesar de sus razonamientos cascarrabias y quisquillosos, elegido deliberadamente la historia contra la metafísica. También a este respecto hay que volver a Pascal, a quien yo llamaría de buena gana el primer pensador *histórico*, porque él fué el primero que comprendió que en el hombre la existencia precede a la esencia. Según él, hay demasiada grandeza en la criatura humana para que se la pueda comprender partiendo de su miseria; demasiada miseria para que se pueda deducir su naturaleza partiendo de su grandeza. En una palabra, al hombre le ha *sucedido* algo, algo indemostrable e irreductible y, por consiguiente, algo *histórico*: la caída y la redención. El cristianismo como religión histórica se opone a toda metafísica. El señor Bataille, que fué cristiano devoto, conserva del cristianismo el sentido profundo de la historicidad. Nos habla de la condición humana, no de la naturaleza humana; el hombre no es una naturaleza, es un drama; sus características son *actos*: proyecto, suplicio, agonía, risa, otras tantas palabras que designan procesos temporales de realización, no cualidades dadas pasivamente y pasivamente recibidas. Es que la obra del señor Bataille es el resultado de un *redescenso*, como la mayoría de los escritos místicos. El señor Bataille vuelve de una región desconocida, redesciende

entre nosotros, quiere arrastrarnos con él, nos describe nuestra miseria que fué su miseria, nos relata su viaje, sus largos errores, su llegada. Si, como el filósofo platónico al que se sacaba de la caverna, se hubiese encontrado bruscamente en presencia de una verdad eterna, el aspecto histórico de su relación habría desaparecido sin duda, para ceder el lugar al rigor universal de las Ideas. Pero ha encontrado el no-saber, y el no-saber es esencialmente histórico, pues no se lo puede designar sino como cierta experiencia que cierto hombre ha hecho en cierta fecha. A este respecto debemos tomar *L'expérience intérieure* a la vez como un Evangelio (aunque no nos comunique ninguna "buena nueva") y como una Invitación al Viaje. Relato edificante: he aquí cómo se puede llamar a su libro. Esa mezcla de pruebas y de drama le da a la obra un sabor muy original. Alain había escrito primeramente *Propos objectifs* y luego, para cerrar su obra, una *Histoire de mes pensées*. Pero aquí las dos cosas se unen, se traban. Apenas se dan las pruebas aparecen de pronto como históricas: un hombre las ha pensado, en cierto momento de su vida, y se ha hecho mártir de ellas. Leemos al mismo tiempo *Les faux-monnayeurs*, el *Journal d'Edouard* y el *Journal des faux-monnayeurs*. Para terminar, la subjetividad se vuelve a cerrar sobre las razones como sobre el arrobamiento. El que está ante nosotros es un hombre, un hombre solo y desnudo, que desarma todas sus deducciones al fecharlas, un hombre antipático y "prensil", como Pascal.

¿He hecho sentir la originalidad de este lenguaje? Me ayudará a hacerlo un último rasgo: el tono es constantemente desdeñoso. Recuerda la agresividad desdeñosa de los surrealistas. El señor Bataille quiere tratar a su lector a contrapelo. Sin embargo, escribe para "comunicar". Pero parece que nos habla a disgusto. Por otra parte, ¿se dirige a nosotros? Ni siquiera eso, y cuida de advertirnoslo. Siente "horror de su propia voz". Si juzga necesaria la comunicación —pues el éxtasis sin comunicación no es ya sino vacío— "se irrita pensando en el tiempo de actividad que pasó —durante los últimos años de la paz— esforzándose por llegar a sus semejantes". Por lo demás, hay que tomar en rigor esa palabra "semejantes". El señor Bataille escribe para el aprendiz de místico, para quien, en la soledad, se encamina al suplicio mediante la risa y el disgusto. Pero la esperanza de ser leído por ese Nathanaél de un tipo tan particular nada tiene de reconfortante para nuestro autor. "Hasta cuando se predica a

convencidos hay en la predicación un elemento de angustia". Si fuésemos nosotros ese discípulo eventual tendríamos el derecho de escuchar al señor Bataille, pero —nos lo previene con altivez— no de juzgarle: "No hay lectores... que tengan con qué causar mi confusión. Si me acusara el más perspicaz, me reiría: es a mí mismo a quien temo". Eso hace que el crítico se sienta a sus anchas. El señor Bataille se entrega, se desnuda ante nuestros ojos, pero, al mismo tiempo, terminantemente, rechaza nuestro juicio: no depende sino de sí mismo y la comunicación que quiere establecer carece de reciprocidad. Está en lo alto y nosotros abajo. Nos entrega un mensaje y lo recibe el que puede. Pero lo que aumenta nuestra incomodidad es que la cima desde la que nos habla es al mismo tiempo la profundidad "abismal" de la abyección.

La predicación orgullosa y dramática de un hombre más que a medias empeñado en el silencio, que habla a disgusto una lengua febril, amarga, con frecuencia incorrecta, para ir lo más rápidamente posible, y que nos exhorta, sin mirarnos, a que nos unamos a él orgullosamente en su vergüenza y en su oscuridad: tal parece ante todo, *L'expérience intérieure*. Aparte de un poco de énfasis vacío y de cierta inhabilidad en el manejo de las abstracciones, todo es elogiabile en ese modo de expresión: ofrece al ensayista un ejemplo y una tradición; nos acerca a las fuentes, a Pascal, a Montaigne, y, al mismo tiempo, propone una lengua, una sintaxis más adaptadas a los problemas de nuestra época. Pero la forma no es todo: veamos el contenido.

II

Hay hombres a los que se les podría llamar sobrevivientes. Han perdido, temprano, un ser querido, un padre, un amigo, una querida, y su vida no es ya sino el triste día siguiente de esa muerte. El señor Bataille sobrevive a la muerte de Dios. Y cuando se reflexiona parece que nuestra época entera sobrevive a esa muerte que él ha vivido, sufrido y sobrevivido. Dios ha muerto: no entendemos que no existe, ni siquiera que no existe ya. Está muerto; nos hablaba y ahora calla, no tocamos ya más que su cadáver. Quizá se ha deslizado fuera del mundo, se ha ido a otra parte, como el alma de un muerto; quizá no era sino un

sueño. Hegel trató de substituirlo con su sistema, y el sistema ha zozobrado; Comte, con la religión de la humanidad, y el positivismo ha zozobrado. Hacia 1880, en Francia y en otras partes, señores honorables, algunos de los cuales tuvieron la consecuencia suficiente para exigir que se los cremara después de muertos, se imaginaron que constituían una moral laica. Hemos vivido durante algún tiempo de esa moral, y luego el señor Bataille se presenta, con tanto otros, para atestiguar su bancarrota. Dios ha muerto, pero no por eso el hombre se ha hecho ateo. Ese silencio de lo trascendente, juntamente con la permanencia de la necesidad religiosa en el hombre moderno, constituye el gran problema, hoy como ayer. Es el problema que atormenta a Nietzsche, Heidegger y Jaspers. Es el drama íntimo de nuestro autor. Al salir de una "larga piedad cristiana" su vida se ha "disuelto en la risa". La risa era revelación: "Hace quince años de eso... yo volvía no sé de dónde, tarde en la noche... Al atravesar la calle du Four entré de pronto en esa "nada" desconocida... negué los muros grises que me rodeaban, me sumí en una especie de arrobamiento. Reí divinamente: el paraguas que descendía sobre mi cabeza me cubría (me cubrí expresamente con ese sudario negro). Reía como quizá nunca había reído y el fondo de cada cosa se abría, se desnudaba, como si yo estuviera muerto". Durante algún tiempo trató de eludir las consecuencias de esas revelaciones. El erotismo, lo "sagrado" demasiado humano de la sociología le ofrecían refugios precarios. Y luego todo se desplomó y helo aquí ante nosotros, fúnebre y cómico como un viudo inconsolable que se entrega, completamente vestido de negro, al pecado solitario en recuerdo de la muerta. Pues el señor Bataille se niega a conciliar esas dos exigencias incommovibles y opuestas: Dios calla, pero yo no puedo renunciar a él; en mí todo exige a Dios, no podré olvidarlo. Leyendo más de un pasaje de *L'expérience intérieure* se creería encontrarse de nuevo con Stavroguín o Iván Karamazov, un Iván que hubiera conocido a André Bretón. De ahí surge para nuestro autor una experiencia particular de lo absurdo. En verdad, esa experiencia se encuentra, de una manera u otra, en la mayoría de los autores contemporáneos: es el desgarrón de Jaspers, la muerte de Malraux, el desamparo de Heidegger, el estar en suspenso de Kafka, el trabajo maniático e inútil de Sísifo en Camus y el Aminadab de Blanchot.

Pero hay que decir que el pensamiento moderno ha encon-

trado dos clases de absurdo. Para unos, la absurdidad fundamental es la "facticidad", es decir, la contingencia irreductible de nuestro "estar ahí", de nuestra existencia sin objeto y sin razón. Para otros, discípulos infieles de Hegel, consiste en que el hombre es una contradicción insoluble. Es esta absurdidad la que siente más vivamente el señor Bataille. Considera, como Hegel, a quien ha leído, que la realidad es conflicto. Pero para él, como para Kierkegaard, para Nietzsche y para Jaspers, hay conflictos sin solución; de la trinidad hegeliana suprime el momento de la síntesis y sustituye la visión dialéctica del mundo por una visión trágica o, para hablar su lenguaje, dramática. Se pensará sin duda en el señor Camus, cuya bella novela comentamos el mes pasado. Pero para éste, que no ha hecho sino rozar a los fenomenólogos y cuyo pensamiento se mueve dentro de la tradición de los moralistas franceses, la contradicción original es un estado de hecho. Hay fuerzas en presencia —que son lo que son— y la absurdidad nace de su relación. La contradicción se produce, por lo tanto, fuera de tiempo. Para el señor Bataille, que ha frecuentado más de cerca el existencialismo y que inclusive le ha tomado prestada su terminología, lo absurdo no está dado, *se hace*; el hombre se crea a sí mismo como conflicto: no estamos hechos de cierto tejido substancial cuya trama se desgarraría por usura o bajo el efecto de frotamientos o de algún agente exterior. El "desgarrón"⁵ no desgarrá nada más que a sí mismo y es su propia materia y el hombre es su unidad: extraña unidad que no inspira absolutamente nada, que, al contrario, se pierde para mantener la oposición. Kierkegaard la llamaba ambigüedad; en ella las contradicciones coexisten sin fundirse, cada una remite a la otra indefinidamente. Es de esta unidad perpetuamente evanescente de la que el señor Bataille hace en sí mismo la experiencia inmediata; es ella la que le proporciona su visión original de lo absurdo y la imagen de que usa constantemente para expresar esa visión: la de una llaga que se abre por sí sola y cuyos labios tumefactos se dilatan hacia el cielo. Entonces, se preguntará, ¿hay que incluir al señor Bataille entre los pensadores existencialistas? No corramos tanto. Al señor Bataille no le gusta la filosofía. Su propósito es relatarnos cierta experiencia. Habría que decir más bien: *expe-*

⁵ La expresión se encuentra en Jaspers y en Bataille. ¿Ha ejercido influencia? El señor Bataille no cita a Jaspers, pero parece haberlo leído.

riencia vivida, en el sentido en que los alemanes emplean la palabra "Erlebnis"⁶. Se trata de vida o muerte, de sufrimientos y de arrobamiento, no de contemplación tranquila. (El error del señor Bataille consiste en que cree que la filosofía moderna sigue siendo contemplativa. Es evidente que no ha comprendido a Heidegger, de quien habla con frecuencia y desacertadamente.) Por consiguiente, si utiliza las técnicas filosóficas es para exponer más cómodamente una aventura que se sitúa más allá de la filosofía, en los confines del saber y del no-saber. Pero la filosofía se venga: ese material técnico, empleado sin discernimiento, arrollado por una pasión polémica o dramática, obligado a expresar los jadeos y los espasmos de nuestro autor, se vuelve contra él. Las palabras que adquirieron en las obras de Hegel y de Heidegger significados precisos, insertas en el texto del señor Bataille le dan a éste las apariencias de un pensamiento riguroso. Pero en cuanto se intenta asirlo, el pensamiento se funde como si fuera nieve. Sólo queda la emoción, es decir una fuerte inquietud interior ante objetos vagos. "De la poesía —dice el señor Bataille— diré... que es... el sacrificio en que son víctimas las palabras". En este sentido su obra es un pequeño holocausto de las palabras filosóficas. Si se sirve de una de ellas, su sentido se cuaja inmediatamente o se corta como la leche al calor. Además, impaciente por *testimoniar*, el señor Bataille nos entrega sin orden pensamientos de fechas muy diferentes. Pero no nos dice si hay que considerarlos como los caminos que lo han conducido a su sentimiento actual o como maneras de ver que mantiene todavía al presente. De vez en cuando parece presa del febril deseo de unificarlos, y otras veces se modera y los abandona y ellos vuelven a su aislamiento. Si tratamos de organizar esta nebulosa recordemos ante todo que cada palabra es una trampa y se quiere engañarnos presentándonos como pensamientos los violentos remolinos de un alma enlutada. Además, el señor Bataille, que no es sabio ni filósofo, posee por desgracia conocimientos superficiales de ciencia y de filosofía. Vamos a topar en seguida con dos actitudes espirituales distintas que coexisten en él sin que él lo sospeche y que se estorban la una a la otra: la actitud existencialista y la que

⁶ En efecto, solamente en idioma alemán adquiere toda su significación el título del libro: *Das innere Erlebnis*. La palabra francesa *expérience* traiciona las intenciones de nuestro autor.

llamaré, por falta de una denominación mejor, la actitud cientista. Es el cientismo, como se sabe, el que ha embrollado el mensaje de Nietzsche desviándolo hacia puntos de vista infantiles sobre la evolución y disfrazando su comprensión de la condición humana. Es también cientismo el que va a falsear todo el pensamiento del señor Bataille.

El punto de partida es que el hombre nace de la tierra: es “engendrado por el barro”. Entendamos por eso que es el producto de una de las innumerables combinaciones posibles de los elementos naturales. Combinación muy improbable, como se adivina, lo mismo que es muy improbable que al rodar por el suelo unos cubos marcados con letras queden dispuestos de modo que formen la palabra “anticonstitucional”. “Una probabilidad única decidió la posibilidad de este yo que soy: por último se dió la improbabilidad disparatada del único ser sin el cual, *para mí*, nada existiría”⁷. He aquí, diremos nosotros, un punto de vista cientista y objetivo. En efecto, para adoptarlo hay que afirmar la anterioridad del objeto (la Naturaleza) con respecto al sujeto; hay que colocarse originalmente fuera de la experiencia interior, la única que está a nuestra disposición; hay que aceptar como un postulado el valor de la ciencia. Por otra parte, la ciencia no nos dice que hayamos salido del barro: nos habla del barro, sencillamente. El señor Bataille es cientista en que hace decir a la ciencia mucho más de lo que ella dice en realidad. Estamos, por lo tanto, según parece, en las antípodas de una “*Erlebnis*” del sujeto, de un encuentro concreto de la existencia por ella misma: jamás Descartes, en el momento del *cogito*, se juzgó un producto de la Naturaleza; hizo constar su contingencia y su carácter facticio, lo irracional de su “estar ahí”, pero no su “improbabilidad”. Pero he aquí que todo cambia bruscamente: esta improbabilidad —que no puede deducirse sino del cálculo de las *probabilidades* de que el juego de las fuerzas naturales haya producido precisamente *esto, este yo*— nos la presenta como el contenido original del *cogito*. “Esta sensación de mi improbabilidad fundamental me sitúa en el mundo...”⁸, dice el señor Bataille. Y un poco más adelante rechaza las construcciones tranquilizadoras de la razón en nombre de “la experiencia del Yo, de su improbabilidad,

⁷ *L'expérience intérieure*, pág. 109.

⁸ Página 109.

de su loca exigencia”⁹. ¿Cómo no ve que la improbabilidad no es un dato inmediato, sino precisamente una construcción de la razón? Es el *Otro* el improbable, porque lo discernio desde afuera. Pero, mediante un primer desliz, nuestro autor identifica lo facticio, objeto concreto de una experiencia auténtica, y la improbabilidad, puro concepto científico. Prosigamos: esa sensación, según él, nos haría tocar con el dedo nuestro ser profundo. ¡Qué error! La improbabilidad no podría ser sino una hipótesis que depende estrictamente de suposiciones previas. Yo soy improbable si se supone que cierto universo es verdadero. Si Dios me ha creado, si he sido objeto de un decreto particular de la Providencia. o si soy un modo de la Substancia espinozista, mi improbabilidad desaparece. El punto de partida de nuestro autor es *deducido*, no ha sido encontrado en modo alguno por la percepción. Pero vamos a presenciar otro juego de pasapasa: el señor Bataille va a identificar ahora la improbabilidad con la irremplazabilidad: “Yo —dice—, es decir, la improbabilidad infinita, doloroso, del ser irremplazable que yo soy”. Y la asimilación es más clara todavía algunas líneas más adelante: “El conocimiento empírico de mi semejanza con otros es indiferente, pues la esencia del yo consiste en que nada podrá reemplazarlo jamás: la sensación de mi improbabilidad fundamental me sitúa en el mundo en que habito como si le fuera extraño, absolutamente extraño”. Por lo tanto, André Gide no tenía necesidad de dar a Nathanael el consejo de que se hiciera el más irremplazable de los seres: la irremplazabilidad, que hace de cada persona un Único, se da de antemano. Es una cualidad que nos reviste desde afuera, pues lo que hay de *único* en mí es finalmente “la probabilidad *única* que decidió la posibilidad de este yo”¹⁰. En consecuencia, y para terminar, este yo no soy yo; se me escapa, no me pertenece más que el movimiento de la bola de billar le pertenece a ella, pues me ha sido comunicado desde afuera. A esta idiosincrasia exterior el señor Bataille la llama “ipseidad”, y el nombre mismo que le da revela la confusión perpetua que establece entre el cientcismo y el existencialismo: la palabra *ipseidad* es un neologismo que ha tomado prestado a Corbin, el traductor de Heidegger. El señor

⁹ Página 110.

¹⁰ “Ligada al nacimiento y luego a la conjunción de un hombre y una mujer y hasta el instante de esa conjunción.” *Op. cit.*, pág. 109.

Corbin lo utiliza para traducir la palabra alemana "Selbstheit", que significa vuelta existencial hacia sí partiendo del proyecto. Es esa vuelta hacia sí la que hace nacer el *sí*. Por lo tanto la ipseidad es una relación reflexiva que se crea viviéndola. El señor Bataille, en posesión de esa palabra, la aplica al cuchillo, a la máquina, y hasta trata de aplicarla al átomo (pero luego renuncia a ello). Es que la entiende simplemente en el sentido de *individualidad natural*. La consecuencia es natural: al darse cuenta de su "ipseidad", resultado de la probabilidad "más disparatadamente improbable", el Yo se erige como un desafío por encima del vacío de la Naturaleza. Aquí volvemos a la actitud interior del existencialismo. "Los cuerpos humanos se yerguen en el suelo como un desafío a la Tierra..." La improbabilidad se ha interiorizado, se ha hecho experiencia fundamental, vivida, aceptada, reivindicada; volvemos a encontrar aquí el "desafío" que, para Jaspers, está al comienzo de toda historia. El Yo exige su ipseidad: quiere "ponerse en los cuernos de la luna". Por otra parte, el señor Bataille completa a Jaspers con Heidegger: la experiencia auténtica de mi ipseidad improbable no me es dada ordinariamente, nos dice: "Mientras vivo me contento con un vaivén, con un compromiso. Diga lo que diga al respecto, sé que soy el individuo de una especie y, groseramente, estoy de acuerdo con una realidad común; tomo parte en lo que necesariamente existe, en lo que nada puede abandonar. El Yo-que-muere abandona ese acuerdo: él, verdaderamente, percibe lo que lo rodea como un vacío y a sí mismo como un desafío a ese vacío"¹¹. He aquí el sentido de la realidad humana iluminada por su "ser-para-morir". Así como Heidegger nos habla de una libertad que se lanza contra la muerte (*Freiheit zum Tod*), así también el señor Bataille escribe: El yo se agranda hasta el imperativo puro: este imperativo... se formula: «muero como un perro»¹². La irremplazabilidad de la "realidad humana" probada a la luz fulgurante del ser-para-morir, ¿no es, precisamente, la experiencia heideggeriana? Sí, pero el señor Bataille no se queda en eso: es que esa experiencia, que debía ser pura percepción *sufrida* del yo por él mismo, lleva en sí un germen de destrucción; en Heidegger no descubrimos que el *dentro* y nosotros no somos nada sino en la medida en que nos

¹¹ Página 113

¹² Página 113.

descubrimos; el ser coincide con el movimiento del descubrimiento. El señor Bataille ha envenenado su experiencia, pues la asienta en realidad en la improbabilidad, concepto hipotético tomado de lo exterior. Por lo tanto lo exterior se ha deslizado en lo interior de mí mismo; la muerte no ilumina sino un fragmento de la Naturaleza; en el momento en que la urgencia de la muerte me revela a mí mismo, el señor Bataille se las ha arreglado, sin decirlo, para que me vea con los ojos de otro. La consecuencia de ese juego de pasapasa es que "la muerte es en un sentido una impostura". Puesto que el Yo es un objeto exterior, tiene la "exterioridad" de las cosas naturales¹³. Esto significa ante todo que es *compuesto* y que tiene la razón de su composición fuera de él: "El ser es siempre un conjunto de partículas cuyas autonomías relativas son mantenidas" y "este ser *ipse*, él mismo compuesto de partes y, como tal, resultado, probabilidad imprevisible, entra en el universo como voluntad de autonomía". Estas observaciones son hechas nuevamente desde el punto de vista científico: es la ciencia la que, por voluntad de análisis, disuelve las individualidades y las relega entre las apariencias. Y es también el científico quien, contemplando *desde afuera* la vida humana, puede escribir: "Lo que eres depende de la actividad que une los elementos innumerables que te componen... Son contagios de energía, de movimiento, de calor, o trasposos de elementos los que constituyen interiormente la vida de tu ser orgánico. La vida nunca está situada en un punto particular; pasa rápidamente de un punto a otro... como una especie de chorreo eléctrico. Por lo tanto, donde desearías discernir tu substancia intemporal no encuentras sino un deslizamiento, los fuegos mal coordinados de tus elementos precederos"¹⁴.

Además, la *ipseidad* está sometida a la acción disolvente del tiempo. El señor Bataille vuelve a tomar por su cuenta las observaciones de Proust sobre el tiempo separador. No ve la contraparte, es decir, que la duración desempeña también y sobre todo un oficio de enlace. El tiempo, dice, "no significa sino la huída de los objetos que parecían verdaderos", y añade "lo mismo que el tiempo, el yo-que-muere es cambio puro y ni el uno ni el otro tienen existencia real".

¹³ En el sentido en que Hegel nos dice: "La Naturaleza es exterioridad".

¹⁴ Página 147.

¿Qué es, por lo tanto, ese tiempo que roe y que separa sino el tiempo científico, el tiempo cada uno de cuyos instantes corresponde a una posición de un móvil en una trayectoria? ¿El señor Bataille está seguro de que una verdadera experiencia *interior* del tiempo le habría dado los mismos resultados? Sigue siendo cierto que para él ese yo “en prorrogación”, nunca acabado, compuesto de partes exteriores las unas a las otras, aunque se descubre al sujeto que muere, no es sino una apariencia engañosa. Se ve nacer lo trágico: somos una apariencia que quiere ser realidad pero cuyos esfuerzos mismos para salir de su existencia fantasma son apariencias. Pero se ve también la *explicación* de esa tragedia: es que el señor Bataille toma sobre sí mismo dos puntos de vista contradictorios simultáneamente. Por una parte se busca y se encuentra mediante una diligencia análoga a la del *cogito*, que le descubre su individualidad irremplazable; por otra parte sale de pronto de sí para contemplar esa individualidad con los ojos y los instrumentos del sabio, como si fuese una cosa en el mundo. Y este último punto de vista supone que ha aceptado por su cuenta cierto número de postulados sobre el valor de la ciencia y del análisis, sobre la naturaleza de la objetividad, postulados de los que tenía que hacer tabla rasa si quería encontrarse inmediatamente. De ello resulta que el objeto de su investigación parece un ser extraño y contradictorio, muy semejante a los “ambiguos” de Kierkegaard: es una realidad, no obstante, ilusoria, una unidad que se desmorona en multiplicidad, una cohesión que desgarrar el tiempo. Pero no hay motivo para admirar esas contradicciones; si el señor Bataille las ha encontrado en sí mismo es porque las ha puesto en él, introduciendo por la fuerza lo trascendente en lo immanente. Si se hubiera atendido al punto de vista del descubrimiento interior habría comprendido: 1º, que los datos de la ciencia no participan de la certidumbre del *cogito* y que deben ser considerados como simplemente probables; si uno se encierra en la experiencia interior, ya no puede salir de ella para contemplarse luego desde fuera; 2º, que, en el dominio de la experiencia interior ya no hay apariencia, o más bien que la apariencia es en él realidad absoluta. Si sueño con un perfume, es un perfume falso, pero si sueño que siento placer al respirarlo, es un placer *verdadero*. Uno no puede soñar su placer, no puede soñar la simplicidad o la unidad de su *Yo*. Si se los descubre es porque existen, pues se los hace existir al descubrirlos. 3º, que el

famoso desgarrón temporal del Yo nada tiene de inquietante. Pues el tiempo es también enlace y el Yo en su ser mismo es temporal. Esto significa que, lejos de ser anulado por el Tiempo, necesita del Tiempo para realizarse. En vano me objetará que el Yo se deshace en jirones, en instantes, pues el Tiempo de la experiencia interior no se compone de instantes.

Pero he aquí el segundo momento del análisis, el que nos va a revelar la contradicción permanente que *somos*. El *ipse*, unidad inestable de partículas, es ella misma partícula en conjuntos más vastos. Es lo que el señor Bataille llama la *comunicación*. Observa muy justamente que las relaciones que se establecen entre los seres humanos no podrían limitarse a las simples relaciones de yuxtaposición. Los hombres no existen primeramente para comunicarse luego, pero la comunicación los constituye originalmente en su ser. También a este respecto podemos creer ante todo que nos hallamos en presencia de las últimas conquistas filosóficas de la Fenomenología. Esa "comunicación", ¿no recuerda la "Mitsein" heideggeriana? Pero en este caso, como anteriormente, esa resonancia existencial parece ilusoria cuando se la examina mejor. "Un hombre — escribe el señor Bataille — es una partícula inserta en conjuntos inestables y embrollados", y más adelante: "El conocimiento que tiene el vecino de su vecina no está menos alejado de un encuentro de desconocidos que la vida de la muerte. El *conocimiento* parece de esta manera un nexo biológico inestable, no menos real, sin embargo, que el de las células de un tejido. La comunicación entre dos personas posee, en efecto, la facultad de sobrevivir a la separación momentánea". Añade que "sólo la inestabilidad de los nexos permite la ilusión del ser aislado". Por lo tanto, el *ipse* es doblemente ilusorio: ilusorio porque es compuesto, e ilusorio porque es componente. El señor Bataille revela los dos aspectos complementarios y opuestos de todo conjunto organizado: "composición que trasciende los componentes, autonomía relativa de los componentes". Es esta una buena descripción: se une a las apreciaciones de Meyerson sobre lo que él llamaba "la estructura fibrosa del universo". Pero es precisamente el *Universo* lo que Meyerson describía así, es decir, la Naturaleza fuera del sujeto. Aplicar estos principios a la comunidad de los sujetos es hacerlos volver a entrar en la Naturaleza. En efecto, ¿cómo puede discernir el señor Bataille esa composición que "trasciende los componentes"? No puede ser

mediante la observación de su propia existencia, pues no es sino un elemento en el conjunto. La unidad escurridiza de los elementos no puede aparecer sino a un testigo que se ha colocado deliberadamente fuera de esa totalidad. Ahora bien, sólo Dios está fuera. Y además es necesario que ese Dios no sea el de Espinosa. Por añadidura, el descubrimiento de una realidad que no es *nuestra* realidad no se puede hacer sino por medio de una hipótesis y sigue siendo siempre probable. ¿Cómo se puede ordenar la certidumbre interior de nuestra existencia con esa probabilidad de que pertenezca a esos conjuntos frágiles? Y, en buena lógica, ¿no hay que invertir a este respecto la subordinación de los términos? ¿No es nuestra autonomía la que se convierte en certidumbre y nuestra dependencia la que pasa a la categoría de ilusión? Pues si tengo conciencia *de* mi dependencia, la dependencia es objeto y la conciencia es independiente. Por otra parte, la ley que el señor Bataille establece no se limita al dominio de las relaciones interhumanas. En los textos que hemos citado la extiende expresamente a todo el universo organizado. Si, por lo tanto, se aplica a las células vivientes así como a los sujetos, no puede ser sino en la medida en que los sujetos son considerados como células, es decir, como cosas. Y la ley no es ya la mera descripción de una experiencia interior, sino un principio abstracto, análogo a los que rigen la mecánica, y que gobierna al mismo tiempo muchas regiones del universo. La piedra que cae, si pudiera sentir, no descubriría en su propia caída la ley de la caída de los cuerpos. Experimentaría su caída como un acontecimiento único. La ley de la caída de los cuerpos sería para ella la ley de la caída *de los otros*.

Del mismo modo, cuando el señor Bataille legisla sobre la "comunicación" alcanza necesariamente a la comunicación de los Otros entre ellos. Reconocemos esta actitud: el sujeto establece una ley por inducción sobre la observación empírica de los otros hombres y luego emplea un razonamiento análogo para colocarse a sí mismo bajo la ley que acaba de establecer. Es la actitud del sociólogo. No en vano el señor Bataille ha formado parte de ese extraño y famoso Colegio de Sociología que habría sorprendido tanto al honrado Durkheim cuyo nombre reivindicaba y cada uno de cuyos miembros, mediante una ciencia naciente, perseguía propósitos extra-científicos. El señor Bataille aprendió en él a tratar del hombre como de una cosa. Más que al "Mitsein" heideggeria-

no, esas totalidades inconclusas y volátiles, que se componen de pronto y se embrollan para descomponerse inmediatamente y recomponerse en otra parte, se parecen a las "vidas unánimes" de Romain y sobre todo a las "conciencias colectivas" de los sociólogos franceses.

¿Es una casualidad que esos sociólogos, los Durkheim, Levy-Brühl y Bouglé, sean quienes, hacia el final del siglo pasado, trataron inútilmente de sentar las bases de una moral laica? ¿Es una casualidad que el señor Bataille, el testigo más amargo de su fracaso, adopte de nuevo su visión de lo social, la supere y les robe, para adaptarla a sus fines personales, la noción de "sagrado"? Pero precisamente el sociólogo no puede formar parte integrante de la sociología, pues es el que la hace. No puede entrar en ella como no puede entrar Hegel en el hegelianismo, ni Espinosa en el espinosismo. El señor Bataille trata en vano de ingresar en la maquinaria que ha montado: queda afuera, con Durkheim, con Hegel, con Dios Padre. Veremos en seguida que ha buscado socarronamente esa posición privilegiada.

Como quiera que sea, tenemos a mano los términos de la contradicción: el yo es autónomo y dependiente. Cuando considera su autonomía quiere ser *ipse*: "Quiero poner mi persona —escribe nuestro autor— en los cuernos de la luna". Cuando vive su dependencia quiere ser *todo*, es decir, dilatarse hasta abarcar en sí la totalidad de los componentes: "La oposición insegura de la autonomía a la trascendencia pone al ser en posición resbaladiza: al mismo tiempo que se encierra en la autonomía, y por eso mismo, cada ser *ipse* quiere hacerse el todo de la trascendencia; en primer lugar el todo de la composición de que forma parte y luego un día, sin límite, quiere convertirse en el universo"¹⁵. La contradicción es evidente: está a la vez en la condición del sujeto así descuartizado entre dos exigencias opuestas y en el fin mismo que quiere alcanzar: "El Dios universal... está solo en la cima, se deja confundir incluso con la totalidad de las cosas y sólo arbitrariamente puede mantener en sí la "ipseidad". En su historia, los hombres se empeñan así en la extraña lucha del *ipse* que debe llegar a ser el todo y no puede llegar a serlo sino muriendo"¹⁶.

No expondré, con el señor Bataille, las peripecias de esa

¹⁵ Página 134.

¹⁶ Página 138.

lucha inútil, de esa batalla perdida de antemano. Ora el hombre quiere ser todo (deseo de poder, de saber absoluto), ora "el ser particular, perdido en la multitud, delega a los que ocupan su centro el cuidado de asumir la totalidad del ser". Se contenta con tomar parte "en la existencia total que conserva, hasta en los casos sencillos, un carácter difuso"¹⁷.

De todas maneras nuestra existencia es "tentativa exasperada de perfeccionar el ser". El horror de nuestra condición es tal que durante la mayor parte del tiempo renunciamos, tratamos de huirnos en el *proyecto*, es decir, en esas mil pequeñas actividades que no tienen sino un sentido restringido y que ocultan la contradicción mediante los fines que proyectan ante sí. En vano: "El hombre no puede, mediante recurso alguno, escapar a la insuficiencia ni renunciar a la ambición. Su voluntad de huir es el temor que siente de ser hombre: su único efecto es la hipocresía, el hecho de que el hombre es lo que es sin atreverse a serlo. No hay ningún acuerdo imaginable y el hombre, inevitablemente, debe querer ser todo, seguir siendo *ipse*".

El "proyecto" es otra palabra existencialista, la traducción admitida de un término de Heidegger. Y, en efecto, el señor Bataille, quien, sin duda alguna, ha tomado prestada la palabra a Corbin, parece a veces concebir el proyecto como una estructura fundamental de la realidad humana, por ejemplo, cuando escribe que "el mundo... del proyecto... es el mundo en que estamos. La guerra lo trastorna, es cierto: el mundo del proyecto permanece en la duda y la angustia"¹⁸ y "se sale del mundo del proyecto mediante el proyecto". Pero aunque en el pensamiento de nuestro autor parece subsistir una vacilación, un examen rápido basta para desengañarnos: el proyecto no es sino cierta manera de huida. Si es esencial, lo es solamente para el occidental moderno. No hay que buscar su equivalente en la filosofía heideggeriana tanto como en el hombre ético de Kierkegaard. Y la oposición del proyecto al suplicio se parece extrañamente a la que Kierkegaard establece entre la vida moral y la vida religiosa. En efecto, el proyecto resulta del afán por componer la vida. El hombre que proyecta piensa en el mañana y en el día siguiente del mañana, y llega a esbozar el plan de su existencia entera y a

¹⁷ Página 137.

¹⁸ Página 77.

sacrificar cada detalle, es decir, cada instante, al orden del conjunto. Eso es lo que Kierkegaard simbolizaba con el ejemplo del hombre casado, del padre de familia. Ese perpetuo holocausto de la vida inmediata a la vida ostentada y desgarrada del discurso, la compara el señor Bataille con el espíritu de seriedad: "El proyecto es lo serio de la existencia". Miserable seriedad que toma tiempo, que se lanza en el tiempo: "Es una manera de estar en el tiempo paradójico; es el aplazamiento de la existencia para más tarde". Pero siente por el hombre serio más desprecio que el que sentía Kierkegaard por el hombre ético: es que la seriedad es una huida hacia adelante. Es a Pascal a quien hace recordar el señor Bataille cuando dice: "No hay satisfacción vanidosa más que en proyecto; de esa manera se cae en la huída, como un animal en una trampa sin fin; un día cualquiera se muere idiota". Es que el proyecto, para terminar, se identifica con el divertimento pascaliano; nuestro autor reprocharía de buena gana al hombre del proyecto que "no se puede quedar tranquilo en una habitación". Detrás de nuestra agitación descubre, y quiere alcanzarlo, un descanso atroz. Hablaremos de ello en seguida. Lo que hay que hacer notar ahora es que por el horror que le causa el desgarrón temporal el señor Bataille se emparenta con toda una familia de espíritus que, místicos o sensualistas, racionalistas o no, han contemplado el tiempo como poder de separación, de negación, y han pensado que el hombre vencía al tiempo adhiriéndose a sí mismo en lo instantáneo. Para esos espíritus —hay que colocar entre ellos tanto a Descartes como a Epicuro y tanto a Gide como a Rousseau— el discurso, la previsión, la memoria utilitaria, la razón razonante, la empresa, nos arrancan de nosotros mismos. Ellos les oponen el instante: el instante intuitivo de la razón cartesiana, el instante extático de la mística, el instante angustiado y eterno de la libertad kierkegaardiana, el instante del goce gidiano, el instante de la reminiscencia proustiana. Lo que acerca a pensadores por lo demás tan diferentes es el deseo de existir en seguida y todo entero. En el *cogito*, Descartes cree alcanzarse en su totalidad de "cosa pensante"; asimismo la "pureza gidiana" es posesión entera de sí mismo y del mundo en el goce y el despojo del instante. Es también la ambición de nuestro autor: también él quiere "existir sin demora". Tiene el proyecto de salir del mundo de los proyectos.

Es la risa la que va a permitirle hacer eso. No es que el hombre en proyecto sea, mientras combate, cómico: "todo queda suspenso en él". Pero puede abrirse una escapatoria: un fracaso, una decepción, y la risa estalla; del mismo modo que para Heidegger el mundo se pone de pronto a fulgurar en el horizonte de las máquinas descompuestas, de los utensilios rotos. Reconocemos esa risa de Bataille: no es la risa blanca e inofensiva de Bergson. Es una risa amarilla. Tiene predecesores: mediante el humorismo se escapa Kierkegaard de la vida ética; es la ironía la que liberará a Jaspers. Pero sobre todo existe la risa de Nietzsche, y es a ésta a la que el señor Bataille quiere hacer suya. Y cita esta nota del autor de Zarathustra: "Ver zozobrar a las naturalezas trágicas y poder *reirse de ello*, a pesar de la profunda comprensión, la emoción y la simpatía que se siente, es divino". Sin embargo, la risa de Nietzsche es más ligera: él mismo la llama "jovialidad" y Zarathustra la emparenta explícitamente con la danza. La del señor Bataille es amarga y aplicada; para decirlo todo, es posible que el señor Bataille ría mucho en la soledad, pero nada de ello se trasluce en su obra. Él nos dice que ríe, pero no nos hace reír. Desearía "poder escribir de su libro lo mismo que Nietzsche del gay saber: «Casi ni una sola frase en la que la profundidad y la jovialidad no se tomen tiernamente de la mano»". Pero a este respecto el lector exclama: Pase la profundidad, ¡pero la jovialidad!

La risa es "un conocimiento emocional *común y riguroso*". El sujeto que ríe es "la multitud unánime". El señor Bataille parece admitir con ello que el fenómeno descrito es una manifestación colectiva. Sin embargo, ríe solo. Pasemos: se trata sin duda de una de esas innumerables contradicciones que no nos proponemos ni siquiera tomar en cuenta. ¿Pero de qué tiene conocimiento? Ese es, nos dice nuestro autor, "el enemigo que, una vez resuelto, lo resuelve todo por sí mismo"¹⁰. Eso nos pica la curiosidad. Pero qué desilusión cuando, un poco más adelante, se nos da la solución: el hombre se caracteriza por su voluntad de suficiencia y provoca la risa la sensación de una insuficiencia, Mejor; es la sensación de insuficiencia. "Si tiro la silla... a la suficiencia de un personaje serio sucede de pronto la revelación de la insufi-

¹⁰ Página 104.

ciencia última²⁰. El contratiempo experimentado, cualquiera que sea, me complace. Y pierdo mi seriedad riendo. Como si fuera un alivio escapar a la preocupación de mi suficiencia". ¿Eso es todo? ¿Cómo? ¿*Todas las formas* de la risa son revelación de insuficiencia? ¿*Todos los hallazgos de insuficiencia* se expresan mediante la risa? Se me hace difícil creerlo; podría citar mil casos particulares... Pero aquí no se trata de críticas: me limito a exponer. Hay que lamentar, sencillamente, que las "ideas" del señor Bataille sean tan blandas, tan informes, cuando su sensación es tan dura. En una palabra: la risa se agranda; al principio tiene por objeto a los niños o los tontos, a los que rechaza a la periferia, y luego se invierte, se vuelve hacia el padre, hacia el jefe, hacia todos los encargados de asegurar la permanencia de las combinaciones sociales y de simbolizar la suficiencia del todo que quiere ser el *ipse*. "Si ahora comparo la composición social con una pirámide, parece como un dominio del pináculo... El pináculo arroja incesantemente a la base a la insignificancia y, en ese sentido, oleadas de risas recorren la pirámide negando de grado en grado la pretensión de suficiencia de los seres colocados más abajo. Pero la primera red de esas oleadas salidas del pináculo refluye y la segunda red recorre la pirámide de abajo arriba: el reflujó niega esta vez la suficiencia de los seres colocados más arriba... el pináculo... el reflujó no puede dejar de alcanzarlo. ¿Y si lo alcanza? Es la agonía de Dios en la noche oscura."

Imagen fuerte y pensamiento blando²¹. Conocemos esa oleada que asciende hasta las cimas para no dejar más que piedras esparcidas en las tinieblas. Pero no hay más razón para llamarla risa que la arbitraria decisión del señor Bataille. Es también el espíritu crítico, el análisis, la rebelión sombría. Hay que observar, asimismo, que los revolucionarios, que son quienes están más seguros de la insuficiencia de los pináculos, son las personas más serias del mundo. La sátira, el libelo, vienen de arriba. Los conservadores sobresalen en eso; han sido necesarios, al contrario, años de trabajo para constituir una apariencia de humorismo revolu-

²⁰ Aquí también una palabra alemana expresaría mejor el pensamiento del señor Bataille. Es la palabra "Unselbstständigkeit".

²¹ Concepción vecina del humorismo negro de los surrealistas, que es también destrucción radical.

cionario. Y todavía no parece una intuición directa de las cosas ridículas, sino más bien una penosa traducción de consideraciones serias.

La risa del señor Bataille, en todo caso, no es una experiencia interior. Para él mismo, el *ipse* que trata de llegar a ser todo es "trágico". Pero, al revelar la insuficiencia del edificio total en el que creíamos ocupar un lugar tranquilizador y cómodo, la risa, en su paroxismo, nos sume de pronto en el horror: ya no hay el menor velo entre nosotros y la noche de nuestra insuficiencia. No somos todo, nadie es todo, el ser no está en ninguna parte. Por lo tanto, lo mismo que Platón duplica su movimiento dialéctico con la ascesis del amor, así también se podría hablar en el señor Bataille de una especie de ascesis mediante la risa. Pero la risa es aquí lo *negativo*, en el sentido hegeliano. "Al principio yo había reído, mi vida se había disuelto, al salir de una larga piedad cristiana, con una mala fe juvenil, en la risa."

Esta disolución negativa, que se distingue en todas las formas superrealistas de la irrespetuosidad y el sacrilegio, por lo mismo que es vivida debe tener su contraparte positiva. Así dada, que era la pura risa disolvente, se transformó, mediante la reflexión sobre sí misma, en el denso dogmatismo del superrealismo. Veinticinco siglos de filosofía nos han familiarizado con las vueltas imprevisitas en las que todo se salva cuando todo parecía perdido. Sin embargo, el señor Bataille no quiere salvarse. Diremos que aquí se trata casi de una cuestión de gusto: "Lo que caracteriza al hombre —escribe— no es solamente la voluntad de suficiencia, sino también el atractivo tímido, socarrón, por parte de la insuficiencia". Al hombre quizá, pero al señor Bataille seguramente. ¿Es el resto de una larga humildad cristiana, esa afición a la abyección, lo que le hace escribir: "Yo gozo al presente siendo objeto de aversión para el único ser al que el destino liga mi vida" y que traspassa de parte a parte un orgullo en carne viva? En todo caso, esa inclinación debidamente trabajada se ha convertido en método. ¿Cómo puede creerse que nuestro autor, tras diez años de hechicería superrealista, podría, lisa y llanamente proponerse trabajar para la salvación de su alma? "La salvación es la cima de todo proyecto posible y el colmo en lo tocante a proyecto. Llevado a su extremo, el deseo de salvación se convierte en aborrecimiento de todo proyecto (del aplazamiento de la exis-

tencia para más tarde), de la salvación misma, sospechosa de tener un motivo vulgar... La salvación *fué* el único medio de disolver el erotismo... y la nostalgia de existir sin demora." Con el señor Bataille seguimos en plena magia negra. Si toma nota de la célebre máxima: "El que quiere ganarse la vida la perderá, el que quiere perder su vida la salvará", es para rechazarla con todas sus fuerzas. Es cierto que se trata de perderse. Pero "perderse, en este caso, es perderse y *de alguna manera salvarse*". Esa afición a perderse está fechada rigurosamente; recuérdense las mil experiencias de los jóvenes de 1925: los tóxicos, el erotismo y todas esas vidas jugadas a cara o cruz por aborrecimiento del proyecto. Pero la embriaguez nietzschiana viene a poner su sello en esta determinación sombría. El señor Bataille ve en ese sacrificio inútil y doloroso de sí mismo el colmo de la generosidad: es un don gratuito. Y, precisamente porque es gratuito, no podría realizarse en frío; aparece al término de una embriaguez báquica. La Sociología, una vez más, puede proporcionar su imaginaria: lo que se atreve bajo las exhortaciones heladas de este solitario es la nostalgia de una de esas fiestas primitivas en las que toda una tribu se emborracha, ríe, baila y se acopla al azar, de una de esas fiestas que son consumación y consunción y en las que cada uno, en el frenesí del amok, en la alegría, se lacera y se mutila, destruye alegremente todo un año de riquezas pacientemente reunidas y se pierde en fin, se desgarrar como un tejido, se da la muerte cantando, sin Dios, sin esperanza, impulsado por el vino y los gritos y el celo al colmo de la generosidad; se mata *por nada*. De ahí la repulsa de la ascesis. El ascetismo, en efecto, hará subir a la hoguera a un hombre mutilado. Pero para que el sacrificio sea completo es necesario que realice la consunción del hombre total, con su risa, sus pasiones, sus excesos sexuales: "Si la ascesis es un sacrificio, lo es únicamente de una parte de sí mismo que se pierde para salvar a la otra. Pero si se quiere perderse por completo sólo es posible hacerlo partiendo de un movimiento de bacanal, de ningún modo en frío"²².

He aquí, pues, esta invitación a perdernos, sin cálculo, sin contraparte, sin salvación. ¿Es sincera? Hablábamos hace poco de vuelta. El señor Bataille, por lo que parece, ha ocultado la suya, pero no por ello la ha suprimido. Pues, en fin, esta pérdida

²² Página 45.

de sí mismo es ante todo *experiencia*. Es “la puesta en duda (a prueba), en la fiebre y la angustia, de lo que un hombre sabe del hecho de existir”²³. Realiza, por ese mismo hecho, esa existencia sin demora que buscamos en vano. El *ipse* se ahoga en ella, sin duda, pero otro “sí mismo” surge en su lugar: “Sí mismo no es el sujeto que se aísla del mundo, sino un vínculo de comunicación, de fusión, del sujeto y el objeto”²⁴. Y el señor Bataille nos promete maravillas de esta conversión: “Yo no soy y tú no eres en la vasta corriente de las cosas sino un punto de parada favorable para el salto. No tardes en adquirir conciencia exacta de esa posición angustiosa. Si te sucediera que te atienes a propósitos encerrados en los límites en que sólo tú estás en juego, tu vida sería la de muchos, estaría privada de lo «maravilloso». Un breve momento de detención: el complejo, el suave, el violento movimiento de los mundos se hará con tu muerte una espuma salpicante. Las glorias, la maravilla de tu vida dependen de ese salto de la corriente que se anudaba en ti en el inmenso estruendo de catarata del cielo”. Y entonces la angustia se convierte en delirio, en alegría atormentadora. ¿No vale eso la pena de correr el riesgo del viaje? Tanto más por cuanto se vuelve de él. Pues, en fin, el señor Bataille escribe, ocupa un puesto en la Biblioteca Nacional, lee, hace el amor, come. Como dice él en una fórmula de la que no podrá reprocharme que me ría: “Me crucifico a mis horas”. ¿Por qué no? Y nos ha *conquistado* tanto ese pequeño ejercicio que el señor Bataille le llama: “el camino que el hombre ha recorrido en busca de sí mismo, de su gloria”. A los que no han estado en el extremo de lo posible los llama servidores o enemigos del hombre, no hombres. He aquí, pues, que esa desnudez innominable toma forma de pronto: creíamos perdernos sin remedio y lo que hacíamos en realidad era realizar muy sencillamente nuestra esencia; nos hacíamos lo que somos. Y, al término mismo de las explicaciones de nuestro autor, entrevemos una manera muy distinta de perdernos sin remedio: es permanecer voluntariamente en el mundo del proyecto. En ese mundo el hombre se huye y se pierde cada día. Nada espera y nada le será dado. Pero el auto de fe que el señor Bataille nos propone tiene todas las características de una apoteosis.

²³ Página 18.

²⁴ Página 25.

Contemplémoslo más de cerca, no obstante. Es, se nos dice, una *agonía*. Hemos llegado a esa agonía mediante la risa, pero habríamos podido llegar a ella mediante otros métodos. En particular practicando sistemáticamente el sentimiento de nuestra abyección. Lo esencial es que hagamos al comienzo la *experiencia* de esta verdad de principio: el ser no está en ninguna parte; no somos todo, no hay todo. Por lo tanto ya no podemos “querer serlo todo”²⁵. Y, sin embargo, “el hombre no puede, mediante recurso alguno, librarse de la insuficiencia ni renunciar a la ambición. No existe avenimiento imaginable alguno y el hombre, inevitablemente, debe querer ser todo...”. No hay contradicción, o más bien esta contradicción nueva está en el sujeto: nos morimos de querer lo que no podemos no querer más. Pero esta agonía es una pasión: tenemos el deber de agonizar para acostumbrar con nosotros a la Naturaleza entera a la agonía. Pues el mundo existe por nosotros, por nosotros que no somos sino una añagaza y cuya ipseidad es ilusoria. Si desaparecemos, vuelve a caer en su noche. Y henos aquí, llama parpadéante, siempre a punto de extinguirse, y el mundo parpadea con nosotros, vacila con nuestra luz. Lo tomamos en nuestras manos, lo elevamos hacia el cielo en ofrenda para que él le ponga su sello. Pero el cielo está vacío. Entonces el hombre comprende el sentido de su misión. Él es El encargado por todas las cosas de pedir al cielo una respuesta que el cielo niega. “El ‘ser’ cabal, de ruptura en ruptura, después que una náusea creciente lo hubo entregado al vacío del cielo, se ha hecho no ya ‘ser’, sino herida e incluso ‘Agonía’ de todo lo que existe”²⁶. Y esta llaga abierta, que se abre en la tierra, bajo el desierto innumerable del cielo, es al mismo tiempo súplica y desafío. Súplica, interrogación suplicante, porque busca en vano el Todo que le daría su sentido y que se sustrae. Desafío, porque sabe que el Todo se sustrae, que ella sola es responsable del mundo inerte, que sólo ella puede inventar su propio sentido y la significación del universo. Este aspecto del pensamiento del señor Bataille es muy profundamente nietzscheano. Él mismo utiliza un “fragmento” escrito por Nietzsche en 1880 para calificar con más precisión su “Experiencia”: “¿Pero dónde se vierten finalmente las corrientes de todo lo que hay de grande y de sublime en el hombre? ¿No

²⁵ Página 10.

²⁶ Página 126.

hay para este torrente un océano? Sé ese océano, y así habrá uno”, escribió Nietzsche. Y el señor Bataille añade: “Lo perdido de ese océano y esa exigencia única: «Sé ese océano» designan la experiencia y el extremo a que tiende”. El hombre, criatura absurda, manifestante contra la creación, mártir de la absurdidad, pero que se crea de nuevo a sí mismo al darse su propia significación más allá de lo absurdo, el hombre-desafío, el hombre que ríe, el hombre dionisiaco: he aquí, según parece, las bases de un humanismo común a Nietzsche y a nuestro autor.

Pero, si se reflexiona en ello, uno no se siente ya tan seguro de sí. El pensamiento del señor Bataille es ondeante. ¿Se va a contentar con ese heroísmo humano, demasiado humano? Ante todo observemos que esta pasión dionisiaca que nos propone no tiene derecho a mantenerse; al término de la larga exposición que precede el lector se ha dado cuenta quizá de que esa pasión es una verdadera trampa, una manera más sutil de identificarse con el “todo”. ¿Acaso el señor Bataille no ha escrito, en un pasaje que citamos anteriormente: “El hombre (al término de su búsqueda) es... agonía de *todo lo que existe*” y no nos prescribe, en el capítulo que consagra a Nietzsche²⁷, “un sacrificio en el que todo es víctima”? En el fondo de todo eso volvemos a encontrar el viejo postulado inicial del dolorismo, formulado por Schopenhauer, y utilizado de nuevo por Nietzsche, según el cual el hombre que sufre reasume e instaura en sí mismo el sufrimiento y el mal del universo entero. Eso es precisamente el dionisismo o afirmación gratuita del valor metafísico del sufrimiento. Semejante afirmación tiene muchas excusas: está permitido distraerse un poco cuando se sufre y la idea de que se asume el sufrimiento universal puede servir como pócima si se embebe en ella en el momento oportuno. Pero el señor Bataille quiere estar seguro. Por lo tanto tiene que reconocer su mala fe. Si sufro por *todo*, soy todo, al menos en razón del sufrimiento. Si mi agonía es agonía del mundo, yo soy el mundo agonizante. Por lo tanto habré ganado *todo* al perderme.

Por eso el señor Bataille no se demora en ese puerto. Sin embargo, si lo abandona no es por la razón que acabamos de mencionar. Es porque quiere más. El sabor del pensamiento nietzscheano se debe a que es profunda y únicamente terrestre, Nietzsche

²⁷ Página 202.

es un ateo que saca dura y lógicamente todas las consecuencias de su ateísmo. Pero el señor Bataille es un cristiano vergonzante. Se ha metido él mismo en lo que llama un callejón sin salida. Está entre la espada y la pared. Él mismo hace el balance: "El cielo está vacío. El suelo se abrirá bajo mis pies. Moriré en condiciones horribles... Solicito todo lo malo que un hombre que ríe puede recibir". Sin embargo, este hombre acosado, con el agua al cuello, no hará la confesión que se espera de él; no querrá reconocer que *no tiene* trascendencia. Preferirá jugar con las palabras "no tiene" y "trascendencia". Lo tenemos asido y sólo piensa en escaparse. Sigue siendo, a pesar de todo, lo que Nietzsche llamaba "un alucinado del trasmundo". De pronto la obra que nos ofrece adquiere su verdadero sentido: el humanismo nietzscheano no era sino una etapa. La verdadera inversión está un poco más adelante. Habíamos creído que se trataba de encontrar al hombre en el seno de su miseria. Pero no: es a Dios, a Dios mismo a quien se trata de encontrar. Cuando uno se da cuenta de eso todos los sofismas que hemos destacado se aclaran con una luz nueva: no provenían de alguna inadvertencia o de juicios precipitados; tenían un papel que desempeñar; debían convencer al señor Bataille de que es posible una nueva clase de misticismo. Debían conducirnos de la mano a la experiencia mística. Es esta experiencia la que vamos a considerar ahora.

III

El misticismo es *ék-stasis*, es decir, arrancamiento de sí mismo hacia... y goce intuitivo de lo trascendental. ¿Cómo un pensador que acaba de afirmar la ausencia de toda trascendencia puede en y mediante esta diligencia misma realizar una experiencia mística? Tal es la pregunta que se plantea a nuestro autor. Veamos cómo va a responder a ella.

Jaspers le mostró el camino. ¿El señor Bataille ha leído los tres volúmenes de *Filosofía*? Me aseguran que no. Pero ha conocido, sin duda, el comentario que Wahl ha hecho de ella en los *Estudios kierkegaardianos*. Las semejanzas de pensamiento y de vocabulario son inquietantes. Para Jaspers, como para el señor Bataille, lo esencial es el fracaso absoluto, irremediable, de toda empresa humana, que revela la existencia como una "ininteligibili-

dad pensadora". Partiendo de eso se debe "dar el salto donde el pensamiento cesa". Es la "elección del no-saber" en la que se arroja y se pierde el saber. También para él, el abandono del no-saber es sacrificio apasionado al mundo de la noche. "No-saber", "desgarrón", "mundo de la noche", "extremo de la posibilidad", son expresiones comunes a Wahl al traducir a Jaspers y al señor Bataille.

Sin embargo, nuestro autor se separa de Jaspers en un punto esencial. Yo decía hace un momento que buscaba a Dios. Pero él no estará de acuerdo. "¡Qué irrisión! ¡Me llaman panteísta, ateo, teísta!... Pero yo clamo al cielo: «No sé nada»"²⁸. Dios es todavía una palabra, una noción que ayuda a salir del saber, pero que sigue siendo saber: "Dios, última palabra que quiere decir que toda palabra, un poco más adelante, fallará"²⁹. El señor Bataille parte de una meditación sobre el fracaso, lo mismo que Jaspers: "Perdido, suplicante, ciego, medio muerto. Como Job en su estercolero pero sin imaginarse nada, caída la noche, desarmado, sabiendo que está perdido". Lo mismo que Jaspers, se alcanza como ininteligibilidad pensadora. Pero en cuanto se sepulta en el no-saber rechaza todo concepto que permita designar y clasificar lo que alcanza entonces: "Si dijese decididamente: «He visto a Dios», lo que veo cambiaría. En lugar de lo desconocido inconcebible —delante de mí libre salvajemente, dejándome delante de él salvaje y libre— habría un objeto muerto y la cosa del teólogo".

Sin embargo, no todo es tan claro: he aquí que ahora escribe: "Tengo de lo divino una experiencia tan disparatada que se reirán de mí si hablo de ella", y más adelante: "A mí, el idiota, Dios me habla de boca a boca..." Finalmente, al comienzo de un curioso capítulo que contiene toda una teología³⁰, nos explica una vez más su negativa a nombrar a Dios, pero de una manera bastante diferente: "Lo que, en realidad, priva al hombre de toda posibilidad de hablar de Dios es que, en el pensamiento humano, Dios se hace necesariamente semejante al hombre, en tanto que el hombre está fatigado, hambriento de sueño y de paz". No se trata ya de los escrúpulos de un agnóstico que quiere permanecer en suspenso entre el ateísmo y la fe. Es verdaderamente un

²⁸ Página 63.

²⁹ Página 62.

³⁰ *Post-Scriptum au Supplice*, página 159.

místico quien habla, un místico que ha visto a Dios y que rechaza el lenguaje demasiado humano de quienes no lo han visto. En la distancia que separa a esos dos pasajes se halla toda la mala fe del señor Bataille. ¿Qué ha sucedido?

Habíamos dejado a nuestro autor en un callejón sin salida, entre la espada y la pared. Aborrecimiento atroz, inevitable. Y, no obstante, "lo posible del hombre no puede limitarse a ese constante aborrecimiento de sí mismo, a esa negación rechazada de moribundo". Él no *puede* hacerlo y sin embargo no hay otra cosa. El cielo está vacío, el hombre nada sabe. Tal es la situación a la que el señor Bataille llama con derecho y razón "suplicio" y que es, si no el suplicio de los hombres en general, por lo menos su suplicio particular, su situación de partida. No es necesario, por lo tanto, ir a buscar muy lejos; éste es el hecho principal: el señor Bataille se disgusta. Este hecho, en su sencillez, es espantoso de una manera muy distinta que doscientas páginas de consideraciones falsificadas sobre la miseria humana. A través de él entreveo al hombre y su soledad. Ahora sé que no puedo hacer nada por él y que él no podrá hacer nada por mí: él es para mí como un loco y yo sé también que me tiene por loco. Es lo que él es lo que me pone en el camino del horror, no lo que dice.

Pero es necesario que se defienda. Contra él mismo. ¿No lo ha dicho? El suplicio que no puede eludir tampoco puede soportar. Entonces, es ese suplicio mismo el que va a falsificar. El autor mismo lo confiesa: "Enseño el arte de convertir la angustia en delicia". Y he aquí el deslizamiento: Yo nada sé. Bueno, eso significa que mis conocimientos se detienen, que no van más adelante. Más allá nada existe, pues para mí no existe nada excepto lo que conozco. ¿Pero si sustituyo mi ignorancia? ¿Si la transformo en "noche de no-saber"? Hela que se ha hecho positiva: puedo tocarla, puedo amalgamarme con ella". Logrado el no-saber, el saber absoluto no es ya sino un conocimiento entre otros". Más todavía: puedo instalarme en él. Había una luz que iluminaba débilmente la noche. Ahora me he retirado a la noche y contemplo la luz *desde el punto de vista de la noche*. "El no-saber desnuda. Esta proposición es la cima, pero debe ser entendida así: desnuda, y por lo tanto *veo* lo que el saber ocultaba hasta ahora, pero si *veo*, sé. En efecto, yo sé, pero lo que he sabido lo sigue desnudando el no-saber. Si el no-sentido es el sentido, el sentido que es el no-sentido se pierde, vuelve a ser no-sentido (sin de-

tención posible)”³¹. No se pilla desprevenido a nuestro autor. Si substantiva el no-saber, lo hace con prudencia: a la manera de un movimiento, no de una cosa. No por ello deja de ser cierto que se ha hecho la jugada: de pronto el no-saber, que anteriormente no era *nada*, se convierte en el más allá del saber. Al hacer eso el señor Bataille se encuentra de pronto *del lado de lo trascendente*. Se ha escapado: el disgusto, la vergüenza, la náusea han quedado del lado del saber. Después de eso es inútil que nos diga: “Nada se ha revelado, ni en la caída ni en el abismo”, pues lo esencial se ha revelado: que mi abyección es un no-sentido y que hay un no-sentido de ese no-sentido (que no es en modo alguno vuelta al sentido primitivo). Un texto del señor Blanchot, citado por el señor Bataille³², nos va a descubrir la superchería: “La noche le pareció pronto más sombría, más terrible que cualquiera otra noche, como si hubiese salido realmente de una herida del pensamiento que no se pensara ya, *del pensamiento tomado irónicamente como objeto por algo que no es el pensamiento*”³³.

Pero precisamente el señor Bataille no quiere ver que el no-saber es inherente al pensamiento. Un pensamiento que piensa que no sabe sigue siendo un pensamiento. Descubre *desde el interior* sus límites y no por ello se trasvuela. Equivale a hacer de *nada* algo, con el pretexto de que se le da un nombre.

Por lo demás nuestro autor llega a eso. Para ello no hace falta esforzarse mucho. Ustedes y yo escribimos: “No sé nada” a la pata la llana. Pero supongamos que rodeo a ese *nada* de comillas. Supongamos que escribo, como el señor Bataille: “Y sobre todo «nada», no sé «nada»”. He aquí un “nada” que adquiere un aspecto extraño; se separa y se aísla, no está lejos de existir por sí mismo. Bastará con llamarlo ahora lo *desconocido* y se logra el resultado. La nada es lo que no existe de ningún modo; lo desconocido es lo que no existe en modo alguno para mí. Al llamar a la nada lo desconocido hago de ella el ser que tiene como esencia escapar a mi conocimiento; y si añado que no sé nada, eso significa que me comunico con ese ser por algún otro medio que no es el saber. También a este respecto nos va a aclarar las cosas el texto del señor Blanchot, al que se refiere nuestro autor: “En

³¹ Página 85.

³² Albert Camus me hizo observar que *L'expérience intérieure* es la traducción y el comentario exacto de *Thomas l'Obscur*.

³³ Citado en la página 158.

ese vacío eran, por lo tanto, la mirada y el objeto de la mirada los que se mezclaban. No sólo este ojo *que no veía nada* aprehendía algo, sino que aprehendía la causa de su visión. *Veía como un objeto lo que hacía que no viera*³⁴. He aquí, pues, ese desconocido, salvaje y libre, al que el señor Bataille ora le da y ora le niega el nombre de Dios. Es una pura nada hipostasiada. Un último esfuerzo y vamos a disolvernósnos nosotros mismos en esa noche que todavía no hacía sino protegernos: es el saber el que crea el *objeto* enfrente del sujeto. El no-saber es “supresión del objeto y del sujeto, único medio de no ir a parar a la posesión del objeto por el sujeto”. Queda la “comunicación”: es decir, que la noche lo absorbe todo. Es que el señor Bataille olvida que ha construido con sus manos un objeto universal: la Noche. Y este es el momento de aplicar a nuestro autor lo que Hegel decía del absoluto schellingiano: “De noche todas las vacas son negras”. Parece que este abandono a la noche es encantador; no me asombraría. Es, en efecto, cierta manera de disolverse en la *nada*. Pero esta nada está hábilmente manejada de modo que sea *todo*. El señor Bataille —aquí como hace un momento en la etapa del humanismo nietzscheano— satisface por la banda su deseo “de ser todo”. Con las palabras “nada”, “noche”, “no-saber que desnuda”, nos ha preparado muy sencillamente un buen pequeño éxtasis panteísta. Se recordará lo que Poincaré dice de la geometría riemanniana: sustituid la definición del planteamiento riemanniano por el de la esfera euclidiana y tendréis la geometría de Euclides. Del mismo modo, reemplazad el nada absoluto del señor Bataille por el ser absoluto de la substancia y tendréis el panteísmo espino-sista. Pero se dirá que hay que reconocer que la geometría de Riemann no es la de Euclides. De acuerdo. Asimismo el sistema de Espinosa es un panteísmo blanco y el del señor Bataille es un panteísmo negro.

Por lo tanto se comprenderá la función del ciencismo en el pensamiento de nuestro autor. La verdadera experiencia interior se halla, en efecto, en el extremo opuesto del panteísmo. Una vez que se es encontrado por el *cogito* ya no se trata de perderse: no más abismo, no más noche, el hombre se lleva a todas partes consigo mismo; dondequiera que esté aclara, no ve sino lo que aclara, es él quien decide el significado de las cosas. Y si discierne

³⁴ Página 158. Soy yo quien subrayo.

en alguna parte un ser absurdo, aunque sea él mismo, esa absurdidad es también una significación humana y es él quien la decide. El hombre es inmanente a lo humano; el universo del hombre es finito pero no limitado. Si Dios habla, está hecho a la imagen del hombre, pero si calla es también humano. Y si hay un "suplicio" del hombre lo es el de no poder salir de lo humano para juzgarse, el de no poder contemplar el otro lado de las cosas, no porque se lo oculten, sino porque si lo viera lo vería a su luz. Desde este punto de vista la experiencia mística debe ser considerada como una experiencia humana entre otras; no es privilegiada. Aquellos para quienes ese suplicio de la inmanencia se hace intolerable inventan artimañas para llegar a contemplarse con ojos inhumanos. Hemos visto cómo el señor Blanchot recurría a lo fantástico para presentarnos una imagen inhumana de la humanidad. El señor Bataille, obedeciendo a motivos análogos, quiere sorprender lo humano sin los hombres, como Pierre Loti describió la "India sin los ingleses". Si lo consigue, la partida que juega está ya ganada más que a medias: ha salido ya de sí mismo, ya se ha puesto del lado de lo trascendente. Pero, diferenciándose en esto del autor de *Aminadab*, no recurre a procedimientos literarios, sino a la ojeada científica.

Se recuerda, en efecto, el famoso precepto de Durkheim: "Tratar los hechos sociales como cosas". Eso es lo que seduce al señor Bataille en la Sociología. ¡Ah!, si pudiese tratar como cosas los hechos sociales, a los hombres y a sí mismo, si su individualidad inexpiable se le pudiera aparecer como cierta cualidad dada, entonces se libraría de sí mismo. Por desgracia para nuestro autor, la Sociología de Durkheim ha muerto: los hechos sociales no son cosas; tienen significaciones y, como tales, remiten al ser por quien vienen al mundo las significaciones, al hombre, quien no puede ser al mismo tiempo sabio y objeto de la ciencia. Sería lo mismo tratar de levantar la silla en que uno está sentado tomándola por los barrotos. Sin embargo, el señor Bataille se complace en ese esfuerzo inútil. La palabra imposibilidad reaparece con frecuencia bajo su pluma, y no por casualidad. Pertenece sin duda alguna a esa familia de espíritus que son por encima de todo sensibles al encanto ácido y enervante de las tentativas imposibles. Es su misticismo más bien que el humanismo del señor Camus el que convendría simbolizar con el mito de Sísifo.

¿Qué queda de semejante empresa? Ante todo una experiencia innegable. Yo no dudo de que nuestro autor conozca ciertos estados inefables de angustia y de alegría atormentadora. Me limito a observar que fracasa cuando nos quiere dar el método que nos permitiría obtenerlos a nuestra vez. Por lo demás, aunque su ambición confesada haya sido la de escribir un *Discurso del método* místico, confiesa en muchas ocasiones que esos estados vienen cuando quieren y desaparecen del mismo modo. Por lo que a mí respecta, vería en ellos más bien reacciones defensivas propias del señor Bataille y que sólo se ajustan a su caso. Lo mismo que el animal acorralado reacciona a veces mediante lo que se llama "el reflejo de la falsa muerte", suprema evasión, así también nuestro autor, acorralado en el fondo de su callejón sin salida, se evade de su disgusto mediante una especie de desvanecimiento extático. Pero aun cuando pusiese a nuestra disposición un método riguroso para obtener al gusto de uno esos arrobamientos, tendríamos motivo para preguntarle: ¿y después? La experiencia anterior, se nos dice, es lo contrario del proyecto. Pero nosotros *somos* proyecto, a pesar de nuestro autor. No por cobardía ni para evitar una angustia: sino proyecto ante todo. Si, por lo tanto, hay que buscar semejante estado, es porque sirve para fundamentar nuevos proyectos. El misticismo cristiano es proyecto: es la vida eterna la que está en litigio. Pero las alegrías a las que nos invita el señor Bataille, si no deben remitir sino a ellas mismas, si no deben insertarse en la trama de nuevas empresas, contribuir a formar una humanidad nueva que se rebasará hacia nuevas finalidades, no valen más que el placer de beber un vaso de alcohol o de calentarse al sol en una playa.

Por lo tanto, más que esa experiencia inutilizable, interesará el hombre que se entrega en estas páginas, su alma "suntuosa y amarga", su orgullo enfermizo, su disgusto de sí mismo, su erotismo, su elocuencia con frecuencia magnífica, su lógica rigurosa que oculta las incoherencias de su pensamiento, su mala fe pasional, su búsqueda inútil de una evasión imposible. Pero la crítica literaria encuentra aquí sus límites. Lo demás es asunto del psicoanálisis. No se proteste: no me refiero ahora a los métodos groseros y sospechosos de Freud, Adler o Jung, sino a otros psicoanálisis.

Diciembre de 1943.

IDA Y VUELTA ¹

Parain es un hombre en marcha. Es necesario que llegue y también que sepa con precisión adónde quiere llegar. Pero al presente se puede entrever el sentido general de su viaje: diré que es una vuelta. Él mismo ha titulado a una de sus obras: *Vuelta a Francia* y dice en él: "He aprendido, al cabo de un largo abandono, que las potencias mediadoras se encargan de impedir que el hombre salga de sí mismo, oponiéndole en sus extremos las barreras más allá de las cuales le amenaza la destrucción". Estas pocas palabras bastarán para fechar su tentativa: se ha llevado a los extremos, ha querido salir de sí mismo, y he aquí que vuelve. ¿No es esta toda la historia literaria de la posguerra? Se tenían grandes ambiciones inhumanas, se quería alcanzar, en el hombre y fuera del hombre, la naturaleza sin los hombres, se entraba a paso de lobo en el jardín para sorprenderlo y verlo por fin como era cuando no había nadie para verlo. Y luego, en los alrededores de la década del treinta, se esbozó una vuelta a lo humano estimulada, canalizada y precipitada por los editores, los periodistas y los mercaderes de cuadros. Era una vuelta al orden. Se trataba de definir una sabiduría modesta y práctica en la que la contemplación se subordinaría a una acción eficaz y limitada, en la que los valores ambiciosos de la verdad cederían el paso a los de la honradez; una sabiduría que no fuese, sin embargo, un pragmatismo ni un oportunismo, sino un nuevo braceo de los valores, iluminando la acción por medio del conocimiento y sometiendo el conocimiento a la acción, supeditando el individuo al orden so-

¹ A propósito de *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*.

cial y negándose a sacrificárselo; en una palabra, una sabiduría económica cuya preocupación principal consistía en equilibrar. Me temo que los más jóvenes de nosotros la hayan sobrepasado mucho al presente: el acontecimiento parecía requerir menos y más al mismo tiempo. Pero, en fin, se trata de una aventura del espíritu, valedera como todas las demás, como el superrealismo, como el individualismo gidiano, y que habrá que juzgar más tarde por sus consecuencias. En todo caso, Parain se ha elegido por y en esa aventura. Sin embargo, hay que entenderse: ha habido falsas "vueltas". Algunos, como Schlumberger, que creían no haber partido nunca, sólo querían obligar a los otros a volver. "Tenemos que desandar lo andado". Pero se advertía bien que el "nosotros" era pura cortesía. Una juventud triste y severa, consciente de la brevedad de su vida, ocupaba su lugar prematuramente en la tropa en marcha, semejante a esas personas de las que se dice en broma que "están de vuelta de todo antes de haber estado en ello". Se ve también una curiosa clase de advenedizos tristes, de Julien Sorel de sangre pobre, como Armand Petitjean, quien apostaba por esa deflación para medrar. En cuanto a Parain, volvía de verdad. Ha conocido y vivido la tentación de lo inhumano y vuelve lenta y torpemente hacia los hombres, con recuerdos que los jóvenes no tienen. Piénsese en la "vuelta" de Aragón a esa anquilosis superrealista de su nuevo estilo, perforado por bruscos chispazos que recuerdan las fiestas de otro tiempo; piénsese en la "vuelta" de La Fresnaye del cubismo, haciendo que se manifieste un sentido tímido y vacilante en cabezas de piedra. Parain es su hermano. Pero sus libertinajes y sus arrepentimientos, sus iras, sus desesperaciones, todo ello se ha producido siempre entre el lenguaje y él. Consideremos, por lo tanto, las *Recherches sur la nature et les fonctions du langage* como la etapa de una vuelta al orden, mejor, de un *nuevo descenso*. "Se sube a la meseta —dice— para ver todo lo lejos que permite la vista, se sube a la meseta donde sopla el viento... donde la vida es solitaria... Se descende de nuevo al valle al nivel del agua, donde están los jardines, donde están las casas, donde están el mariscal y el carretero, debajo del cementerio y de la iglesia; se descende de nuevo en el crepúsculo, con las primeras sombras... Todo sube del valle para volver al valle"². Es este itinerario el que vamos a tratar

² *Retour à la France* (Grasset, 1936).

de exponer, paso a paso. Primeramente la ascensión y luego el descenso. Parain es un lírico: por una buena suerte muy particular, este hombre honrado y bueno, de inteligencia precisa e imparcial, que piensa en los demás más que en sí mismo, habla de sí mismo, diga lo que diga, sin siquiera sospecharlo. Como todos, se dirá. Sea. Pero, por lo menos, su testimonio es completamente descifrable. Nos valdremos de él para reconstruir la historia de ese gran nuevo descenso más triste que una desesperación que caracterizó, después de los "años giratorios"³, a la segunda mitad de la posguerra.

I

LA INTUICIÓN

En el viaje de Parain una intuición marca la partida y una experiencia atrae la vuelta. Cuando se escribe a los veinticinco años⁴: "Los signos establecen entre los hombres una comunicación imperfecta, regulando las relaciones sociales a la manera de una manivela que oscila" y, doce años después: "No hay más que un problema... el que plantea el carácter de no-necesidad del lenguaje. Por él la energía humana parece no transmitirse íntegramente en el curso de sus transformaciones... Hay intersticios en los engranajes..."⁵, se ofrece un buen ejemplo de consecuencia en las ideas y de constancia en las metáforas. Es que esas comparaciones expresan una intuición fundamental, a la que Parain llama, en su *Essai sur la misère humaine*: "la sensación vertiginosa de una inexactitud del lenguaje". Estamos, pues, informados: Parain no comienza sus investigaciones con la imparcialidad inhumana del lingüista. Le duelen las palabras y quiere curarse. Sufre al sentirse desencajado con relación al lenguaje.

Eso basta para hacernos comprender que no hay que buscar aquí un estudio objetivo del material sonoro. El lingüista, en general, actúa como un hombre seguro de sus ideas y se preocupa únicamente por saber si el lenguaje, vieja institución tradicio-

³ Expresión de Daniel-Rops.

⁴ *Essai sur la misère humaine*, 1934.

⁵ Manuscrito inédito de noviembre de 1922.

nal, las expresa con precisión. Así es como se estudiará el “paralelismo” de lo lógico y lo gramatical, como si la lógica diese, por una parte, al cielo inteligible y la gramática, por otra parte, mirase a la tierra; así es como se buscará un equivalente francés para la palabra alemana “Stimmung”, lo que supone que la idea correspondiente existe para el francés como para el alemán y que la cuestión de su expresión se plantea por sí sola. Pero el lenguaje así considerado es anónimo: las palabras son arrojadas sobre la mesa, matadas y cocidas como peces muertos. En resumen, el lingüista estudia el lenguaje cuando nadie lo habla. Palabras muertas, conceptos muertos: la palabra “Libertad” tal como se la pesca en los textos, no esa palabra viva, embriagadora, irritante, mortal, tal como resuena al presente en una boca irascible o entusiasta. Parain se preocupa por el lenguaje “tal como se lo habla”, es decir, que lo contempla como un eslabón de la acción concreta. Lo que le ocupa es el lenguaje de este soldado, de este obrero, de este revolucionario. En ese sentido, ¿cómo se puede distinguir la palabra de la idea? El orador habla y he aquí que dice: “Justicia” o “Democracia”, y toda la sala aplaude. ¿Dónde está el “pensamiento” y dónde el material verbal”? Lo que conmueve al oyente es el conjunto, es lo que Claudel llama tan felizmente “el bocado inteligible”. Y este bocado inteligible es el que va a examinar Parain. “Las palabras son ideas”, dice en las *Recherches*, pues se ha colocado en una perspectiva ya práctica y política, de la misma manera que Heidegger, quien se niega a distinguir entre el cuerpo y el alma, problema de filosofía contemplativa, y que escribirá de buena gana que, desde el punto de vista de la acción, lo único real, el alma es el cuerpo y el cuerpo es el alma. Campesino, “guerrero aprovechado” de la otra guerra, ciudadano, Parain rehuye deliberadamente los gozos contemplativos. Su primer ensayo, que ha quedado inédito, se interesaba por encontrar un “arte de vivir”. “La guerra —decía— ha dado precio a la vida y nos ha aconsejado que no perdámos un solo instante de ella”. Desde entonces la moral y la política, indisolublemente ligadas, constituyen para él la gran cuestión. “Una teoría del conocimiento —escribió en 1934— no puede ser jamás sino una teoría de la reforma del entendimiento y, en fin de cuentas, un tratado de moral”. Y se proponía indicar con eso que concedía a la *práctica* la primacía sobre todos los demás dominios. El hombre es un ser que actúa. La ciencia, la metafísica, el lengua-

je encuentran su sentido y su alcance en los límites estrechos de esta acción. Se sentiría la tentación de comparar a Parain con Comte: tienen en común esa seriedad potente y concisa, esa voluntad de no distinguir la moral de la política, ese sentido profundo de la solidaridad humana. Pero Comte es ingeniero. Tras su teoría de la acción se entrevé la máquina-herramienta, la locomotora. Parain es campesino; le ha sublevado, como a todos los hombres de la década del 20, una gran ira contra el maquinismo. Tras su moral, su crítica del lenguaje, se percibe la azada y el pico, el banco de trabajo. En todo caso, ambos cuidan igualmente de ante todo entender a su época y mediante ideas que sean "de la época"; desconfían de lo universal y de lo eterno. Lo que estudia Parain es el lenguaje de 1940, y no la lengua universal. Es el lenguaje de palabras enfermas, en el que "Paz" significa agresión, "Libertad" quiere decir opresión y "Socialismo" equivale a régimen de desigualdad social. Y si se inclina sobre ellas lo hace como médico y no como biólogo. Quiero decir que no se ocupa en aislar órganos y en examinarlos en un laboratorio; es el organismo completo el que estudia y el que se propone curar.

"No soy yo —escribe Parain— quien ha inventado la desconfianza con respecto al lenguaje... Nos ha sido insinuada por toda nuestra civilización"⁶. Con ello se propone fechar su investigación, como Hegel fechó el hegelianismo. Pero la fecha es todavía demasiado imperfectamente aproximada. Pues, en fin, el autor de las *Recherches* no sois vosotros ni soy yo: vosotros sois demasiado viejos quizá, y yo soy un poco demasiado joven. Ved lo que hacen los pensadores nacidos de esta guerra: elogian a Parain, aprueban su tentativa, pero no la comprenden ya enteramente y derivan sus resultados hacia sus propios fines; Blanchot, por ejemplo, hacia la controversia. Si queremos comprender bien este mensaje hay que considerar que emana de un hombre de entre dos guerras. Sufre, por lo tanto, un ligero retraso, no ha sido transmitido a la hora señalada —exactamente como la obra de Proust, escrita antes de la guerra del 14 y leída después—, y es a ese retraso, a esa ligera disonancia, a lo que deberá sin duda su fecundidad. Parain es un hombre de cuarenta y seis años. Es un

⁶ *Essai sur la misère humaine*, págs. 157-158.

campesino al que enviaron al frente durante los últimos años de la otra guerra, y eso nos explicará su intuición original.

El campesino trabaja solo en medio de las fuerzas naturales, que no necesitan que se las nombre para actuar. Él calla. Parain ha observado su "estupor" cuando vuelve a la aldea después de haber trabajado su campo y oye voces humanas. Ha observado también la "destrucción social del individuo, que... tiende a continuar al presente mediante la transformación del campesino en obrero agrícola... Para un labrador... la tierra es la intermediaria que une sólidamente su pensamiento a su acción, que le permite juzgar y actuar... Para un obrero, para cualquier elemento de la civilización industrial, ese vínculo, ese intercesor es el plan, es la hipótesis científica de construcción la que le da la idea de su lugar en el conjunto, la que le atribuye su utilidad colectiva, su valor social, e interiormente el que tiene para él. El gesto de la inteligencia es el lenguaje. Al pasar... del campo que hay que cultivar a la pieza que hay que fabricar se pasa de un pensamiento más concreto, más próximo a su objeto, a un pensamiento más abstracto, más alejado de su objeto..."⁷. Parain, como tantos otros, ha venido a la ciudad. Pero lo que ha encontrado en ella ante todo no es el lenguaje técnico de las fábricas y los talleres, sino la retórica. Yo he conocido, en la Escuela Normal, muchos de esos hijos de campesinos a los que su inteligencia excepcional había arrancado de la tierra. Mantenían enormes silencios terrenos de los que salían de pronto para disertar sobre los temas más abstractos, sosteniendo, como el Sócrates de *Las nubes*, unas veces el pro y otras el contra, con el mismo virtuosismo y una pedantería que se divertía consigo misma. Y luego volvían a caer en el silencio. Visiblemente esa gimnasia intelectual les era extraña, no era para ellos sino un juego, un ruido ligero en la superficie de su silencio. Parain fué uno de esos normalistas. Escribió en noviembre de 1922 (acababa de obtener el título de profesor auxiliar de filosofía): "Por fin he terminado mis estudios en una universidad donde el arte de persuadir ha reemplazado al arte de vivir y pensar". Entonces le enseñaron el lenguaje brillante y sin peso de la polémica. Un joven obrero debe decidir en pro o en contra de Marx. Entre Voltaire y Rousseau no tenía que decidir Parain, pero sabía oponerlos el uno al otro en

⁷ *Essai sur la misère humaine*, págs. 99.

los modales, reconciliarlos o ponerlos de espalda. Sigue siendo un dialéctico temible. Posee el arte de responder rápida y duramente, de saltar a un lado, de romper, de interrumpir con una palabra la discusión cuando le pone en aprietos. Pero *se oye* hablar, con una especie de regodeo escandalizado. Se oye hablar desde el fondo de su silencio. De ahí un primer retroceso con respecto al lenguaje. Verá siempre las palabras a través de un espesor de mutismo, como los peces ven sin duda a las bañistas en la superficie del agua. “Cuando se oye bien —dice— se calla”. En su casa, él calla. ¿Qué puede decir? Uno repara una mesa que cojea, otro acodilla: la casa está allí, alrededor de ellos. Esta alternativa de discursos rápidos y de mutismo es un rasgo característico de su persona. A ese mutismo, en 1922, lo llama *instinto* y lo opone al habla, que es “elocuencia” o “polémica”. Cuando se oye bien, se calla. La lámpara está en la mesa, cada uno trabaja y siente la presencia muda de los otros: hay un orden del silencio. Más tarde habrá, para Parain, un orden del instinto. En cuanto a esos pequeños chisporroteos verbales en su superficie, no son de él. Se los han dado, o más bien prestado. Proceden de la ciudad. En el campo, en la casa, carecen de uso.

Este campesino ha luchado en la guerra. Nuevo desencaje. Esa lengua unificada que acababa de aprender en la ciudad, esa lengua de universitarios e industriales, parecía, en cierta manera, una Razón impersonal en la que podía participar cada individuo. La guerra enseña a Parain que hay muchas Razones, la de los alemanes, la de los rusos, la nuestra; que cada una de ellas corresponde a un sistema objetivo de signos y que se realiza entre ellas una prueba de fuerza. Aprende esta lección en medio de un nuevo silencio lleno de explosiones y de desgarramientos, en medio de una solidaridad muda. Las palabras circulan todavía en la superficie de ese silencio. Los artículos de Barrès, los comunicados, los discursos patrióticos se convierten verdaderamente en *palabras* para esos hombres que callan en el fondo de las trincheras. “¡Words, Words!” Han perdido sus raíces afectivas, ya no se perfeccionan en la acción. Pero esa ineficacia los desenmascara. Cuando la palabra es un eslabón en una cadena: “Pásame el... lo... la...”; se borra, se la obedece sin oírla, sin verla. Pero cuando ya no habla en nombre de varios, se muestra, se descubre *como palabra*, de la manera como, para Bergson, es la indeterminación en la reacción la que recorta una imagen del mundo. Es este lenguaje,

todavía muy armado, muy vivo, que sale muy caliente de una boca humana, es este lenguaje separado de toda aplicación práctica y tanto más obsesivo, el que constituirá en adelante el objeto de los estudios de Parain. Dije antes que no ha querido hacer con las palabras la experiencia desecante del lingüista, que se ha negado a construirlas arbitrariamente en sistema aislado. Pero los acontecimientos han realizado para él lo que en la metodología se llama una "experiencia pasiva". La palabra se ha aislado de sí misma, espontáneamente, conservando, no obstante, un olor humano. Para este campesino el lenguaje era hasta hace un momento la ciudad. Ahora, para este soldado, es la retaguardia.

He aquí que vuelve. Como si toda su vida tuviera que ser ritmada por idas y vueltas: vuelta del joven intelectual al campo para pasar las vacaciones, vuelta del desmovilizado a París con motivo de la Paz. Y para hacer una nueva prueba del lenguaje. Todas las palabras están ahí, a su alrededor, como sirvientes solícitos; no tiene más que tomarlas. Y, no obstante, cuando quiere utilizarlas le traicionan. Si desea describir a las mujeres, a los ancianos, lo que fué la guerra, no tiene más que tender la mano: podrá tomar las palabras "horror", "terror", "tedio", etcétera. Pero, como el mensaje de *Aminadab*, que cambia de sentido en el camino, las palabras no son comprendidas tal como han sido dichas. ¿Qué es el "terror" para una mujer? ¿Y qué es el "tedio"? ¿Cómo se puede insertar en el lenguaje una experiencia hecha sin él? ¿Al menos podrá pintarse, encontrar nombres para nombrarse, para describirse? Pero los instrumentos que utiliza con toda buena fe tienen repercusiones inesperadas. Le propone a un banquero dar lecciones a sus hijos para ganar algún dinero, y el banquero se informa inmediatamente: ¿Quién es Parain? En 1920 eso significa: ¿Ha luchado en la guerra? ¿Y cómo? ¿Qué contestará Parain? ¿Que era soldado de segunda clase? Es la verdad. ¿Pero qué verdad? De seguro una verdad social que tiene cabida en un sistema de fichas, de anotaciones, de signos. Pero Parain es también normalista y catedrático auxiliar; como tal, *debía haber sido* oficial. "Al decir: soldado de segunda clase diré para el obrero un camarada, para el banquero un sospechoso... quizás un rebelde, en todo caso un problema y no la confianza inmediata"⁸. Y Parain añade: "Si dijese: segunda clase,

⁸ Ensayo inédito de 1923.

pensaría: negligencia al comienzo, honradez de no haber querido mandar a pesar de las ventajas, porque no me creía capaz de hacerlo; escrúpulos de juventud y también amistades ya formadas, hábitos de vida, y una confianza que me retenían donde estaba. (El banquero) ¿no pensaría: carencia de dignidad, amor a lo vulgar, falta de patriotismo?... Al decir la verdad le engaño más que mintiendo..." Parain decidirá, en consecuencia, decir que era teniente. No para mentir, sino precisamente para hacerse comprender: "Diciendo oficial digo: uno de los suyos que usted puede reconocer". Entiende, pues, por oficial: no revolucionario, verdad que no puede expresar *al mismo tiempo* que esta otra verdad: segunda clase. Tal es, por lo tanto, la experiencia del desmovilizado, que Parain consignará más tarde en el *Essai sur la misère humaine*: "La imagen de un objeto... evocada por una palabra es casi idéntica en dos personas, pero con la condición de que hablen la misma lengua, que pertenezcan a la misma clase de la sociedad, a la misma generación, es decir, al límite en la norma en que las diferencias entre las dos personas pueden ser consideradas como prácticamente omisibles"⁹. De lo que deducirá este precepto de moral: "Si no actuáis con respecto a los dichos ajenos según las normas establecidas socialmente por vuestro medio ambiente y vuestra época, no sabéis ya cómo comprenderlos e interpretarlos"¹⁰. Y esta primera generalización: "El signo tomado aisladamente no tiene con el objeto significado más relación que la de designación... es, por decirlo así, flotante... no adquiere realidad sino en un sistema ordenado"¹¹.

¿Cuál es el sistema en el que la expresión "de segunda clase" tiene un sentido? ¿El del banquero o el del soldado Parain? Pero precisamente el soldado Parain buscaría en vano un lenguaje valedero para él. Está solo. No tiene por el momento sino un lenguaje: el que los banqueros, los industriales y los ancianos de la retaguardia poseen en común con los otros habitantes de la ciudad. Hay que elegir: salir del paso con el sistema ya hecho o callarse. Pero el que se calla en la ciudad se convierte en "salvaje, medio loco". "Reducíos al silencio, inclusive anterior, y veréis hasta qué punto ciertos deseos del cuerpo aumentan, hasta ha-

⁹ *Essai*, pág. 238.

¹⁰ *Essai*, pág. 205.

¹¹ *Essai*.

cerse obsesivos, y hasta qué punto perdéis la noción de lo social, hasta qué punto ya no sabéis conducir, hasta qué punto dejáis de comprender para sentir, hasta qué punto os hacéis idiotas, en el sentido en que entiende esta palabra Dostoievsky. Os habéis separado de la experiencia colectiva”¹².

¿Hay que mentir, por lo tanto? ¿Qué es exactamente mentir? Es renunciar a expresar una verdad imposible y servirse de las palabras no para hacerse conocer, sino para hacerse aceptar, para “hacerse amar”. Parain, el más honesto de los pensadores, el que menos se contenta con palabras, es también el que siente la mayor indulgencia por la mentira. O más bien le parece que no existe la mentira: sería demasiado bueno que todo el mundo pudiera mentir. Eso significaría que las palabras tienen sentidos rigurosos, que se las puede componer de manera que expresen una verdad precisa y que se prefriere deliberadamente dar la espalda a esa verdad. Mentir sería conocer la verdad y negarla, como hacer el Mal es negar el Bien. Pero en el mundo de Parain no se puede mentir, como no se puede hacer el mal en el mundo de Claudel, y por razones precisamente inversas: para Claudel el Bien es el Ser. Para Parain el ser es impreciso, flota. No puedo negar la Verdad, puesto que la Verdad es indeterminada: “La comunicación es imperfecta, no sólo porque el pensamiento no contiene íntegramente al individuo que expresa, sino también porque ninguna palabra, ninguna frase, ninguna obra tiene un sentido necesario que se impone sin que sea necesario interpretarlo”¹³. Por lo tanto, diciendo lo falso tal vez, si quiero decir lo verdadero, ¿estoy seguro de decir lo falso cuando quiero mentir? Son conocidos esos alienados que padecen la “psicosis de influencia” y se quejan de que les “roban su pensamiento”, es decir, de que se tuerce en ellos su significación original antes que haya sido expuesto. No están tan locos y esa es la aventura de todos nosotros: las palabras beben nuestro pensamiento antes que hayamos tenido tiempo de reconocerlo; teníamos una intención vaga, la concretamos mediante palabras y he aquí que decimos una cosa muy distinta de la que queríamos decir. No hay mentirosos. Hay oprimidos que se las arreglan como pueden con el lenguaje. Parain no ha olvidado la anécdota del banquero ni otras seme-

¹² *Essai*, pág. 217.

¹³ *Essai sur la Misère humaine*, pág. 226.

jantes. Recuerda todavía, cuando habla, veinte años después, mentiras de su hija: "Cuando mi hija me dice que ha hecho su deber, sin haberlo hecho, no lo hace... *con el propósito* de inducirme en error, sino para darme a entender que habría podido hacerlo, que tenía deseos de hacerlo, que habría debido hacerlo y que todo eso no tiene importancia; lo hace, por lo tanto, para librarse de un fastidioso más que para mentir"¹⁴.

Tales son, sin duda, los pensamientos que rumiaba el desmobilizado pobre, mentiroso a medias, silencioso a medias, un poco Muichkin y un poco Julien Sorel, al salir de casa de su banquero. Al mismo tiempo, el lenguaje, producto de las ciudades, de la retaguardia, pasaba a la categoría de privilegio de los ricos. Se lo prestaban a Parain, pero pertenecía a otros, a los banqueros, a los generales, a los prelados, a todos los que lo manejaban negligentemente, con un arte indolente y consumado, seguros de ser entendidos por sus iguales y de imponer sus palabras a sus subalternos. Él tenía el derecho de utilizarlo, pero solamente en el sentido y dentro de los límites que prescribían los poderosos. Con las palabras, los banqueros y los industriales se introducían en él y le robaban sus pensamientos más íntimos, los desfiguraban en beneficio de ellos. El lenguaje se convertía en el más insinuante de los instrumentos de opresión. Peor todavía: se convertía en el intermediario-tipo y en la herramienta esencial de la clase, improductiva y parasitaria, de los intermediarios. Este descubrimiento no es obra del azar: tanto en la guerra como en el campo Parain había encontrado el mundo del trabajo, pues la guerra es un duro trabajo industrial y agrícola. Había vuelto a la paz como vuelve el campesino a la aldea, como el minero, terminada su jornada de trabajo, vuelve a la superficie de la tierra. Volvía a encontrar el mundo de la ceremonia y de la cortesía, el mundo de los intermediarios, donde el hombre ya nada tiene que ver con la tierra, el mineral y las granadas, sino con el hombre. El lenguaje se convertía en un intermediario entre el hombre y su deseo, entre el hombre y su trabajo, como hay intermediarios entre el productor y el consumidor. Entre el hombre y él mismo: si nombro lo que soy, me dejo definir en cierto orden social y me hago su cómplice. Ahora bien, no puedo callar. ¿En qué debo convertirme, por lo tanto?

¹⁴ *Recherches sur le langage*, pág. 170.

Hacia el mismo tiempo nuestra época se lanzaba a una aventura de la que no ha salido todavía. Y las cosas marchaban con más velocidad que las palabras. El lenguaje tiene su inercia, como la confianza. Se sabe que en los períodos de inflación los precios permanecen estables durante algún tiempo mientras la moneda baja; lo mismo sucede con las palabras. De ahí un nuevo desencaje cuyas consecuencias debían sufrir todos, tanto los banqueros como los ex combatientes. Las palabras corrían en vano tras sus objetos: se habían retrasado demasiado. ¿Qué decir de la "Paz", por ejemplo? Los japoneses avanzaban, con cañones y tanques, en el centro de China; sin embargo, estaban en paz con los chinos, pues no se había declarado la guerra. Los japoneses y los rusos combatían en la frontera manchú y no obstante se mantenía la paz, pues el embajador nipón seguía en Moscú y el embajador soviético en Tokio. Dos países están en guerra; el tercero se mantiene al margen de las operaciones. ¿Diré que está en paz? Sí, si permanece neutral. ¿Pero qué es la neutralidad? Si abateste a uno de los adversarios, ¿es neutral? Si sufre el bloqueo, ¿es neutral? La neutralidad armada, ¿sigue siendo neutralidad? ¿Y la pre-beligerancia? ¿Y la intervención? Y si renunciamos a definir la guerra como un conflicto armado, ¿diremos que el *intervalo entre dos guerras* era una guerra o una paz? La respuesta queda a gusto de cada cual. El bloqueo, las rivalidades industriales, la lucha de clases, ¿no son suficientes para que yo hable de guerra? Sin embargo, ¿no puedo, al presente, lamentar legítimamente la paz de 1939? Hay personas que dicen que desde 1914 no ha cesado la guerra, y lo demuestran. Pero otras demostrarán también que data de septiembre de 1939. ¿Una paz entre dos guerras? ¿Una sola guerra? ¿Y quién sabe, quizás una sola paz? ¿Quién decidirá? Y pienso en las incertidumbres de la biología, cuyas palabras estaban hechas para designar especies precisas y que descubre de pronto la continuidad de las formas vivientes. ¿Hay que dejar que las palabras se pudran en el mismo lugar? "Nuestra época —escribe Camus comentando a Parain— necesitaría un diccionario". Pero Parain respondería que un diccionario supone cierta discontinuidad y cierta estabilidad en las significaciones; por lo tanto es imposible establecer uno al presente. "En una época que, como la nuestra, es una época de transformaciones sociales profundas, en la que los valores sociales desaparecen sin haber sido reemplazados todavía por otros, y por

analogía, en toda época, pues no hay un solo instante que no se halle en curso de transformación de acuerdo con un ritmo más o menos acelerado, nadie puede saber lo que significan exactamente las palabras ajenas ni siquiera las propias”¹⁵.

Es en ese momento en que todo está perdido cuando Parain cree encontrar una tabla de salvación. Hay hombres que han renunciado a conocer el mundo y que sólo quieren cambiarlo. Marx escribió: “La cuestión de saber si el pensamiento humano puede llegar a una verdad objetiva no es una cuestión teórica, sino una cuestión práctica. En la práctica el hombre debe probar la verdad, es decir, la realidad, la objetividad de su pensamiento... Los filósofos no han hecho hasta ahora más que interpretar el mundo de diferentes maneras. Ahora se trata de transformarlo”¹⁶.

¿No era eso lo que quería Parain cuando escribió, al volver de la guerra: “Como no puedo comunicar lo exacto, porque no tengo tiempo para ello —¿y si lo tuviera, dónde encontraría el talento necesario para agotar una descripción cronológica de mí mismo?—, como no puedo poner ante nadie mi persona toda entera, con todo lo que la determina, ahora mismo, de pasado actual y de intenciones...; como soy un ser particular, es decir, diferente de cualquiera otro e incapaz, por naturaleza, de definir en mí lo que sería comunicable con precisión, a saber, lo que es idéntico en mí a algo que hay en cada uno, he decidido expresarme mediante el desempeño de un papel. Renunciando a darme a conocer, trato de hacerme amar”¹⁷. El hombre que renuncia así a hacer de la palabra un instrumento de conocimiento está muy cerca de aceptar, por desesperación, una teoría anti-racionalista del lenguaje. Esta teoría existía. Más todavía que una teoría era una práctica: “Lenin no creía en un valor universal de la razón y del lenguaje, no creía en una comunicación exacta por medio del lenguaje. Según él la vida transcurría por debajo y más allá del lenguaje: las consignas no eran para él sino fórmulas que llenaban la actividad, que animaban la personalidad, si no individual, al menos colectiva”¹⁸.

Con Lenin la palabra se convierte en consigna. Sería inútil esperar que tenga una significación preestablecida: sólo tiene el

¹⁵ *Essai sur la misère humaine*, pág. 206.

¹⁶ Citado por Parain: *Recherches sur le langage*, pág. 121.

¹⁷ Ensayo de 1922.

¹⁸ *Essai sur la misère humaine*.

sentido que se le quiere dar; su valor es estrictamente histórico y práctico. Es la palabra del jefe, de la clase dominante. Es verdadera si se la confirma, es decir, si se la obedece, si tiene consecuencias. Esta concepción activista del lenguaje va a representar para Parain la gran tentación. Cuando uno se esfuerza inútilmente por abrir una puerta cerrada llega un momento en que siente el deseo de romperla. La adhesión de Parain a la doctrina activista parece, por lo tanto, un acto de ira tanto como un acto de resignación. La palabra, para él, sigue siendo un intermediario, pero su función se concreta: se intercala entre el deseo y su realización. "Lo que guía al hombre a cada momento, lo que lo reúne y lo ordena es lo que se dice de sí mismo, de sus necesidades, de sus deseos, de sus medios. Son sus consignas"¹⁹. Esto es reconocer la primacía del deseo y la afectividad. El lenguaje es instrumento de realización. La razón, de pronto, es llevada a un lugar más modesto. "La razón no es otra cosa que la inteligencia, la cual no es otra cosa que la facultad de construir un sistema de signos que hay que someter a prueba, es decir, la facultad de formular una hipótesis... La razón... es la tentativa que realiza el hombre... de ofrecer a sus deseos un medio exacto y eficaz de satisfacción... Su papel de sirviente es muy preciso... Los deseos necesitan controlarla con frecuencia, como se llama al orden a un obrero que haraganea"²⁰. Por consecuencia, el escándalo del lenguaje se aclara: si se quiere obligar a Parain a adoptar el lenguaje del banquero es que el banquero manda. No se trata, para un desmovilizado pobre, ni de esforzarse por comprender un lenguaje que no ha sido hecho para él —lo que lo conduciría a la servidumbre— ni de inventarse un sistema de signos para él solo —lo que lo llevaría directamente a la locura—. Es necesario que busque una comunidad de oprimidos ávida de apoderarse del poder y de imponer su lengua; una lengua forjada en la solidaridad silenciosa del trabajo y del sufrimiento. Parain puede decir ahora, modificando ligeramente la frase de Marx: "No queremos comprender las palabras, queremos cambiarlas". Pero si se ha de reinventar un lenguaje hay que elegirlo riguroso y preciso; conviene suprimir la oscilación de la manivela, el desajuste de los engranajes. Para que el orden sea obedecido es necesario que se

¹⁹ *Essai sur la misère humaine*, págs. 169.

²⁰ *Id.*, pág. 167.

lo comprenda hasta en los últimos detalles. E, inversamente, comprender es actuar. Hay que apretar las correas, revisar las tuercas. Puesto que no se puede callar, es decir, llegar directa e inmediatamente al ser, al menos hay que controlar severamente a los intermediarios. Parain confiesa que su juventud fué traqueteada entre dos sueños: "Los símbolos nos llevan a creer que suprimiendo todas las transmisiones se suprimirían todas las interrupciones, y a creer también, en sentido contrario, que perfeccionando toda esta maquinaria los engranajes funcionarían sin sofrenadas y los accidentes se harían imposibles"²¹. El primer sueño, el del "idiotita", del soldado con licencia que vaga por las calles populosas, del desmovilizado "salvaje y medio loco", ha resultado irrealizable, por lo que Parain se entrega imprudentemente al otro sueño, al de una comunidad de trabajo autoritaria, en la que el lenguaje se limita expresamente a su papel subalterno de intermediario entre el deseo y la acción, entre los jefes y sus obreros, en el que todos comprenden porque todos obedecen, en el que la supresión de las barreras sociales trae aparejada la del funcionamiento en las transmisiones". Así fué como después de haber experimentado un orden social ya riguroso, la guerra, pero que, no obstante, me había parecido que todavía admitía muchos privilegios y excepciones, pues su mística era demasiado frágil para inclinarnos por completo, llegué a concebir y a desear un orden social todavía más riguroso, el más riguroso posible"²².

Hemos llegado a la punta extrema del viaje de Parain. No ha ido más allá: lo demás es vuelta. Hasta ahora no ha hecho más que exponer las consecuencias de su intuición original. He aquí que se adhiere, en fin de cuentas, a un autoritarismo pragmatista y relativista, en el que las palabras amor y esperanza recibirán significaciones claras y controladas como las de los símbolos matemáticos. Más tarde reconocerá en este empujón revolucionario un esfuerzo solapado para destruir el lenguaje: "Si el lenguaje no extrae su sentido sino de operaciones que él designa y son éstas las que constituyen el objeto de nuestro pensamiento, no las esencias y sus denominaciones, tiene que parecer, en fin de cuentas, inútil y hasta peligroso: inútil porque se admite que nuestros pensamientos obedecen todos ellos al mismo esquema de acción

²¹ *Retour à la France*, pág. 186.

²² *Retour à la France*, pág. 182.

que nos ordena por sí mismo, sin que el lenguaje desempeñe un papel decisivo, y se desarrollan espontáneamente siguiendo direcciones paralelas, y por lo tanto armoniosas; peligroso porque en ese caso ya no sirve sino para proporcionar pretextos a la negligencia y a la mala voluntad de los inferiores que discuten en vez de obedecer”²³. Por lo tanto Parain, a pesar de haber abandonado la búsqueda de lo que llamaré el infra-silencio, ese silencio que coincidiría con no sé qué “estado natural” y que existiría *antes* del lenguaje, no ha renunciado al proyecto de callarse. El silencio al que llega ahora se extiende a todo el dominio del lenguaje, se identifica con el lenguaje mismo, y resuenan en él murmullos, órdenes y llamamientos. Se obtiene esta vez, no mediante la destrucción imposible de las palabras, sino mediante su *desvalorización* radical. Parain dirá más tarde, juzgando su propia tentativa: “El bolcheviquismo era entonces una actitud absolutamente antirracionalista que terminaba la destrucción ideológica del individuo mediante una destrucción, llevada hasta el heroísmo, del habla que no terminaba en un sacrificio total”.

No era el único que realizaba esas tentativas desesperadas. En esos magníficos primeros años de la posguerra había otros muchos jóvenes que se habían rebelado contra la condición humana y en particular contra el lenguaje que la expresa. La obsesión del conocimiento intuitivo, es decir, sin intermediario, que fué, como hemos visto, el primer móvil de Parain, animó en primer lugar al superrealismo, como también esa desconfianza profunda con respecto al discurso que Paulham llama terrorismo. Pero, puesto que en fin de cuentas hay que hablar, puesto que la palabra se intercala, hágase lo que se haga, entre la intuición y su objeto, nuestros terroristas fueron expulsados del silencio, como Parain mismo, y podemos seguir, a todo lo largo de la posguerra, una tentativa para destruir las palabras con las palabras, la pintura con la pintura, el arte con el arte. No cabe duda de que la destrucción superrealista debe ser objeto de un análisis existencial. Habría que saber, en efecto, qué es *destruir*. Pero es cierto que se ha limitado, como en el caso de Parain, al Verbo. Es lo que prueba suficientemente la famosa definición de Max Ernst²⁴: “El superrealismo es el encuentro, en una mesa de disección, de una má-

²³ *Recherches sur le langage*, pág. 119.

²⁴ Según Lautréamont.

quina de coser y un paraguas". Tratad, en efecto, de *realizar* ese encuentro. Nada tiene de excitante para la mente: paraguas, máquina de coser y mesa de disección son objetos neutros y tristes, herramientas de la miseria humana que no chocan entre sí y que constituyen un pequeño acerbo razonable y resignado que huele a hospital y trabajo asalariado. Son las palabras las que chocan entre sí, no las cosas; las palabras con su sonoridad y sus prolongaciones. De ahí la escritura automática y sus sucedáneos, esfuerzos de *habladores* para establecer entre los vocablos cortocircuitos destructores. "La poesía —dirá Fargue— es palabras que se queman". Pero le basta con que se encojan; el superrealista quiere que se reduzcan a cenizas. Y Bataille definirá la poesía como "un holocausto de las palabras", y Parain definió al bolcheviquismo como "una destrucción del habla". El último llegado, el señor Blanchot, nos entrega el secreto de esa tentativa cuando nos explica que el escritor debe hablar para no decir *nada*. Si las palabras se aniquilan entre sí, si se desmoronan convertidas en polvo, ¿no va a surgir tras las palabras una realidad por fin silenciosa? La vacilación que se muestra a este respecto es significativa; es la de Parain mismo: esta realidad que aparece de pronto, ¿nos esperaba detrás de las palabras, innominada, o bien es creación *nuestra*? Si digo, con Bataille, "caballo de manteca" destruyo la palabra "caballo" y la palabra "manteca", pero queda algo: el caballo de manteca. ¿Qué es eso? Un *nada*, por supuesto. ¿Pero un nada que creo o que descubro? Entre estas dos hipótesis contradictorias no elige el superrealista, y quizá, desde su punto de vista, la elección no tiene importancia: que las cartas tengan un dorso o que yo cree ese dorso, yo soy de todos modos un absoluto y el incendio de las palabras es un acontecimiento absoluto. De ahí el coqueteo de los superrealistas con el bolcheviquismo: veían en éste el esfuerzo del hombre para forjar absolutamente su destino. En esto coinciden con el Parain de 1925. El último escribió: "El habla debe ser reemplazada por un modo de acción más directo y eficaz, por un modo de acción inmediato que se produce sin intermediario y que no abandona nada de la inquietud de que proviene". Es que lo impulsa, como a ellos, el potente orgullo metafísico que caracterizó a la posguerra. Siguiéndole hemos llegado al límite de la condición humana, al punto de tensión en que el hombre trata de verse como si fuese un testigo inhumano de sí mismo. La generación ascendente registró,

desde 1930, el fracaso de esa tentativa. Pero algunos sobrevivientes, como Leiris y Aragón, harán el balance ellos mismos, cada uno a su manera. Parain es uno de ellos. Sigámosle ahora por los caminos del regreso.

II

LA EXPERIENCIA

Cuando Parain se enteró de que “los órdenes sociales más rigurosos enseñaban la historia, la filosofía y la literatura” debió experimentar un poco ese estupor que se apoderó de los pitagóricos ante la incommensurabilidad de los lados del triángulo rectángulo. Si una sociedad filosofa es que hay “intersticios en el engranaje”, es que hay en ella lugar para el sueño individual, para la fantasía de cada uno, para la interrogación y para la incomprensión. Es por lo tanto, para terminar, que no hay orden social completamente riguroso. Pues a la filosofía y la literatura las consideraba Parain como los sueños absurdos de un lenguaje imperfecto. Sin embargo, no doy mucha importancia a esta experiencia puramente exterior. Pues, en fin de cuentas, el orden social más imperfecto puede decidir perfeccionarlo. ¿No será *nunca* riguroso? ¿O bien no lo es *todavía*? Como los hechos no hablan por sí mismos le toca a cada uno decidir. Me parece más bien que a Parain le dictó su decisión una experiencia más profunda y más interna, una prueba de sí mismo por sí mismo que se parece en más de un rasgo a lo que Rauh llamaba “la experiencia moral”. Ese campesino se había metido por las rutas del orgullo, por los caminos de la ciudad y del proletariado, a consecuencia de una equivocación.

Sería fácil mostrar las contradicciones que oponen a su individualismo innato las disciplinas comunales a las que acaba de adherirse. Y sin duda Parain las ha sentido desde el primer día. Pero se trata de conflictos que pueden resolverse con la condición de que el resorte original del individualismo sea la voluntad de poder. Es fácil obedecer si se sueña con mandar. Parain no quiere mandar ni obedecer. Su individualismo no es nada menos que nietzscheano: ni la ambición de un capitán de industria, ni la avidez del oprimido de las ciudades obseso por el espejismo sedoso

y helado de las tiendas, sino, sencillamente, la reclamación obstinada, humilde, del pequeño propietario agrícola que quiere seguir siendo el dueño en su casa. Más que su individualismo, es la naturaleza de ese individualismo la que contribuye a separar a Parain de sus amigos revolucionarios. Es en las mesetas donde se incendia el lenguaje, en las mesetas donde se prende fuego a los grandes edificios del orden capitalista. Parain es un hombre de los valles. Todos esos destructores a los que ha seguido durante un instante están poseídos, de una manera u otra, por un orgullo demiúrgico. Son nietzscheanos en cuanto creen todos ellos en la plasticidad de la naturaleza humana. Si queman al hombre viejo es para apresurar el advenimiento de un hombre nuevo. Existe el hombre surrealista, existe el hombre gidiano y existe el hombre marxista que nos espera en el horizonte. Se trata al mismo tiempo de descubrirlos y de formarlos; en un sentido, el porvenir está vacío, nadie puede preverlo; en otro sentido, el porvenir existe más que el presente; la embriaguez de todos esos destructores consiste en construir un mundo que ignoran y que no reconocerán cuando lo hayan edificado; el goce de correr el riesgo, el goce de no *saber* lo que se hace, el goce amargo de decirse que se conducirá a los hombres al umbral de la tierra prometida y que uno mismo quedará en el umbral mirando cómo se alejan. Estos sentimientos le son completamente extraños a Parain. Él no ve el porvenir, no cree en él. Si habla de él es para pintar un mundo que se deshace, un hombre que se pierde; para decirlo todo, su teoría del lenguaje debería conducirlo, lo ha conducido durante un instante a la idea de la plasticidad humana: cambiad las palabras y cambiaréis al hombre. Pero, en realidad, nada está más alejado de su pensamiento profundo. La imagen más hundida en su memoria es la del orden natural: la vuelta de las estaciones y de las aves, el crecimiento de las plantas y de los niños, el orden fijo de las estrellas y los planetas. Es este orden el que oponía en secreto al ordenamiento ficticio del discurso. A ese orden están sometidos los animales, y también el hombre, el animal que habla. Se ha visto que para Parain la palabra se intercala entre el deseo y el acto. De ello habría que deducir que la palabra forja el deseo. Llamar "amor" a esas emociones, esos aturdimientos, esas iras bruscas, es acollarlas por la fuerza, imponerles desde fuera un destino. Pero Parain se da cuenta de pronto de que retrocede ante esa última consecuencia. Si el hombre *fuese* lo que el lenguaje

lo *hace* no habría problema. Parain mantiene un desencaje entre lo que soy y lo que me llamo: el hombre *es* algo fuera del lenguaje. Hay un orden humano preestablecido, el orden silencioso y humilde de las necesidades. Ved más bien lo que dice de las madres en el *Essai sur la misère humaine*: "No hay una sola mujer, ni siquiera las que no lo confiesen en seguida, no hay una sola mujer que no quiera tener hijos... el cálculo se opone a ello. Serán desdichados, costarán mucho, quizá morirán... el riesgo es total. Sin embargo... su energía se va a otra parte. Pues la experiencia social, la verdad histórica, son razonamientos, no són la experiencia y la verdad propias de ellas. Cuando reflexionan, tienen en qué reflexionar y, tras sus reflexiones, su existencia está comprometida y subsiste su confianza; son creadoras en su cuerpo, en sus músculos, en sus glándulas, *no rehuyen la lucha por las palabras, que son cobardes...* Lo que se acaba de decir de los hijos se puede decir de todo, del amor, de la honestidad, del trabajo manual, del sueño, del pago al contado, de todo lo que la civilización ha abandonado y ella aspira a volver a hallar... Así se puede confrontar lo que el lenguaje separa y lo que la vida reúne, lo que el cerebro declara imposible y lo que mantiene la carne. Y de ello se deduce que el papel del lenguaje consiste en registrar las dificultades a medida que aparecen... en tanto que la obra del hombre en su cuerpo, y su deseo de vivir, consiste en negarlas de antemano, con el fin de no perder nunca el valor para hacerles frente. Tal es el secreto de los hombres sencillos, de los que, más allá de la civilización, han conservado la misma sencillez; está en esa obstinación del cuerpo en amar y engendrar, en transmitir su impulso y su alegría..."²⁵

Hay, por lo tanto, un orden del cuerpo. Pero es evidente que ese orden no es puramente biológico. Se ha hecho sin las palabras, contra las palabras; sin embargo, no puede ser ciego. Lo sabe bien Parain, quien nos explica que no podemos decir "tengo hambre" sin decir más y algo distinto de lo que queremos. Para que, más allá de las impresiones vagas, la mujer, sin nombrar su deseo, pueda conocerlo y tratar de satisfacerlo con una seguridad absoluta, hace falta algo más que el ordenamiento de las secreciones uterinas: hace falta un propósito, un plan. En ese propósito, que es ella misma y que, no obstante, no es ni su lenguaje ni su reflexión

²⁵ *Essai sur la misère humaine*, págs. 64, 66, 73, 74.

ni enteramente su cuerpo, sino una especie de intención y, para decirlo todo, de entelequia, yo veo algo como la Gracia, en el sentido más religioso de la palabra. Y lo mismo que el curso armónico de los astros y la sucesión regular de las estaciones revelaban los propósitos de la divinidad al campesino estoico del Lacio, así también, según parece, el encuentro en nosotros de ese acto pre-establecido le revela a Parain, por primera vez, el hecho religioso.

¡Qué lejos estamos de las experiencias radicales de la posguerra! Pues, al fin y al cabo, lo que Parain no dice es que este orden del cuerpo implica naturalmente una prolongación social; la sociedad que debe corresponderle es la que se llama correctamente "conservadora". Ya no se trata de cambiar al hombre, sino de adoptar las medidas necesarias para que se *conservé* ese equilibrio de las necesidades. No podría haber en ella un hombre nuevo, puesto que hay un hombre natural. A Parain no le gustará, sin duda, que lo compare con Rousseau, pero, al fin y al cabo, el campesino que, en su "honradez ruda", se ofrece a los señuelos del lenguaje, ¿no es el buen salvaje y el hombre de la Naturaleza? Bajo ese pesimismo radical hay un optimismo de la sencillez.

Pero veo inmediatamente lo que opondrá Parain a Rousseau. En este protestante, si la vuelta al estado de naturaleza es una empresa imposible, al menos el individuo puede realizar casi solo su equilibrio. Parain no está tan seguro de sí mismo, y además ha recibido la marca católica; no posee el orgullo ginebrino. Lo que escribe creyendo definir al hombre no describe sino a él mismo: "El hombre es un animal que necesita seguridad... Toda la historia del hombre es su esfuerzo para establecer, para instituir en sí mismo un sistema de coordenadas mediador, para ponerse en manos de potencias mediadoras..."²⁶. "El hombre no puede prescindir de potencias mediadoras, como la tierra no puede prescindir del sol; cada uno necesita una tarea, una patria, hijos, una esperanza"²⁷.

Por lo tanto, nada más lejos de él que el gran despojo al que le invitaron sus compañeros de 1925. Superrealistas, gidianos y comunistas lo rodeaban entonces y le murmuraban: "¡Suelta la presa!" Soltar la presa, abandonarse, abandonar todos los órdenes, encontrarse por fin solo y desnudo, extraño a sí mismo, como Filoctetes cuando entregó su arco, como Dmitri Karamazov en la cárcel, como

²⁶ *Retour à la France*, pág. 31.

²⁷ *Id.*, págs. 37 y 38.

el intoxicado que se administra drogas para distraerse, como el joven que abandona su clase, su familia, su casa, para ponerse solo y desnudo en manos del Partido. Si lo ha dado todo será colmado, es lo que le murmuran esas sirenas. Y sin duda se trata de un mito. Pero Parain no suelta presa, sino que, al contrario, se agarra, se ata al mástil. Todos conocen esa resistencia profunda que se manifiesta de pronto cuando se trata de perderse. Todos conocen también ese remordimiento asombrado, esa curiosidad insatisfecha, esa ira contrariada que sienten quienes no se han perdido. Parain no se ha perdido. No ha querido vivir sin límites. El campo tiene límites, los mojones jalonan las rutas nacionales y departamentales. ¿Por qué había de perderse? ¿Y qué pedía? Algunas hectáreas de tierra, una mujer honesta, hijos, la modesta libertad del artesano en el trabajo, del labrador en el campo, la dicha, en fin. ¿Hay que perderse para obtener todo eso? Él jamás ha querido verdaderamente lanzarse a una gran empresa, ¿y quién se lo reprochará? Sólo deseaba que una organización más justa y casi paternal le asignara su lugar en la tierra y, al definirle mediante coordenadas rigurosas, le librara de esa necesidad de seguridad, de esa "inquietud que amenazaba con asfixiarle"²⁸.

"El hombre necesita un dios *personal*. Cuando no duerme o ha perdido la esperanza, con la confianza en su fuerza, cuando está vencido, es necesario que se dirija a algo más fuerte que él para que lo proteja, es necesario que se procure en alguna parte una seguridad"²⁹.

De consiguiente la inquietud está al comienzo, en él como en todos. La inquietud, la angustia, son lo mismo. Además ha habido que elegir. Y unos han elegido justamente esa angustia, pero Parain ha elegido la seguridad. ¿Ha hecho bien? ¿Ha hecho mal? ¿Quién podría juzgarle? Y, por lo demás, elegir la angustia, ¿no es, con mucha frecuencia, una manera de elegir la seguridad? Nosotros no podemos sino atestiguar: así ha elegido, así es: humilde y seguro, asido a algunas verdades tristes y sencillas, mi-diendo los platillos con una modestia insolente y quizá con un descontento secreto.

Pero he aquí que de pronto vuelve el reinado de las potencias mediadoras. Y del lenguaje, el primero de los intermediarios. Por

²⁸ *Retour à la France*, pág. 22.

²⁹ *Retour à la France*, pág. 105.

supuesto, la tierra sería preferible. "Para un campesino, la tierra es ese intermediario... que le sirve de norma a la vez objetiva y común"³⁰.

Pero hay campesinos sin tierra, como reyes sin reino. Y Parain es uno de ellos, un desarraigado. Conservará en un rincón de su mente, como un pesar, el mito totalitario de un acuerdo que une las potencias terrestres y las potencias humanas, como las raíces del árbol se asientan en la tierra que las nutre; conservará, bajo sus aires de censor gruñón, el naturalismo tímido y vergonzante del campesino del Danubio, otro desarraigado. Pero cuando por fin tiene que definirse y fijarse, no se volverá hacia la tierra, sino hacia la lengua. Se trata de *ser*. Y, para Parain como para toda la filosofía poskantiana, ser es sinónimo de estabilidad y de objetividad. El planeta *es*, porque sus cursos están regulados; el árbol *es*, porque crece de acuerdo con leyes fijas y sin cambiar de lugar. Pero, desde dentro, el hombre se derrama como un queso; no es. No será sino si se conoce. Y "conocerse", a este respecto, no quiere decir descubrir la verdad hundida en el fondo del corazón de cada uno: no hay corazón, ni verdad, sino sólo una hemorragia monótona. Conocerse es realizar deliberadamente un traspaso de ser: me pongo límites, establezco un sistema de mojones y luego declaro de pronto que yo *soy* esos límites y esos mojones. Yo *soy* soldado de segunda clase, yo *soy* francés, *soy* profesor suplente y normalista. Eso significa que he decidido definirme a la manera de los sociólogos: mediante clasificaciones. En consecuencia, dirá Halbwachs, este hombre que introducen en este salón es el ginecólogo, ex interno de los hospitales de París, médico militar durante la guerra de 1914. Suprimid al médico, suprimid al militar y no queda sino un poco de agua sucia que se derrama impetuosamente por un agujero de desagüe. Ahora bien, es el lenguaje el que hace el médico, el magistrado: "Se le exige que exprese lo más íntimamente impersonal, lo más íntimamente semejante a los demás que tiene el hombre"³¹. No se tiene en cuenta el aspecto voluntario del lenguaje, a saber, su trascendencia.

En consecuencia, podemos discernir el movimiento dialéctico que ha llevado a Parain a su punto de partida. Al principio esta-

³⁰ *Essai sur la misère humaine*, pág. 99.

³¹ *Recherches sur le langage*, pág. 121.

ha convencido, como todos, de *ser*, en su más profunda intimidad, cierta realidad dada, una esencia individual, y exigía al lenguaje que formulara esa esencia. Pero se dió cuenta de que no podía verterse en las formas socializadas de la palabra. No se reconocía en el espejo de las palabras. Fué entonces cuando un doble movimiento le reveló una fluidez doble: si él se colocaba entre las palabras, en la ciudad, las veía fundirse y derramarse, perder su sentido al pasar de un grupo a otro, hacerse cada vez más abstractas, y les opuso el mito de una ordenación natural de las necesidades humanas (amor, trabajo, maternidad, etcétera). Y si aquellas nó podían ya expresar a éstas, era precisamente porque lo que cambia no puede dar cuenta de lo que permanece, porque los vocablos forjados no pueden ser aplicados a la naturaleza, porque la ciudad no puede hablar del campo. El lenguaje le pareció entonces una potencia destructora que separa al hombre de sí mismo. Pero sí, abandonando a las palabras, quería reconquistar su silencio, el orden fijo de los deseos que creía volver a encontrar se desvanecía inmediatamente, revelando una fluidez sin memoria, sin consistencia, imagen móvil y desordenada de la nada. Vistas desde el seno de esta fluidez, al contrario, las palabras parecían fijas como estrellas: cuando se está hundido en ese pequeño marasmo llamado amor, cuando se siente sacudido por emociones inseguras, ¡qué bella es la palabra amar, con las ceremonias que implica, la ternura, el deseo, los celos; cómo se desearía *ser* lo que ella *dice*! Parain trató entonces de mantener bajo su vista al mismo tiempo el doble derramamiento. Ese fué su período expresionista y revolucionario: el lenguaje no existe, hay que hacerlo; el individuo no existe, hay que nombrarlo. Pero ante esos torbellinos sin fin ni límite le faltó el valor, volvió la cabeza y se asió. Además, esa fluidez universal hacía contradictoria toda solución: para que el individuo encuentre en sí mismo la coherencia y la fuerza suficientes para recrear al lenguaje es necesario que esté fijado, detenido; en una palabra, es necesario ante todo que sea nombrado. Por lo tanto el expresionismo es un círculo vicioso. "La acción (no es) la medida de nuestro lenguaje... ¿No supone, al contrario, una orden que la provoca y, por lo tanto, una palabra? ¿Su movimiento puede venirle de ella misma³²? Y he aquí a Parain errando de nuevo de una orilla a otra: en el *Essai*

³² *Recherche sur le langage*, pág. 121.

sur la misère humaine declara la dependencia del lenguaje en nombre del orden de las necesidades; en *Retour à la France*, al contrario, la palabra está fija y restablecida en su función de intercesora; somos nosotros quienes fuimos desmedidamente. Pero ya se esboza la solución: una tentativa de síntesis modesta y positiva y, al mismo tiempo, la apelación a Dios. Esta solución, que las *Recherches* concretarán, puede ser resumida, según creo, en cuatro artículos.

1º Teniendo que poner en orden una cantidad de experiencias, Parain elige deliberadamente una de ellas y decide convertirla en su experiencia original. Así construye su historia. La definirá en estos términos: "El hombre no puede prescindir del lenguaje, como tampoco de dirigirlo".

2º Es también esa experiencia la que va a utilizar para su teoría de la objetividad. Es el acto de nombrar el que recorta y estabiliza en "cosas" la fluidez universal de las sensaciones: "El insecto, sin duda, se mueve en su universo de acciones y de reacciones sin imaginarse el mundo exterior como un objeto independiente de ese universo, que por lo tanto sigue siendo homogéneo. ¿No estaríamos en la misma ignorancia si no poseyésemos el lenguaje?... Advierto la nitidez con que el objeto se separa de mí en cuanto lo he nombrado. Desde ese instante ya no puedo negarle que es un objeto. Los filósofos han observado bien que toda percepción se constituye mediante un juicio. ¿Pero han subrayado suficientemente que es la denominación el primer juicio y que es el momento decisivo de la percepción? ³³". Las palabras son ideas. Esto significa que el hombre no crea ideas: las reúne. Desde hace mucho tiempo se nos repite que el hombre no es Dios y que no puede crear nada en el universo. Compone, ordena. Pero el carbón, el petróleo, el mármol, existen ya. Por lo menos le quedaban sus pensamientos, que se le dejaba producir mediante una especie de emanación. Parain se los quita: están en las palabras. Y así me veo "*situado en el lenguaje*" ³⁴. Pero he aquí que, ipso facto, las palabras se convierten en cosas. Sin duda Parain nos dice que el lenguaje no es "ni sujeto ni objeto, pues no se adhiere al uno ni al otro. Es sujeto cuando hablo y objeto cuando me escucho... distinto por lo tanto de los otros seres, distinto de mí

³³ *Recherches sur le langage*, págs. 22-23.

³⁴ *Recherches sur le langage*, pág. 183.

igualmente". Pero tiene que reconocer, a pesar de esa prudencia, que el lenguaje, fundamento de la objetividad, es en sí mismo objetivo. "Sujeto cuando hablo, objeto cuando me escucho". Pero yo nunca hablo sin escucharme, como lo prueba el ejemplo de los sordomudos, mudos porque son sordos. ¿Y cómo Parain aceptaría verdaderamente que las palabras sean "sujeto"? ¿Cómo podrían conferir la objetividad si no la tuviesen ya? Si la palabra parece sujeto cuando hablo es porque me vierto en la palabra; en este sentido el martillo o la cuchara son también sujetos cuando los utilizo y no se distinguen de mi acción. En consecuencia, por haber negado la calidad de cosa de la percepción y reducido el sol, la pared y la mesa a organizaciones fugaces y subjetivas de sensaciones, Parain acepta deliberadamente una calidad de cosa del lenguaje. La palabra es este ser extraño: una idea-cosa. Posee a la vez la impenetrabilidad de la cosa y la transparencia de la idea, la inercia de la cosa y la fuerza activa de la idea; la podemos tomar como una cosa entre nuestros dedos, llevarla aquí o allá, pero se escapa, nos traiciona, recobra de pronto su independencia y se ordena por sí misma con otras palabras, según afinidades que se nos escapan; individual y datada como la cosa, nunca expresa sino lo universal, como la idea. Estamos frente a ella como el aprendiz de brujo frente a la escoba de su amo: le podemos dar el impulso pero no conducirla ni detenerla. Somos enteramente responsables, en un sentido, puesto que hablamos, y enteramente inocentes en otro, puesto que no sabemos lo que decimos: incapaces de mentir tanto como de decir la verdad, puesto que son las palabras las que nos enseñan lo que queremos decir con palabras. Y es de intento como hablamos aquí del aprendiz de brujo. ¿No decía Alain que la magia "es el espíritu rastrero entre las cosas"? El lenguaje de Parain es el reino de la magia. Ideas ciegas, obstruidas por la materia, materia poseída por el espíritu y en rebelión contra el espíritu. No el genio maligno de Descartes: el genio maligno al revés.

3º Sin embargo, Parain no se ha resuelto a abandonar por completo su actitud expresionista. Sin duda, en un sentido, la lengua es esa anti-razón mágica y caprichosa que unas veces se acomoda al hombre y otras veces se le escapa. Sin duda es *el revés de la razón de un ser desconocido*. Pero Parain no podría dejar de tener en cuenta la vida histórica de las palabras; afirma que las palabras cambian de sentido según la colectividad que

las emplea. ¿Cómo se pueden conciliar esa objetividad y esa relatividad? ¿Hay significados trascendentes y fijos o bien es el acto social el que da su significado a la palabra? Ni lo uno ni lo otro. Es que las palabras tienen significados abiertos, en el sentido en que Bergson habla de sociedades "abiertas". Las palabras son al mismo tiempo "gérmenes de ser" y promesas. "Es concreto todo signo que aisladamente o en su sistema termina con una realización plena, toda promesa que es mantenida escrupulosamente... No es necesario que el hombre considere su lenguaje como una simple anotación de los hechos y las leyes... sino como una intervención de hecho en la vida que ese lenguaje sostiene y recrea a cada momento"³⁵. De cierta manera, el sentido de esos signos se halla ante ellos, "hay que llenarlos". Pero justamente, si hay que "llenarlos", es como la fórmula en blanco que nos entrega el empleado de prefectura o el hotelero. Toda una parte de ellos es variable y toda otra parte es fija. Es nuestra acción la que los concreta, pero el esquema abstracto y las líneas generales de esta acción están dados de antemano en cada palabra: "Declaro a una mujer que le amo... ¿No he prometido sencillamente, no ha quedado entendido sencillamente entre nosotros que esa palabra tendrá el significado que le daremos viviendo juntos? Vamos a crearla de nuevo, lo que constituye una gran obra. ¿Nos ha esperado para adquirir ese sentido que nosotros le daremos? Y si nuestro propósito es darle un sentido, vamos a trabajar para ella, no para nosotros, y por lo tanto es nuestra ama"³⁶.

Esta situación tiene consecuencias morales inapreciables: si la palabra es promesa, si su sentido está por hacer, la búsqueda ambiciosa de la *verdad*, es decir, de un tesoro profundamente enterrado y que hay que desenterrar, pierde toda significación: nada hay en parte alguna, sobre la tierra ni bajo la tierra, que nos espera, nada con lo que podamos confrontar las frases que formamos. Pero si los grandes rasgos de mi promesa están ya inscritos en las palabras, si la palabra es como un registro civil impersonal que tengo que llenar con mi vida, mi trabajo, mi sangre, entonces la virtud profunda y discreta que se ocultaba en nuestro amor a la verdad no se ha perdido, entonces no se ha perdido la *honradez*.

³⁵ *Essai sur la Misère humaine*, págs. 238-292.

³⁶ *Recherches sur le langage*, pág. 177.

Con la "consigna" expresionista la honradez cedía el paso a las potencias arbitrarias de la invención, de la acción desordenada, en una palabra, a la fuerza; la verdad dependía del resultado, y el resultado no era más que un efecto del azar. Al dejar a las palabras una carga de pólvora, un potencial, al permitirles que hipotecuen el porvenir, Parain se propone reservar al hombre un papel en el mundo. Proscribe igualmente la facultad maravillosa y contradictoria de ver en silencio lo absoluto, y la inventiva disparatada que hace rodar las palabras a lo que salga como si fueran guijarros. Conserva al hombre, en cambio, el poder de instaurar un orden humano: empeño, trabajo, fidelidad, eso es lo que nos restituye. Y no basta con ser honrado una vez hecha la promesa. También hay que ser escrupuloso en la elección de las promesas y prometer poco para estar seguro de cumplirlo. Hay palabras descabelladas, palabras borrachas, palabras fantásticas de las que debemos guardarnos cuidadosamente. Y hay también palabras sencillas: trabajo, amor, familia; a aquéllas, en lo más fuerte de su crisis, Parain les ha conservado su confianza, su ternura. Están en la escala del hombre. Me tengo que dejar definir por ellas, en la inteligencia de que esa definición no es la consagración de un estado de hecho, sino el anuncio de un nuevo deber. Si cumplo mis promesas, si "lleno" mis compromisos, sí, habiendo afirmado que amo, llevo a cabo esa empresa, entonces yo *seré* lo que *digo*. "La identidad del hombre y de su expresión mediante el lenguaje... no se da al nacer, es obra del individuo, quien para lograrla no puede prescindir de la ayuda de la sociedad. Así como un hombre puede creer en ella ingenuamente en su madurez, así también un adolescente se ve obligado a negarla... Ella es nuestra tarea, nuestra necesidad de probidad. Es la dicha y la fe, pero al término de largos procedimientos"³⁷. Cuando se expresa se dice siempre más de lo que se quiere, puesto que se cree expresar lo individual y se dice lo universal: "Tengo hambre. Soy yo quien dice: tengo hambre, pero no soy yo quien lo oye. Yo he desaparecido entre esos dos momentos de mi palabra. En cuanto la he pronunciado ya no queda de mí más que el hombre que tiene hambre, y ese hombre pertenece a todos. He entrado en el orden de lo impersonal, es decir, en el camino de lo universal"³⁸. Pero

³⁷ *Essai sur la misère humaine*, págs. 122, 123 y 198.

³⁸ *Recherches sur le langage*, pág. 172.

puesto que hablar es comprometerse, el sentido de esta moraleja es evidente: se trata, como en el sistema de Kant, de realizar lo universal con su propia carne. Pero lo universal no se da al comienzo, como en la *Crítica de la razón práctica*, y tampoco es él el que definió al hombre primeramente. Yo estoy "situado" en el lenguaje, no puedo callarme; al hablar me arrojo en ese orden desconocido, extraño, y de pronto me hago responsable de él: es necesario que *me haga* universal. Realizar con humildad, con precaución, mediante mi propia carne, la universalidad a la que me he arrojado de buenas a primeras a la ligera es mi única posibilidad, el único mandamiento. He dicho que amo; ésta es la promesa. Ahora tengo que sacrificarme para que por mí la palabra amor adquiera un sentido, para que haya amor en la tierra. En recompensa, al término de esta larga empresa, me sucederá que seré *el que ama*, es decir, que mereceré, por fin, el nombre que me había dado. Que desconfíe de las palabras y de sus poderes mágicos, que me atenga solamente a algunas de ellas, las más sencillas, las más familiares, que hable poco, que nombre con precaución, que no diga de mí nada que no esté seguro de poder sostener, que dedique toda mi vida a cumplir mis promesas: he aquí lo que me propone la moral de Parain. Parecerá austera y medrosa: el autor no lo duda. Es que se sitúa entre una inquietud original y una resignación terminal. La preocupación de Parain ha sido siempre, en efecto, "conservar la inquietud inicial"³⁹; está convencido de que "el hombre acaba con cierta resignación"⁴⁰. Se reconocerán fácilmente las metamorfosis de esta alma en pena: esa oscilación perpetua de lo individual a lo universal, de lo histórico a lo eterno, esas decepciones constantes que hacen descubrir de pronto lo universal en el centro de lo individual y, recíprocamente, develan la añagaza y la hipocresía de la historia a quienes se creen instalados en el centro de lo eterno; ese deseo contradictorio y desgarrador de un orden social riguroso que conserva, no obstante, la dignidad del individuo y, para terminar, esa afirmación resignada de que la realización del individuo está en el sacrificio en que se destruye para que lo universal exista, ¿qué es todo eso sino esa dialéctica desahuciada que Hegel expuso con el nombre de *conciencia desdichada*? Yo soy una nada en-

³⁹ *Retour à la France*, pág. 23.

⁴⁰ *Essai sur la misère humaine*, pág. 123.

frente de la inmovilidad compacta de las palabras. Se trata de ser. ¿Pero quién decidirá ante todo el sentido del ser? Cada uno. Y cada uno se elegirá en la medida exacta en que haya elegido la naturaleza y el sentido del ser en general. Para Parain ser significa fijeza, plenitud densa, universalidad. Tal es el ideal que ha asignado desde el comienzo, y mediante elección libre, a su existencia. ¿Pero cómo puede serlo la nada?

4º Hemos abandonado todo; limitamos nuestra ambición a adaptarnos progresivamente a palabras que no hemos hecho. Sin embargo, esta resignación no puede salvarnos. Si las palabras se mueven termina ese equilibrio tan duramente adquirido. Ahora bien, se mueven. Hay temblores de palabras, más peligrosos que los temblores de tierra. Por lo tanto nos vemos arrojados a un movilismo universal, pues enganchamos el deslizamiento vivo y sin descanso de nuestra vida individual a los deslizamientos más lentos y pesados del lenguaje. Contra ese peligro sólo hay una ayuda: Dios. Si las palabras dimanaran de la sociedad, nacen y mueren con ella y quedamos burlados. Por suerte, "los razonamientos mediante los cuales se demuestra ordinariamente que el lenguaje no puede haber sido inventado por el hombre son irrefutables"⁴¹. Si no proviene del hombre, proviene de Dios: "El hombre no puede prescindir del lenguaje así como no puede dirigirlo. Sólo puede otorgarle su confianza y procurar, con sus medios de hombre y la seriedad de su experiencia individual, no abusar de él. Esta ley de nuestro pensamiento es la mejor prueba de la existencia de Dios, paralela a todas las que los teólogos han enunciado alternativamente, pero situada en un dominio más reducido y quizá por ello más inexpugnable"⁴². Parain no formula esa prueba. Acaso la reserva para otra obra. En todo caso, podemos entreverla. Dios aparece en ella al mismo tiempo como el autor y el garante del lenguaje. Es su autor: es decir, que el orden que se trasluce a pesar de todo en el lenguaje no podría provenir del hombre. La prueba se emparenta, desde este punto de vista, con la argumentación psico-teológica: es el ordenamiento que se contempla en el curso de las palabras, en el curso de las estrellas, el que nos obliga a deducir la existencia de una finalidad trascendente. Pero como, en otro sentido, ese orden es postulado más

⁴¹ *Recherches sur le langage*, pág. 175.

⁴² *Retour à la France*, pág. 16.

bien que percibido, como se trata sobre todo de salvar al hombre de la desesperación dejándole esperar una fijeza oculta en la vida móvil de las palabras, puede parecer también que nos las tengamos que ver con la prueba llamada moral, que deduce la existencia de Dios de la gran necesidad que tenemos de él. En verdad, es al mismo tiempo moral y teológica, al mismo tiempo exigencia y plegaria. Descartes había limitado sus ambiciones a pensar mediante ideas claras y precisas; pero era necesario que tuviesen un fiador. Dios aparece, por lo tanto, en él como una función necesaria. Del mismo modo para Parain, quien se limita a pensar mediante palabras sencillas, a “hacer que el lenguaje sólo sirva a fines para los cuales su inexactitud ofrece el menor peligro”⁴³, hace falta también un garante de esas palabras sencillas. No de su veracidad, pues ésta está por hacer y somos nosotros quienes debemos hacerla. Ni tampoco de su fijeza absoluta, puesto que viven y mueren. Sino más bien de cierta estabilidad conservada en el seno de su movilidad misma. Hegel dice en alguna parte que la ley es la imagen inmóvil del movimiento; y son leyes las que Parain pide a Dios. Poco importa que todo cambie si las palabras, los gérmenes del ser, siguen un curso regulado, si existe en alguna parte una imagen inmóvil y silenciosa de su fluidez. Y tiene que ser así, pues de otro modo todo se hundirá en lo absurdo: las cosas, que no existen si no se las nombra; la alocución, que se desmoronará al azar; y nuestra condición de hombres, pues “no somos seres silenciosos, sino seres lógicos”. Y así como hay un Dios para Descartes porque no podemos engañarnos cuando nuestra voluntad se ve obligada a opinar a pesar de sí misma, así también hay un Dios para Parain, porque somos animales cuya función principal consiste en hablar.

Es un Dios extraño, por lo demás, más parecido al de Kafka y de Kierkegaard que al de Santo Tomás. Sufré una impotencia muy moderna. Los mensajes que envía a los hombres son confusos, o más bien nos llegan al revés. Parten del seno del silencio y de la unidad de un pensamiento que gobierna la materia, y los recibimos como una pluralidad de sonidos y es la materia la que ha esclavizado sus significados. Ese Dios no habla al hombre; le sugiere su silencio por medio de los sonidos y las palabras. Me recuerda a los emperadores de Kafka, muy poderosos y, no obs-

⁴³ *Retour à la France*, pág. 14.

tante, incapaces de comunicarse con sus súbditos.⁴⁴ Por otra parte, también Dios es una palabra; Dios es *también* una palabra. Y como tal, promesa, germen de ser. "Dios debe ser... aplicado según la exigencia que el lenguaje lleva en sí y nos aporta"⁴⁴. Eso es, quizá, lo más claro de esta teología: existe la *palabra* Dios, que nos sugiere y nos oculta, al mismo tiempo, el *hecho* de Dios. Y nosotros debemos honradamente, mediante la fe y las obras, volver a crear el sentido de esta palabra. En consecuencia Parain, quien partió del silencio, vuelve al silencio. Pero no es el mismo silencio. Su punto de partida era un infra-silencio, un violento mutismo del instante que perforaba el lenguaje. "Cuando me pasó me sucede que no hablo. Quiero decir: que no me hablo; me sucede que me quedo sobrecogido, temeroso con frecuencia, contemplando la bruma sobre el Sena, descubriendo en el cielo con qué cortar un uniforme de gendarme, un hombre vivaracho, una mujer bella. Tales emociones constituyen las únicas circunstancias en que nos sentimos existir..."⁴⁵. Pero ha comprendido que el silencio no tenía sentido sino mediante el lenguaje, que lo nombra y lo sostiene⁴⁶. Puesto que las palabras son fundamento de objetividad, si descubro en el cielo un uniforme de gendarme o un hombre vivaracho es porque dispongo a la chitacallando de las palabras hombre, uniforme, gendarme y vivaracho. Callarse es sobrentender las palabras, nada más. Sin embargo, el amor al silencio es tal en Parain que descubre otro silencio, un ultra-silencio, que reúne en sí y atraviesa todo el lenguaje, como la nada heideggeriana abarca al mundo, como el no-saber en Blanchot y en Bataille envuelve al saber y lo sostiene. Aquí se trata simplemente de una de esas numerosas sorpresas que nos reserva la *formación de un total*. Disputar, en efecto, es formar un total. La totalidad del saber es no-saber, porque aparece en un punto de vista que trasciende el saber; y la totalidad del lenguaje es silencio, porque hay que estar situado en medio del lenguaje para hablar. Pero en el caso que nos ocupa la formación de un total es imposible *para el hombre*, porque se haría mediante las palabras. Y el silencio de Parain no es sino un gran mito optimista, un

⁴⁴ *Retour à la France*, pág. 17.

⁴⁶ Compárese con lo que Bataille dice de la *palabra* silencio en *L'expérience intérieure*.

⁴⁵ Manuscrito inédito de 1923.

mito que, si no^o me equivoco, ha superado por completo al presente⁴⁷.

¿Haré una crítica de estas tesis? Conozco a Parain desde hace diez años, he discutido frecuentemente con él, he presenciado todos los pasos de ese pensamiento probo y riguroso, he admirado con frecuencia su saber y la eficacia de su dialéctica. Para evitar un equívoco advertiré, por lo tanto, que considero a mis objeciones como una etapa del largo diálogo amistoso que mantenemos desde hace tanto tiempo. Él replicará mañana, sin duda, y yo le haré otras y él volverá a replicar y, entretanto, su pensamiento habrá seguido su curso; él habrá cambiado de posición, y yo también verosimilmente; nos habremos alejado o aproximado, otro Parain y otro Sartre continuarán la discusión. Pero como la función del crítico consiste en criticar, es decir, en comprometerse en pro o en contra y situarse al situar, diré que acepto crudamente la mayor parte de los análisis de Parain; discuto únicamente su alcance y su lugar. Lo que se discute entre nosotros, como ha sucedido con tanta frecuencia en la historia de la filosofía, es la cuestión del comienzo. Quizá se reproche a Parain que no comience con la psicología del hombre que habla. Pero yo no opino lo mismo. Comtiano en esto, aunque desconfía profundamente de la psicología, Parain no quiere entrar en los análisis de esas "imágenes verbales" o de esos "procesos verbomotores" con los que los psicólogos nos han abrumado durante los primeros años del siglo xx. Tiene razón: si hay pensamientos sin palabras, como los sujetos de Messer o de Bühler descubrían en sí mismos hacia 1905, ¿qué nos importa? Pues habría que demostrar que esos pensamientos sin palabras no están encuadrados, limitados, condicionados por el conjunto del lenguaje. Y en cuanto al paso empírico de la idea a la palabra, es inútil describirlo, ¿pues qué nos enseña? Habría que estar seguro de que la idea no es simplemente una aurora de palabra. Con las necesidades, con la palabra, Parain se jacta de reconstruir todo un hombre. Y si se trata del hombre empírico que la psicología pretende conseguir, quizá

47 Esta asimilación de una totalidad lingüística al silencio la tentaba ya cuando me habló de las últimas obras de Tolstoy, asimilables, según él, a "un gran silencio de anciano". Un escritor es Dios en cuanto crea su lenguaje y puede totalizar sus palabras, hablar de la lengua de Platón, de Shakespeare. Con ello se descubre más allá de sus palabras, y su obra es asimilable al silencio. Aquí volvemos a encontrar a Blanchot.

no se equivoca. Así, los sociólogos sostenían que los hechos fisiológicos y sociales bastaban para componer el orden humano. Quizá se les pueda conceder eso: todo depende de la definición de lo social y lo fisiológico. ¿Pero no hay más comienzo que la psicología introspectiva?

Me dirigen la palabra. He aquí que la palabra "granizo" resuena en mis oídos. Se trata en este caso de un acontecimiento datado, localizado, breve, individual. Si se toman las cosas en rigor, no es *la* palabra granizo la que oigo, sino cierto sonido muy particular pronunciado por una voz suave o ronca, llevada en un torbellino entre luces que la penetran, olores que la impregnan y una tristeza o una alegría que la colorean. Han pasado tres horas y he aquí que pronuncio a mi vez la palabra "granizo". ¿Se dirá que me oigo? De ninguna manera, puesto que si se registra mi voz no la reconozco. Se trata de una casi-audición que no tenemos por qué describir ahora. Y si la palabra que *como*, que llena mi boca con su pasta, se parece a la que oí hace poco, es en esto solamente en lo que ambas son acontecimientos individuales. Otro acontecimiento individual: contemplo una página de libro, helada por un sol frío, respiro un olor de hongo de cueva que sube del papel a mi nariz y, entre tantas singularidades, veo algunos rasgos singulares trazados en una línea: "granizo". Ahora le pregunto a Parain dónde está *la* palabra "granizo", realidad intemporal e inextensa que está al mismo tiempo en la página del libro, en la vibración del aire golpeado, en ese bocado húmedo que degluto y que no se deja absorber por ninguno de esos fenómenos singulares. ¿Dónde está *esa* palabra que no existía ayer ni antes de ayer, que no existe hoy, que no existirá mañana, pero que se manifiesta al mismo tiempo ayer, hoy y mañana, de modo que cada vez que la oigo discierno el fenómeno sonoro como una de sus encarnaciones y no como un acontecimiento absoluto? En una palabra, si el lenguaje es el fundamento de la objetividad, ¿qué es lo que fundamenta la objetividad del lenguaje? Veo ese verso libre y necesito, según Parain, las palabras "verso libre" para conferirle cierta permanencia, un porvenir, un pasado, cualidades, relaciones con los otros objetos del mundo. Pero cuando abro este libro sobre los meteoros, veo esas patitas negras que componen el vocablo "granizo", exactamente como veo el verso libre. Si es cierto que éste, sin la denominación, no es sino un agrupamiento lábil de sensaciones, aquel no podría existir dife-

rentemente. ¿Es necesaria, por lo tanto, una palabra para denominar a la palabra "granizo"? ¿Pero quién denominará a esta palabra a su vez? He aquí que se nos remite curiosamente al infinito, lo que significa que el acto sencillo de nombrar, y por lo tanto de hablar, se ha hecho imposible. Es la argumentación del tercer hombre, que Aristóteles empleó ya contra Platón. No deja de tener réplica si se aplica a las Ideas puras, pues la citó el mismo Platón, no sin ironía, en el *Parménides*. Pero es que la idea no necesita de la idea para comprenderse. No es otra cosa que el puro acto de intelección. Cuando, al contrario, contemplo la palabra, veo que tiene un cuerpo y que se manifiesta por medio de ese cuerpo, entre una multitud de otros cuerpos. ¿De dónde proviene su carácter privilegiado? ¿Diremos: de Dios o de la sociedad? Pero es una solución perezosa. O más bien nos hallamos en un plano en el que ni Dios ni la sociedad pueden ya intervenir.

Admitamos, en efecto, que mediante una gracia divina, la palabra "granizo" se conserve, dotada de una especie de permanencia, y que sea la *misma palabra* la que me impresionó ayer y la que me impresiona hoy. Después de todo, es el mismo tintero el que ví hace un momento y el que veo ahora, el mismo escritorio, el mismo árbol. Pues bien, hay que confesarlo: incluso en esa suposición irrealizable, la identidad *externa* de la palabra granizo no me serviría de nada, pues, por idéntica que sea físicamente, además sería necesario que yo la *reconociese*, es decir, que la recorte y la estabilice en el flujo de los fenómenos, que la relacione con sus apariciones de ayer y de antes de ayer y que establezca entre esos diferentes momentos un lugar sintético de identificación. ¿Qué importa, en efecto, que este tintero sea el mismo fuera de mí? Si no tengo memoria diré que hay diez tinteros, cien tinteros, tantos tinteros como apariciones de tintero. O más bien ni siquiera diré que hay un tintero, no diré nada absolutamente. Lo mismo sucede con la palabra "granizo": el conocimiento y la comunicación sólo son posibles si existe una palabra granizo. Pero aunque la palabra existiese en el seno de Dios, yo debo engendrarla mediante la operación llamada "síntesis de identificación". Y ahora comprendo que la palabra no era privilegiada, pues a la mesa, el árbol y el verso libre también les tengo que hacer existir como síntesis permanentes de propiedades relativamente estables. No es nombrándolos como les confiero la objeti-

vidad, pues no puedo nombrarlos sino si ya los he constituido como conjuntos independientes, es decir, sino si hago objetivos en un mismo acto sintético la cosa y la palabra que la nombra. Espero que no se pensará responder diciendo que Dios mantiene *en nosotros* la identidad de la palabra. Pues si Dios piensa en mí, desaparezco; Dios se queda solo. Y Parain no se atrevería ciertamente a llegar a eso. No: soy yo quien, ora escuche, ora hable, constituyo la palabra como uno de los elementos de mi experiencia. Antes de tratar del lenguaje, Parain habría debido preguntarse cómo es posible la experiencia, pues hay una experiencia del lenguaje. Ha meditado sobre Descartes, sobre Leibniz, sobre Hegel. Enhorabuena, pero nada dice de Kant. Y esta laguna enorme de las *Recherches* no es obra del azar: significa muy sencillamente que Parain se ha equivocado en el orden de sus pensamientos. Pues, al fin y al cabo, si constituyo mi experiencia, y las palabras en el seno de esa experiencia, no es en el plano del lenguaje, sino en el de la síntesis de identificación en el que aparece lo universal. Cuando digo que "tengo hambre", la palabra universaliza, es asunto convenido; pero para universalizar es necesario ante todo que yo la universalice, es decir, que saque a la palabra "hambre" de la confusión desordenada de mis impresiones actuales.

Pero hay que remontarse todavía más. Parain no teme reproducir un lamentable análisis del *cogito* que encontró en *La voluntad de poder*. Se sabe que Nietzsche no era filósofo. ¿Pero por qué Parain, profesional de la filosofía, saca a relucir esas pamplinas? ¿Cree que puede salir del apuro a tan poca costa? Poco importa lo que *dice* Descartes del *cogito*. Lo que cuenta es que, cuando yo comprendo una palabra, es necesario evidentemente que tenga conciencia de que la comprendo. De otro modo, la palabra y la comprensión se hunden en la noche. El lenguaje, dice Parain, se intercala entre mí y el conocimiento que tengo de mí. Quizá: con la condición de que se asimile conocimiento y lenguaje, con la condición de que se haga principiar con el conocimiento la relación que mantengo conmigo mismo. Pero cuando tengo conciencia de comprender una palabra ninguna palabra viene a intercalarse entre mí y yo mismo: la palabra, la única palabra de que se trata está *delante* de mí, como *lo que es comprendido*. ¿Dónde queréis meterla, en efecto? ¿En la conciencia? Sería como introducir en ella un árbol, una pared, que la sepa-

raría de sí misma. Y sin embargo es necesario que sea comprendida, pues de otro modo es un sonido inútil. Poco me importa después de eso que se discuta interminablemente sobre el "yo" del *cogito*: esto concierne a la sintaxis, a la gramática y quizás a la lógica. Pero la eficacia, la eternidad del *cogito* consiste precisamente en que revela un tipo de existencia definida como presencia en sí misma sin intermediario. La palabra se intercala entre mi amor y yo, entre mi cobardía o mi coraje y yo, no entre mi comprensión y mi conciencia de comprender. Pues la conciencia de comprender es la ley de existencia de la comprensión. A eso es a lo que llamaré el silencio de la conciencia. Nos hallamos muy lejos de esa corriente de impresiones sensibles a la que Parain quiere reducirnos. Sé, no obstante, lo que me replicará: pase en lo que respecta a tu conciencia, pero desde el momento en que quieres *expresar* lo que eres te atascas en el lenguaje. Estoy de acuerdo, pero lo que quiero expresar lo sé, porque lo *soy* sin intermediario. El lenguaje puede resistirme, desorientarme, pero nunca me dejaré engañar por él si no lo quiero, pues tengo la posibilidad de volver siempre a lo que soy, a este vacío, a este silencio que soy, para el que, no obstante, hay un silencio y un mundo. El *cogito* escapa a las garras de Parain, como la síntesis de identificación, como lo universal. Y ese era el comienzo.

Falta que el Otro esté presente, que comprenda a su antojo mis palabras, o que pueda negarse a comprenderlas. Pero, justamente, me parece que el Otro no está bastante presente en la obra de Parain. Interviene a veces, pero no sé de dónde viene. Ahora bien, éste es también un problema de principio. ¿Quién es primero, el Otro o el lenguaje? Si es el lenguaje, el Otro desaparece. Si el Otro no debe aparecérseme sino cuando se lo nombra, entonces es la palabra la que hace al Otro, como hace el verso libre o el granizo. Y es también la palabra la que puede suprimirlo. Yo no podría evitar el solipsismo: entre la corriente de mis sensaciones, la palabra *Otro* recorta cierto conjunto al que adorna con cierta significación universal. No podría tratarse de una experiencia privilegiada. Pero entonces yo hablo solo. Las pretendidas intervenciones de los Demás no son sino reacciones de mi lenguaje sobre mi lenguaje. Si, al contrario, tan luego como hablo tengo la certidumbre angustiosa de que las palabras se me escapan y van a tomar fuera de mí aspectos insospechables, significados imprevistos, ¿no es porque pertenece a la estructura

misma del lenguaje el deber ser comprendido mediante una libertad que no es la mía? En resumen, ¿no es el Otro quien hace el lenguaje, no es el Otro el primero? Parain conviene en ello como a su pesar, pues recurre a ese Otro, a esa quintaesencia del Otro que es Dios. ¿Pero por qué se necesita a Dios? ¿Para explicar el origen del lenguaje? Pero sólo se plantea el problema si el hombre existe primeramente, solo, desnudo, silencioso, completo, y si habla *después*. Entonces, en efecto, se puede preguntar cómo se le ha ocurrido hablar. Pero si yo no existo originalmente sino por y para el Otro, si desde que nazco soy arrojado bajo su mirada y si el Otro me es tan cierto como yo mismo, entonces yo soy lenguaje, pues el lenguaje no es sino la existencia en presencia de los demás. He ahí a esa mujer inmóvil, rencorosa y perspicaz que me mira sin decir palabra mientras yo voy y vengo en la habitación. Inmediatamente todos mis gestos me son enajenados, robados, toman allí la forma de un horrible manojito que ignoro: allí yo soy torpe, ridículo. Allí, en el ardor de esa mirada. Me enderezo, lucho contra esa pesadez extraña que me pasma. Y me hago, allí, demasiado desenvuelto, demasiado fatuo, todavía ridículo. He aquí todo el lenguaje: es ese diálogo mudo y desesperado. El lenguaje es el ser-para-los-demás. ¿Para qué necesitamos a Dios? Basta el otro, cualquier otro. Él entra y yo ya no me pertenezco; es él quien se interpone entre mí y yo mismo. No en la intimidad silenciosa del *cogito*, sino entre mí y todo lo que yo soy en la tierra, dichoso, desdichado, bello, feo, vil o magnánimo: pues es necesario el concurso del Otro para que yo sea todo eso. Pero si es cierto que hablar es actuar bajo la mirada del Otro, los famosos problemas del lenguaje corren gran riesgo de no ser sino una especificación regional del gran problema ontológico de la existencia del Prójimo. Si el Otro no me comprende, ¿es porque yo hablo o porque es otro? Y si el lenguaje me traiciona, ¿eso se debe a una malignidad que le es propia, o más bien a que no es la simple superficie de contacto entre yo y el Otro? En una palabra, para que haya un problema del lenguaje es necesario que el Otro sea dado primeramente.

En consecuencia, hay que mantener contra Parain la prioridad del *cogito*, de las síntesis universalizantes⁴⁸, de la experiencia

⁴⁸ He simplificado el problema de las síntesis presentándolo en su forma kantiana. Tal vez habría que hablar de "síntesis pasivas", como Husserl, o demostrar que la realidad humana al temporalizarse, utiliza com-

inmediata del Prójimo. Así volvemos a poner al lenguaje en su verdadero lugar. Pero si se le limita así su poder por arriba, me parece que se le limita también por abajo; no sólo por la realidad humana que nombra y que comprende, sino también por los objetos que se nombra. "Cuando, al sentir ciertos malestares internos, declaro que tengo hambre, no comunico mis sensaciones a las personas a las que me dirijo, sino que les notifico únicamente que deseo comer, o mejor todavía que creo que tengo necesidad de comer. En efecto, he pensado que mi malestar se calmaría si absorbiese algún alimento. Al hacer eso he enunciado una hipótesis con respecto a mi estado. Pero puedo engañarme. Los mutilados sienten frío en la pierna que les han cortado"⁴⁹. Pero es que Parain sigue bajo la influencia de la psicología del siglo xx, que admite estados afectivos meramente vividos y a los que atribuimos significaciones del exterior por costumbre. ¿No se ha apresurado demasiado? ¿Y no habría sido necesario que primeramente tomara posición frente a la concepción fenomenológica de la afectividad, que hace de cada deseo una "Erlebnis" intencional, es decir, relacionada directamente con su objeto? Conocí a una joven que sufría de una úlcera en el estómago. Cuando pasaba mucho tiempo sin tomar alimento sentía un dolor vivo y comprendía que tenía que comer. En este caso nos las tenemos que ver con los "estados afectivos" o "sensaciones", tales como los postula Parain. Pero aquella joven no decía que tenía hambre. Ni siquiera lo pensaba: suponía que los dolores que sentía desaparecían si se alimentaba. Tener hambre, al contrario, es tener conciencia de que se tiene hambre, es ser arrojado al mundo del hambre, es ver los panes y los comestibles brillar con un resplandor doloroso en los escaparates de las tiendas, es sorprenderse soñando con un pollo. "El médico —dice Parain— quizá rechazaría mi diagnóstico." Pero no hay diagnóstico —es decir, inducción a ciegas que tiende a interpretar datos mudos— y el médico nada tiene que decir a este respecto. Puede explicarme que no debo comer, que este hambre es sospechosa, que corresponde a cierto estado de mi organismo, muy alejado de la inanición. Pero no puede recusar mi deseo. ¿Qué serían una alegría, un sufrimiento, un deseo sexual

plejos ya *sintetizados*; pero de todas maneras la argumentación sigue siendo la misma: lo que vale para el lenguaje vale para todo objeto, pues el lenguaje es también objeto.

⁴⁹ *Recherches sur le langage*, pág. 25.

que necesitaran el lenguaje para asegurarse de que existen? Sin duda el lenguaje extenderá peligrosamente su alcance, me los indicará como "deseos universales", me sugerirá comportamientos apropiados para satisfacerlos. Pero un deseo que no se denunciara por sí mismo como deseo en nada se distinguiría de la indiferencia o la resignación. Cuando me duele la cabeza *supongo* que un sello de aspirina calmará mi sufrimiento, pero mi dolor de cabeza no es en modo alguno deseo del sello de aspirina. Cuando deseo una mujer, al contrario, mi deseo no quiere que se le calme sino que se le satisfaga, y no tengo que hacer hipótesis para saber cómo puedo satisfacerlo. Ese deseo está ahí, en esos brazos, en esa garganta, es deseo de esa mujer o no es nada.

Queda, se dirá, el objeto externo: el árbol, la mesa, esta noche. En este caso, convendremos en que el lenguaje forma una capa que constituye la cosa. Pero no es él el que le da su cohesión, su forma ni su permanencia. También en este caso me parece que las presuposiciones psicológicas de Parain están un poco anticuadas: ¿por qué hablar en este caso de sensaciones? Hace mucho tiempo que la sensación ha quedado relegada al almacén de los accesorios; es un sueño de la psicología; por esta vez no es más que una palabra. Las experiencias de la Gestaltheorie revelan, al contrario, una cohesión formal de los objetos, de las leyes de estructura, de las relaciones dinámicas y estáticas que sorprenden al observador, le desorientan y lo único que hay que hacer es nombrarlas. De noche, a un punto brillante sobre una rueda de bicicleta lo veo describir una cicloide; de día, ese mismo punto me parece animado por un movimiento circular. Las palabras nada pueden hacer al respecto, pues se trata de algo muy distinto. La mosca no habla, dice Parain, por lo que "en ella la sensación se halla en estado borroso"⁵⁰. Me parece muy audaz. ¿Qué sabe él de la mosca? Afirma lo que debería demostrar. Ahora bien, las experiencias de los "gestaltistas" tienden a mostrar que los animales menos evolucionados se conducen con arreglo a la percepción de las *relaciones*, no a las supuestas sensaciones. Un pollito, una abeja, un chimpancé interpretan como una señal el color *más claro*, no *este* gris, no *este* verde⁵¹. ¿Parain recusa estas experiencias? Por lo menos debería decirlo. Es que su saber es el de

⁵⁰ *Recherches sur le langage*, pág. 22.

⁵¹ Véase Guillaume: *Psychologie de la forme*.

su generación: ignora a los psicólogos, a los filósofos alemanes actuales, o no los comprende. Conoce muy mal a Hegel; no está al corriente de las obras inéditas de Kant; los recientes trabajos sobre la afasia se le han escapado (Gelb y Goldstein). Por lo tanto se agita, sin sospecharlo, entre problemas caducos. Saca las conclusiones de ese movimiento filosófico francés que va de Ribot a Brunschwig pasando por Bergson. Liquidada, hace el balance. Para nosotros todos esos nombres están completamente muertos y la liquidación se ha hecho sin sufrimiento y sin ruido: hemos sido formados de otro modo.

El lenguaje se sitúa entre objetos estables y concretos que no le han esperado para revelarse (deseos intencionales, formas de la percepción exterior), y realidades humanas que son parlantes por naturaleza y, por lo mismo, se sitúan fuera de la palabra, pues se alcanzan directamente y son lanzadas sin intermediario las unas frente a las otras. Por consecuencia, puede mentir, engañar, alterar, universalizar a destiempo: las cuestiones que plantea son técnicas, políticas, estéticas, morales. En este terreno los análisis de Parain conservan su pertinencia. Pero no existe un problema metafísico del lenguaje. Y, sin duda, veo desfilar bajo la pluma de Parain todas esas teorías que resumen las actitudes que el hombre ha tomado en el mundo moderno frente a sí mismo y su destino. Vuelvo a encontrar a Descartes y el racionalismo, vuelvo a encontrar a Leibniz, Hegel, Nietzsche y el pragmatismo. ¡Pero cómo! Me siento constantemente incómodo, pues me parece que Parain hace mucho más que interpretarlos: los traduce a su lenguaje. Descartes confía en las ideas claras y precisas y Parain traduce: confianza en las palabras. Nietzsche intenta una crítica *lógica del cogito* y Parain dice que "plantea perfectamente el problema del lenguaje, no *creyendo plantear* sino el de la lógica". El pragmatismo moderno reclama el verso de Fausto:

Im Anfang war die Tat

y Parain traduce: "La acción es la medida de nuestro lenguaje". El "Logos" platónico se convierte en el discurso, etc., etc. ¿No es esto un prejuicio? ¿No fuerza la verdad? ¿La palabra griega "Logos" no tiene sino un solo sentido? ¿Y no puedo entretenerme a mi vez *traduciendo* el pensamiento de Parain? ¿No puedo decir que este hombre, después de haber desesperado del conoci-

miento y de la razón, después de haberse adherido durante algún tiempo, en una época en que el hombre quería forjar su destino, a una especie de pragmatismo radical, ha vuelto, con sus contemporáneos, a confiar en un orden trascendente que le liberase de su inquietud? ¿En qué se convierte el lenguaje en todo eso? Y si me traduce, yo traduciré su traducción y nunca terminaremos. ¿No es mejor dejar que diga cada uno lo que quería decir? “No, señor —le dijo Breton a un comentarador de Saint-Pol-Roux—, si Saint-Pol-Roux hubiese *querido decir* ‘garrafa’ lo habría dicho”. ¿No vale lo mismo para Descartes o para Hegel?

Es en nuestros corazones donde los libros de Parain hallan su resonancia más profunda. Es cuando él escribe, por ejemplo: “Siento que soy responsable de un mundo que no he creado”⁵² cuando le damos una adhesión sin reservas. Parain es un hombre para el que el hombre existe. El hombre: no la *naturaleza* humana, esa realidad completamente hecha, sino el hombre en condición, ese ser que no obtiene su ser sino de sus límites. Nos agrada esa sabiduría resignada pero militante, esa gravedad, esa resolución tomada de antemano de mirar las cosas de frente, esa honradez valiente y orgullosa y, sobre todo, esa gran claridad. Quizá los principios teóricos de su obra nos parecen un poco antiguos, pero por su moral se emparenta con los más jóvenes de nosotros. Pienso particularmente en Camus. Para éste la respuesta del hombre a la absurdidad de su condición no consiste en una gran rebelión romántica, sino en una aplicación cotidiana. Ver claro, cumplir la palabra, desempeñarse bien: en eso consiste nuestra *verdadera* rebelión. Pues no hay razón alguna para que yo sea fiel, sincero y valiente. Y *precisamente por eso* debo mostrarme tal. Parain no nos pide otra cosa. Sin duda nos deja entrever una especie de sanción divina, pero su Dios está tan lejos que no molesta. ¿Los jóvenes de esta época difícil se sentirán satisfechos con esta moral, o no es sino un estadio necesario en la exploración de los límites de la condición humana? ¿Y Parain mismo y Camus se sienten satisfechos con ella? Parain conviene de buena gana en que el prejuicio de honradez escrupulosa en la elección de las palabras lleva fácilmente al novelista al populismo. Pues las palabras pan, fábrica, trabajo a destajo, arado, escuela, nos son más conocidas que las palabras amor y odio, libertad y des-

⁵² *Recherches sur le langage*, pág. 183.

tino. Y, no obstante, detesta ese mundo gris y flojo, sin horizonte. Igualmente, la persona humana de Camus parece desbordar por todas partes a su doctrina. ¿Qué harán? Hay que esperar. Lo que Schlumberger dice en alguna parte de Corneille se aplica admirablemente a la posguerra, aunque hace profesión de despreciarla, así como a la vuelta que la ha seguido y, tal vez, a lo que seguirá a esa vuelta.

“No hay gran movimiento que no parta de una creación... con lo que ella implica de brutal, de sumario y, si se quiere, de artificial; ni tampoco ninguno al que no suceda, después de que se ha vivido durante más o menos largo tiempo de acuerdo con esas nuevas pautas, la necesidad de una puesta a punto más minuciosa, de una “vuelta a la naturaleza”, es decir, a las pautas medias. La alternación de las dos disciplinas es necesaria. ¡Qué alivio cuando una obra modestamente sincera viene a poner de nuevo en su lugar las grandes figuras exaltadas, que se han convertido con el tiempo en fantoches sobrado vacíos! ¡Pero qué sobresalto cuando una afirmación perentoria permite una nueva partida en una época estancada en la que el análisis se hace cada vez más meticuloso, refinado y rastrero, cuando un hombre se entrega a la peor empresa: la de inventar al hombre”⁵³.

⁵³ *Tableau de la Littérature française* (Gallimard). Schlumberger: Corneille.

EL HOMBRE Y LAS COSAS

Si se llega sin idea preconcebida a la obra publicada de Francis Ponge, al principio siente uno la tentación de creer que se ha propuesto, llevado por un afecto singular a las *cosas*, describirlas con los medios corrientes, es decir, con las palabras, con todas las palabras, gastadas, corroídas, descalcañadas, tales como se presentan al escritor ingenuo, gama de cualesquiera colores en una paleta. Pero por poco atentamente que se lea, uno se desconcierta muy pronto: el lenguaje de Ponge parece truco, encantado. A medida que nos descubren un aspecto nuevo del objeto nombrado parece que las palabras se nos escapan, que no son enteramente los instrumentos dóciles y triviales de la vida cotidiana y que nos revelan aspectos nuevos de sí mismas. De modo que la lectura de *Parti pris des choses* parece con frecuencia una oscilación inquieta entre el objeto y la palabra, como si, para terminar, no se supiese ya muy bien si es la palabra el objeto o es el objeto la palabra.

Es que la preocupación original de Ponge es la de la *nomi-nación*. No es filósofo —o por lo menos no lo es ante todo— y para él no se trata de expresar la cosa a cualquier precio. Ante todo habla, escribe. Ha titulado a uno de sus libros *La rage de l'expression* y se llama a sí mismo, en *Le mimosa*, ex mártir del lenguaje. Es un hombre de 45 años que escribe desde 1919. Con ello demuestra suficientemente que ha llegado a las cosas por el rodeo de una reflexión sobre la palabra.

Entendámonos bien, no obstante. No habría que creer que habla por hablar, que los objetos de sus descripciones sean temas

indiferentes, ni tampoco que sus altercados con las palabras le hayan llevado a adquirir conciencia de la existencia de las cosas. Él mismo dice en *Le mimosa*: “Tengo (de la mimosa) en el fondo de mí una idea que necesito sacar afuera... Dudo de si no ha sido la mimosa la que ha despertado mi sensualidad... En las ondas potentes de su perfume yo flotaba, extasiado. Tanto que al presente la mimosa, cada vez que aparece en mi interior, a mi alrededor, me recuerda todo eso y se marchita inmediatamente... Puesto que escribo, sería inadmisibile que no hubiera un escrito mío sobre la mimosa”.

No se podría indicar mejor que no llega a las cosas por casualidad; pero aquellas de que habla están elegidas; han habitado en él durante largos años, le pueblan, tapizan el fondo de su memoria, se hallaban presentes en él mucho antes que tuviese sus enojos con la palabra; mucho antes que tomara la decisión de escribir sobre ellas le perfumaban ya con sus significados secretos; y su esfuerzo actual tiene por objeto pescar en el fondo de sí mismo esos monstruos bulliciosos y floridos y *expresarlos* mucho más que fijar sus cualidades después de observaciones escrupulosas. Se cuenta que Flaubert le dijo a Maupassant: “Ponte ante un árbol y describelo”. El consejo, si fué dado, es absurdo. El observador puede tomar medidas... y nada más. La cosa le negará siempre su sentido... y su ser. Ponge contempla sin duda la mimosa; la contempla atenta y largamente. Pero sabe ya lo que busca en ella. La guija, la lluvia, el viento, el mar están ya en ella como complejos, y son esos complejos los que quiere poner de manifiesto. Y si se quiere saber por qué, en vez del trivial complejo de Edipo o del complejo de inferioridad —*al lado*, quizá, del complejo de inferioridad— se decide por el complejo-guijarro, el complejo-marisco o el complejo-musgo, diremos al mismo tiempo que lo mismo nos sucede a cada uno de nosotros y que ese es el secreto de su personalidad.

Y, sin embargo, fué de aquellos cuya vocación literaria se caracterizó por una lucha furiosa contra el lenguaje. Si primeramente asimiló y dirigió el mundo de las cosas, es el gran espacio llano de las palabras lo primero que descubrió. El hombre es lenguaje, dice. Y añade en otra parte, con una especie de desesperación: “Todo es habla”. Comprenderemos mejor en seguida el sentido de esa frase. Tomemos nota por el momento de esa resolución de contemplar al hombre desde fuera, a la manera de los

behavioristas. En ninguna parte de su obra se tratará de *pensamiento*. Lo que distingue al hombre de las otras especies es ese acto objetivo que llamamos el habla, esa manera original de golpear el aire y de construir a su alrededor un objeto sonoro. Ponge va incluso a *naturalizar* el habla, al hacer de ella una secreción del animal humano, una baba comparable con la del caracol: "La verdadera secreción común del molusco hombre...: quiero decir el habla". O también: "Moluscos informes... millones de hormigas... no tenéis como habitáculo sino el vapor ordinario de vuestra verdadera sangre: el habla".

Ponge considera al habla una verdadera concha que nos envuelve y protege nuestra desnudez, una concha que hemos segregado a la medida de nuestros cuerpos tan blandos. El tejido de las palabras tiene para él una existencia real, perceptible: ve las palabras a su alrededor, alrededor de nosotros. Pero esta concepción rigurosamente objetivista, materialista si se quiere, del discurso es al mismo tiempo una adhesión sin reserva al lenguaje. Ponge es humanista. Porque hablar es ser hombre, él habla para servir a lo humano hablando. Tal es el origen confesado de su vocación de escritor. "No sé por qué desearía que el hombre, en lugar de esos enormes monumentos que sólo testimonian la desproporción grotesca entre su imaginación y su cuerpo, pusiera su interés en crearse para sus descendientes un habitáculo no mucho más voluminoso que su cuerpo; que todas sus imaginaciones y razones estén comprendidas en él, que empleara su genio en el ajuste y no en la desproporción... Desde este punto de vista admiro sobre todo a ciertos escritores o músicos mesurados... a los escritores por encima de todos los demás, porque su monumento está hecho con la verdadera secreción ordinaria del molusco hombre".

Servir a lo humano hablando, sea. Pero es necesario que las palabras se presten para ello. Ponge es de la misma generación que Parain; comparte con él esa concepción materialista del lenguaje que no quiere distinguir a la Idea del Verbo; conoció como él, después de 1918, esa brusca desconfianza con respecto al discurso, esa amarga desilusión. En otra parte he tratado de dar las razones de ello. Parece que más tarde se situará una "crisis del lenguaje" entre los años 18 y 30. Las búsquedas del simbolismo, la famosa "crisis de la ciencia", la teoría del "nominalismo científico" que ella inspiró y la crítica bergsoniana habían preparado

los caminos. Pero los jóvenes de la posguerra necesitaban móviles más sólidos. Hubo el descontento violento de los desmovilizados, su inadaptación; hubo la revolución rusa y la agitación revolucionaria que se difundió un poco por toda Europa; hubo, con la aparición de realidades nuevas y ambiguas, mitad carne, mitad pescado, la vertiginosa desvalorización de las palabras antiguas, que ya no podían nombrarlas enteramente, en el momento en que la ambigüedad misma de esas formas de existencia impedía que se les inventase denominaciones nuevas. Pero, de todas maneras, no todos los descontentos podían dirigir su ira contra el lenguaje. Para eso había que haberle atribuido primeramente un valor singular. Ese fué el caso de Ponge y de Parain. Los que creían que podían despegar las ideas de las palabras no se inquietaron demasiado o aplicaron en otros campos su energía revolucionaria. Pero Ponge y Parain habían definido de antemano al hombre por el habla. Estaban atrapados como ratas, puesto que el habla no valía nada. Se puede decir verdaderamente que en este caso desesperaron: su posición les privaba de toda esperanza. Se sabe que Parain, obseso por un silencio que se sustraía siempre, llegó a los extremos del terrorismo y volvió a una retórica matizada. El camino de Ponge es más sinuoso.

Lo que reprocha al lenguaje es ante todo que es el reflejo de una organización social que execra. "Nuestro primer móvil fué sin duda el aborrecimiento de lo que nos obligan a pensar y a decir." En este sentido su desesperación era menos total que la de Parain: en tanto que éste creía ver en el lenguaje un vicio original, había en Ponge un optimismo naturalista que le hacía más bien considerar a las palabras como viciadas por nuestra forma de sociedad. "Con perdón sea dicho de las *palabras* mismas, *dados los hábitos que en tantas bocas infectas han contraído*, hace falta cierto coraje para decidirse no solamente a escribir, sino también a hablar".

Y:

"Esos hacinamientos de camiones y autos, esos barrios que no alojan ya más que mercaderías, o los legajos de documentos de las compañías que los transportan... esos gobiernos de negociantes y mercaderes, *podrían pasar* si no nos obligasen a tomar parte en ello. Pero, ¡ay!, para colmo de horror, *en el interior de nosotros mismos* habla el mismo orden sórdido, porque no tenemos a nuestra disposición más palabras ni más vocablos altiso-

nantes (o frases, es decir, más ideas) que las que un uso cotidiano en este mundo grosero prostituye desde la eternidad”.

Como se ve, no es verdaderamente al lenguaje al que acusa, sino al lenguaje “tal como se lo habla”. Por lo tanto, no ha pensado ciertamente en guardar silencio. Como es poeta, considera a la poesía como una empresa general de *desengrase* del lenguaje, del mismo modo que el revolucionario, de cierta manera, puede tratar de desengrasar a la sociedad. Por otra parte, para Ponge, es lo mismo: “Nunca rebotaré sino en la actitud del *revolucionario* o del *poeta*”.

Pero si no descubre en el lenguaje esa imposibilidad de principio, esa contradicción formal que veía en él Parain, su posición es al comienzo apenas más envidiable. Pues, al fin y al cabo, como no quiere el silencio, porque el silencio es una palabra, una palabra inútil, quizás una trampa, sólo dispone para hacerse entender de las palabras que execra. ¿Qué puede hacer? Ponge adopta al principio la solución negativa que le ofrecen los surrealistas: destruir las palabras mediante las palabras. “Ridiculicemos las palabras mediante la catástrofe —escribe—, el simple abuso de las palabras”. Se trata, en suma, de una desvalorización radical; es la política de lo peor. ¿Pero cuál puede ser el resultado? ¿Es cierto que construiremos así un silencio? Sin duda eso es hablar “para no decir nada”. Pero, en realidad, ¿son las palabras las que destruimos? ¿No proseguimos el movimiento iniciado por esas “bocas infectas” que detestamos, no expulsamos de las palabras su sentido propio y no vamos a encontrarnos, en medio del desastre, con una equivalencia absoluta de todos los nombres y obligados a hablar a pesar de todo? Por lo demás, Francis Ponge no se obstinó en esa tentativa. Su genio particular lo llevaba a otra parte. Para él se trataba máis bien de arrancar las palabras a quienes hacen mal uso de ellas y de tratar de otorgarles una nueva confianza. Desde 1919 entrevé una solución que se apoyará en la imperfección del Verbo:

“Divina necesidad de la imperfección, divina presencia de lo imperfecto, del vicio y de la muerte en los escritos, aportadme también vuestra ayuda. Que la *impropiedad* de las palabras permita una nueva inducción de lo humano entre signos ya demasiado despegados de él y demasiado resacos, demasiado pretenciosos, demasiado jactanciosos. Que todas las abstracciones sean socavadas y como derretidas interiormente por ese secreto calor del vicio,

causado por el tiempo, por la muerte y por los defectos del genio”.

Lo que reprocha a la palabra es que se apega demasiado exactamente a su significado más trivial, que es a la vez exacta y pobre. Pero al mirarla mejor distingue en ella hinchazones, despegaduras, sentidos adventicios, toda una dimensión secreta e inútil hecha con su historia y las torpezas de quienes la han utilizado. ¿No hay en esa profundidad ignorada los elementos de un rejuvenecimiento de las palabras? No se trata tanto de insistir, como Valéry, en su sentido etimológico para rejuvenecerlas, ni tampoco de descubrirles, como Leiris, un aspecto subjetivo que nos las apropia más seguramente. Es necesario, más bien, contemplarlas con los ojos con que miraba Rimbaud a las “pinturas idiotas”, tomarlas en el momento mismo en que las creaciones del hombre se tuercen, se alabean, se le escapan al hombre mediante las químicas secretas de sus significados. En resumen, hay que sorprenderlas y apoderarse de ellas en el momento en que están en vías de convertirse en *cosas*. O más bien, pues la palabra más humana, la más constantemente manejada, sigue siendo una cosa, bajo cierto aspecto hay que esforzarse por captar todas las palabras —con su sentido— en su extraña materialidad, con el humus significante, el desecho, el saldo que las llena. Esta idea de la “palabra-cosa” me parece esencial en él. Hasta el presente sigue obseso por la materialidad de la palabra.

“Oh rastros humanos al alcance del brazo, oh sonidos originales, monumentos de la infancia del arte... caracteres, objetos misteriosos perceptibles por dos sentidos solamente... quiero hacer que os amen por vosotros mismos más que por vuestro significado. Elevaros, en fin, a una condición más noble que la de simples designaciones”, escribió en 1919. Y en *Le parti pris des choses*, su obra más reciente, volviendo a esa asimilación de las palabras con una concha segregada por el hombre, se deleita imaginándose esas conchas vaciadas, después de la desaparición de nuestra especie, en manos de otras especies que las mirarían como miramos nosotros las conchas que encontramos en la arena.

“Oh Louvre de lectura, que podrá ser habitado, después del final de la raza quizá por otros huéspedes, algunos monos, por ejemplo, o algún ave, o algún ser superior, como el crustáceo sustituye al molusco en la tiara bastarda”.

Al escapar así al hombre que la ha producido, la palabra se convierte en un absoluto. Y el ideal de Ponge es que sus obras,

compuestas de palabras-cosas, que sobrevivirán a su época y tal vez a su especie, se conviertan a su vez en cosas. ¿Hay que ver en ello simplemente la consecuencia de una actitud resueltamente materialista? No lo creo. Pero me parece que vuelvo a encontrar en Ponge un deseo común a muchos escritores y pintores de su generación: que su creación sea una *cosa* precisamente y únicamente en la medida en que es creación suya.

Ese esfuerzo para remover el sentido de las palabras seguía siendo todavía una rebelión pura en tanto que los significados medio petrificados, descubiertos bajo la costra superficial del sentido común, no se dirigían hacia objetos que les fuesen propios. Se trataba todavía de un esfuerzo puramente negador. ¿Comprendió Ponge que un verdadero revolucionario debía ser constructor? ¿Comprendió que “el espesor semántico” de las palabras corría el peligro de quedar en el aire si no se lo empleaba también para *designar*? Quería “proponer a cada uno la apertura de trampas interiores, un viaje por el espesor de las palabras... una subversión comparable a la que realiza el arado o la pala cuando de pronto y por primera vez son descubiertas millones de partículas, de pepitas de oro, de raíces, de gusanos y de animalitos hasta entonces enterrados”¹.

Pero —y éste es quizás el rodeo más importante de su pensamiento— Ponge se dió cuenta de que no se podía *vaciar* durante mucho tiempo las palabras; se apartó de la gran charla surrealista que consistió para muchos en hacer chocar las unas contra las otras palabras sin objetos. No podía renovar el sentido de las palabras, apropiarse enteramente de sus recursos profundos, sino empleándolas para nombrar *otras cosas*. De consiguiente la revolución del lenguaje exige, para ser completa, que la acompañe una conversión de la atención: hay que arrancar al discurso de su uso trivial, volver nuestra mirada hacia objetos nuevos y expresar “los recursos infinitos del espesor de las cosas... mediante los recursos infinitos del espesor semántico de las palabras”.

¿Cuáles serán, por consiguiente, esos nuevos objetos? El título de la recopilación de Ponge nos informa. Las cosas existen. Hay que tomar una resolución, hay que decidirse por ellas. En

¹ El pasaje citado se aplica a las *cosas*, no a las *palabras*. Pero en el contexto, que establece un paralelismo exacto entre el espesor de las unas y el espesor de las otras, me autoriza a sustituir aquí la *cosa* por la *palabra*.

consecuencia, abandonaremos los discursos, demasiado humanos, para ponernos a hablar de las cosas, sin querer oír razones². De las cosas, es decir, de lo inhumano. Sin embargo, hay dos sentidos de lo inhumano. Si hojeo el libro de Ponge veo que habla del guijarro y del musgo, a los que reconozco de buena gana como cosas, pero también del cigarrillo, utensilio muy humano, y de la madre joven, que es una mujer, y del gimnasta, que es un hombre, y del restaurante Lemeunier, que es una institución social. Si, no obstante, leo los pasajes que conciernen a estos últimos objetos, veo que el gimnasta, "más rosado que lo natural y menos hábil que un mono, salta a los aparejos, presa de un celo puro. Luego, desde lo alto de su cuerpo asido a la cuerda nudosa, interroga al aire como un gusano desde su terrón. Para terminar elige a veces telares como una oruga, pero rebota en pie".

Observo inmediatamente el esfuerzo de Ponge para suprimir el privilegio de la *cabeza*, el órgano más humano del ser humano. Para nosotros es el alma o una pequeña imagen del alma que se balancea encima del cuello postizo y que hace rancho aparte. Pero Ponge la devuelve al cuerpo; ya no la llama cabeza, ni cara, ni rostro —esas palabras están demasiado cargadas de sentido humano, cargadas de sonrisas, de lágrimas y de fruncimientos de cejas—, sino "lo alto de su cuerpo", y si compara el cuerpo del gimnasta con el gusano es con el fin de suprimir la diferenciación de los órganos, imponiéndonos la imagen del animal más liso, menos diferenciado, para que la cabeza no sea ya sino un movimiento interrogador en lo alto de un anélido. El artificio de la descripción reside, no obstante, principalmente, en que Ponge nos muestra al gimnasta como el representante de una especie animal. Lo describe como describía Buffon al caballo o la jirafa. Lo que fué obtenido por el trabajo él nos lo da como la propiedad congénita de la especie. "Menos hábil que un mono", dice, y esas palabras bastan para transformar esa habilidad adquirida en una especie de don innato. Finalmente descompone el "número" del artista en una serie de comportamientos coagulados por la heren-

² Se ve, por la triple significación indiferenciada del título, cómo Ponge se propone utilizar el espesor semántico de las palabras: decidirse en favor de las cosas contra los hombres; decidirse en favor de su existencia (contra el idealismo que reduce el mundo a las representaciones); hacer de ello una resolución estética.

cia y que se suceden en un orden monótono y desprovisto de sentido.

Y he aquí la "joven madre":

"El rostro con frecuencia inclinado sobre el pecho se alarga un poco. Los ojos atentamente fijos en un objeto próximo si se levantan a veces parecen un poco alucinados. Muestran una mirada llena de confianza, pero solicitando la continuidad. Los brazos y las manos se encorvan y se refuerzan. Las piernas que se han adelgazado mucho y se han debilitado están sentadas de buena gana y las rodillas muy alzadas. El vientre inflado, lívido, todavía muy sensible; el bajo vientre se ajusta al reposo, a la noche de las sábanas.

"...Pero de pronto en pie, todo ese gran cuerpo evoluciona angostamente..."

Aquí los órganos se aíslan y llevan cada uno por su cuenta una vida retardada; la unidad humana ha desaparecido y nos tenemos que haber con un polípero más bien que con una mujer. Además en las últimas líneas todo se reúne, pero es para formar un gran cuerpo ciego, no una persona.

He aquí, pues, una madre de familia y un trapecista petrificados. Son *cosas*. Para obtener ese resultado ha bastado con contemplarlos sin ese prejuicio de lo humano que carga con signos los rostros y los gestos de los hombres. Se ha abstenido de pegarles en la espalda las etiquetas tradicionales de "Alto" y "Bajo", de suponerles una conciencia, de considerarlos, finalmente, como muñecos brujos. En una palabra, se los ha mirado con los ojos de los behavioristas. Y he aquí que de pronto vuelven a la Naturaleza; el gimnasta, entre el mono y la ardilla, se convierte en un producto *natural*; la joven madre es un mamífero superior que ha parido.

Ahora hemos comprendido que un objeto cualquiera aparecerá como una cosa en cuanto se tenga el cuidado de desvestirlo de los significados demasiado humanos con que se lo ha vestido primeramente. En verdad, el proyecto puede parecer ambicioso: ¿cómo, yo que soy un hombre, puedo sorprender a la naturaleza sin los hombres? Conocí a una niña que abandonaba su jardín ruidosamente y en seguida volvía a él en silencio para "ver cómo era cuando ella no estaba allí". Pero Ponge no es tan ingenuo: sabe bien que su proyecto de lograr la cosa desnuda no es sino un ideal.

“Es a la mimosa misma (¡dulce ilusión!) a la que hay que llegar ahora; si se quiere, a la mimosa sin mí”.

Dice en otra parte que desearía “describir (las cosas) desde su propio punto de vista. Pero esto es un término o una perfección imposible... Hay siempre una relación con el hombre... No son las cosas las que hablan entre ellas, sino los hombres entre ellos quienes hablan de las cosas y no se puede en modo alguno salir del hombre”.

Por lo tanto debemos limitarnos a aproximaciones cada vez más precisas. Y lo que podemos hacer en seguida es desnudar a las cosas de sus significados *prácticos*. Hablando del guijarro, Ponge escribe:

“Comparado con el cascajo más pequeño, puede decirse que por el lugar donde se lo encuentra, y también porque el hombre no acostumbra a utilizarlo en la práctica, es la piedra todavía salvaje, o por lo menos no doméstica.

“Durante algunos días más sin significación en ningún orden práctico del mundo aprovechamos sus virtudes”.

¿Qué son, en efecto, esos “significados prácticos” sino el reflejo en las cosas de ese orden social que Ponge detesta? El cascajo remite al césped, éste a la quinta de recreo, ésta a la ciudad, y he aquí lo nuevo:

“Todos esos toscos camiones que pasan *en nosotros*, esas fábricas, manufacturas, tiendas, teatros, monumentos públicos que constituyen *mucho más* que la decoración de nuestra vida...”

Por lo tanto, hay ante todo en Ponge un rechazo de la complicitad. Encuentra *en él* palabras manchadas, “completamente hechas”, y *fuera de él* objetos domesticados, envilecidos; mediante un mismo movimiento tratará de deshumanizar las palabras buscando bajo su sentido superficial su “espesor semántico”, y de deshumanizar las cosas raspándoles su barniz de significados utilitarios. Eso significa que hay que llegar a la cosa cuando se ha suprimido en uno mismo lo que Bataille llama el *proyecto*. Y esta tentativa depende de un postulado filosófico que por el momento me limitaré a revelar: en el mundo heideggeriano lo existente es ante todo “Zeug”, utensilio. Para ver en él “das Ding”, la cosa temporero-espacial, conviene practicar en uno mismo una neutralización. Se detiene, se hace el proyecto de suspender todo proyecto, se permanece en la actitud del “Nur verweilen bei...” Entonces aparece la cosa, que no es, en resumidas cuentas, sino

un aspecto secundario del utensilio —aspecto que se funda en último recurso en la cualidad de utensilio— y la Naturaleza, como colección de cosas inertes. El movimiento de Ponge es inverso: para él es la cosa la que existe primeramente, en su soledad inhumana; el hombre es la cosa que transforma las cosas en instrumentos. Bastará, por lo tanto, con amordazar en uno mismo esa voz social y práctica para que la cosa se revele en su verdad eterna e instantánea. Ponge se muestra a este respecto como un antipragmatista, porque niega la idea de que el hombre, mediante su acción, confiere *a priori* su sentido a lo real. Su intuición primera es la de un universo *dado*. Dice: “Ante todo es necesario que yo confiese una tentación absolutamente encantadora, larga, característica, irresistible para mi espíritu: es la de dar al mundo, al conjunto de las cosas que veo o que concibo mediante la vista, no, como hacen la mayoría de los filósofos y *como es sin duda razonable*³, la forma de una gran esfera, de una gran perla, blanda y nebulosa, como brumosa, o al contrario cristalina y límpida, cuyo centro, como ha dicho uno de ellos, estaría en todas partes y la circunferencia en ninguna parte... sino más bien, de una manera completamente arbitraria y alternativamente, la forma de las cosas más particulares, las más asimétricas y consideradas contingentes, y no solamente la forma, sino también todas las características... como por ejemplo una rama de lilas, un langostino...”

Si ama cada flor, cada animal, lo suficiente para dar alternativamente su forma y su ser al universo, por lo menos la existencia de este universo no ofrece duda alguna para él, por lo menos juzga razonable concebirlo bajo los aspectos que el realismo dogmático le ha prestado desde hace veinte siglos. Y en este universo sólido, lila, langostino o esfera de bruma, el hombre es una cosa entre otras cosas. En esta concepción casi ingenua encontramos, por lo tanto, la afirmación del materialismo científico: que hay una preeminencia del objeto sobre el sujeto. El ser existe antes del conocer; el postulado inicial de Ponge se confunde con el de la ciencia. Ponge comenzó, como muchos escritores y artistas de su generación, con una duda metódica, pero no ha querido comprometer a la ciencia. Tal vez esta omisión le va a jugar más tarde malas pasadas.

³ Soy yo quien subraya.

Pero por el momento hemos descubierto nuestro objeto. Es finalmente el universo, con el hombre dentro.

“Desearía escribir una especie de *De natura rerum*. Se ve bien la diferencia con los poetas contemporáneos: no son poemas lo que desearía componer, sino *una* sola cosmogonía.”

¿Por qué esta cosmogonía se presenta actualmente en fragmentos discontinuos? Porque es necesario constituir un alfabeto:

“La riqueza de las proposiciones contenidas en el menor objeto es tan grande que no concibo todavía sino las más sencillas: una piedra, una hierba, el fuego, un pedazo de madera, un trozo de carne”.

En consecuencia, por el momento se trata menos de escribir una cosmogonía que una especie de *Característica universal*, mediante la designación de seres elementales que luego podrán ser combinados para reproducir existentes más complicados. Hay, en consecuencia, para Ponge una sencillez absoluta y una complicación absoluta; no se le ocurre la idea de que toda cosa es completamente sencilla o infinitamente complicada según el punto de vista en el que uno se coloca. Un hombre que enciende un cigarrillo es completamente sencillo, con la condición, no obstante, de que considere a ese hombre con su cigarrillo como una totalidad una y significativa, es decir, que compruebo a este respecto la aparición de una “Gestalt”. Pero si me empeño voluntariamente en no ver esa forma sintética, me encuentro con tanta carne, huesos y nervios en los brazos que tendré que elegir, en toda esta carnicería, “trozos” relativamente simples y accesibles a la descripción. Eso es lo que hace Ponge. Pero yo le pregunto: ¿por qué esa unidad que niega al fumador se la da a su fémur o a su bíceps? Volvemos a esto más adelante.

Estamos, por lo tanto, en el campo, que se ha deslizado hasta el centro de la ciudad. Una col en un jardín, un guijarro en la playa, un camión en la plaza, un cigarrillo en el cenicero o en una boca, vienen a ser lo mismo, puesto que nos hemos despojado del proyecto. Las cosas están ahí, esperan. Y lo que observamos ante todo es que reclaman una expresión, son las “solicitaciones mudas que hacen para que se les hable, según su valor y por ellas mismas —aparte de su valor habitual de significación—, sin elección y no obstante con medida. ¿Pero qué medida? La suya propia”.

Hay que entender este pasaje al pie de la letra. No se trata

de una fórmula de poeta para caracterizar los llamamientos que nos hacen nuestros recuerdos más oscuros y profundos. Es una intuición directa de Ponge, todo lo menos teórica posible. Vuelve a ella con insistencia en el *Parti pris des choses*, sobre todo a lo largo de las admirables páginas que consagra a la vegetación.

“Los árboles... dan suelta a sus palabras, una oleada, una vomitona de verde. Tratan de llegar a una foliación completa de palabras... Lanzan, al menos ellos lo creen, cualesquiera palabras, lanzan tallos para colgar de ellos todavía más palabras... Creen que pueden decirlo todo, que pueden cubrir por completo al mundo con palabras variadas: no dicen sino “los árboles”... Siempre la misma hoja, siempre el mismo modo de despliegue y el mismo límite, siempre hojas simétricas a sí mismas, simétricamente suspendidas. En resumidas cuentas nada podría contenerlas sino esta observación hecha de pronto: ‘No se sale de los árboles sino por medio de árboles.’”⁴

Lo que explica más adelante en estos términos:

“No son sino una voluntad de expresión. No se ocultan nada a sí mismos, no pueden guardar en secreto idea alguna, se explayan enteramente, sinceramente, sin restricción.. Toda voluntad de expresión de su parte es impotente salvo para desarrollar su cuerpo, como si cada uno de nuestros deseos nos costase la obligación en adelante de nutrir y de soportar un miembro suplementario. Infernal multiplicación de substancia con ocasión de cada idea”⁵.

No creo que se haya ido nunca más lejos en la comprensión del ser de las cosas. Aquí el materialismo y el idealismo son ya improcedentes. Estamos muy lejos de las teorías, en el centro de las cosas mismas, y las vemos de pronto como pensamientos empastados por sus propios objetos. Como si la idea que se puso en camino para llegar a ser idea de silla de pronto se solidificase de atrás adelante y se convirtiese en silla. Si se contempla a la Naturaleza desde el punto de vista de la Idea no se puede eludir esta obsesión: la indistinción de lo posible y lo real, que se encuentra en grado menor en el sueño del durmiente y que es la característica del ser. Ser en sí. En efecto, la afirmación es siempre afirmación de algo, es decir, que el acto afirmativo se

⁴ *Parti pris des choses*, pág. 26.

⁵ *Parti pris des choses*, págs. 63 y 65.

distingue de la cosa afirmada. Pero si suponemos una afirmación en la que lo afirmado viene a llenar lo afirmante y se confunde con él, esta afirmación no puede afirmarse, por exceso de plenitud y por inherencia inmediata del continente en lo contenido. Por lo tanto, el ser es opaco para sí mismo, precisamente porque está lleno de sí mismo. Si quiere tener de sí mismo una visión reflexiva, he aquí que esa visión, hoja o rama, se espesa a su vez y se hace *cosa*. Tal es el aspecto de la Naturaleza que discernimos cuando la contemplamos en silencio: es un lenguaje petrificado. De ahí ese *deber* que siente Ponge a su respecto: el del manifestar para ella. Pues se trata —ni más ni menos— de manifestar. Pero las tentativas de Ponge difieren profundamente de la “manifestación” gidiana. Al manifestar, Gide quiere recoger la Naturaleza, apretar su trama y hacerla existir finalmente en el plano de la perfección estética, de manera que se verifique la paradoja de Wilde: “La naturaleza imita al arte”. La “manifestación” gidiana es con respecto a su objeto lo que es el círculo geométrico con respecto a los “redondeles” de la Naturaleza. Lo único que quiere Ponge es prestar su lenguaje a todas esas palabras atascadas, enligadas, que surgen a su alrededor de la tierra, del aire y del agua. ¿Qué puede hacer para eso? Ante todo volver a esa actitud ingenua cara a todos los radicalismos filosóficos, a Descartes, Bergson y Husserl: “Finjamos que no sé nada”.

“Considero el estado actual de las ciencias: bibliotecas enteras sobre cada parte de cada una de ellas... ¿Tendría que comenzar por leerlas y aprenderlas? Muchas vidas no bastarían para eso. Entre la enorme extensión y cantidad de los conocimientos adquiridos por cada ciencia, del crecido número de las ciencias, nos perdemos. Lo mejor que se puede hacer, por lo tanto, es considerar a todas las cosas como desconocidas, y pasearse o tenderse bajo los árboles o en la hierba y volver a tomar todo desde el comienzo.”

En consecuencia, Ponge aplica sin saberlo el axioma original de toda la Fenomenología: “En las cosas mismas”⁶. Su procedimiento será el amor, ese amor que no implica deseo, ni fervor, ni pasión, sino que es aprobación total, respeto total, “cuidado extremado... de no molestar al objeto”, adaptación tan perfecta y detallada “que vuestras palabras tratan siempre a todo el mundo

⁶ “An die Sache selbst”.

como lo trata ese objeto mediante el lugar que ocupa, sus semejanzas, sus cualidades..." En resumen, se trata de observar el guijarro menos que de instalarse en su corazón y de ver el mundo con sus ojos, como hace el novelista que, para describir a sus personajes, se desliza en la conciencia de éstos y describe las cosas y las personas tal como se le aparecen. Esta posición permite comprender por qué Ponge llama a su obra una cosmogonía más bien que una cosmología. Es que no se trata de *describir*. En él se encontrarán muy pocas de esas instantáneas brillantes mediante las cuales una Virginia Woolf o una Colette dan exactamente el *aspecto* de un objeto. Habla del cigarrillo sin decir una palabra del papel blanco que lo envuelve, de la mariposa casi sin mencionar los dibujos que jaspean sus alas: no le preocupan las *cualidades*, sino el *ser*. Y el ser de cada cosa se le aparece como un proyecto, como un esfuerzo hacia la expresión, hacia *cierta* expresión con cierto matiz de sequedad, de estupor, de generosidad, de inmovilidad. Compenetrarse con ese esfuerzo mismo, más allá del aspecto fenomenal de la cosa, es haber llegado a su ser. De ahí este discurso del método:

"Todo el secreto de la dicha del contemplador está en su negativa a considerar *como* un mal la invasión de su personalidad por las cosas. Para evitar que eso se convierta en misticismo es necesario: 1º darse cuenta precisamente, es decir, expresamente, de cada una de las cosas de las que ha hecho el objeto de su contemplación; 2º cambiar con bastante frecuencia el objeto de contemplación y en suma mantener cierta medida. Pero lo más importante para la salud del contemplador es la *nominación* de todas las cualidades que descubre a medida que las descubre; no es necesario que las cualidades que le "*transportan*" le transporten más allá que su expresión mesurada y exacta".

Henos aquí, por lo tanto, traídos de nuevo a la nominación de que habíamos partido y que aparece aquí como el ejercicio de una virtud helénica de mesura. Entendámonos bien, no obstante: para Ponge, si el hombre denomina, no lo hace solamente para fijar en noción lo que correría siempre el peligro de degenerar en éxtasis, sino porque, en fin de cuentas, todo comienza y termina para él con palabras; al nombrar, cumple su oficio de hombre:

"El Verbo es Dios; sólo existe el Verbo; yo soy el Verbo".

En consecuencia, la imposición del nombre adquiere el valor

de una ceremonia religiosa. Ante todo, porque corresponde al momento de la reanudación: mediante ella el hombre, diluido en la cosa, se retira, se concentra y reanuda su función humana. Luego, y sobre todo, porque la cosa, como hemos visto, espera su nombre con todo su celo de expresión abortada. Por tanto, la nominación es un acto metafísico de un valor absoluto; es la unión sólida y definitiva del hombre y de la cosa, porque la razón de ser de la cosa consiste en requerir un nombre y la función del hombre en hablar para darle un nombre. He aquí por qué Ponge puede escribir acerca de la "modificación de las cosas por la palabra":

"En una onda, en un conjunto informe que llena su contenido, o por lo menos que se ajusta a su forma hasta cierto nivel—por efecto de la espera, de una acomodación, de una especie de atención todavía de la misma naturaleza— puede entrar lo que ocasionará su modificación: la palabra.

"La palabra sería, por lo tanto, en las cosas del espíritu su estado de rigor, su manera de mantenerse a plomo fuera de su continente. Una vez comprendido eso se tendrá el tiempo y el goce de estudiar tranquilamente, minuciosamente, con aplicación, las cualidades descontables.

"La más notable, y que salta a los ojos, es una especie de crecimiento, de aumento de volumen del hielo con relación a la onda, y la rotura, por él mismo, del continente, antes forma indispensable."

Lo que significa que, mediante el acto mismo que da a la cosa su nombre, la idea se convierte en cosa y hace su entrada en el dominio del espíritu objetivo. Así, no se trata únicamente de nombrar, sino de *hacer un poema*. Por esto entiende Ponge una obra bastante particular y que excluye rigurosamente el lirismo: tras los tanteos y las aproximaciones que le han entregado los nombres y los adjetivos que convendrán a la cosa, hay que reunirlos en una totalidad sintética y de manera que la organización misma del Verbo en esa totalidad produzca exactamente el surgimiento de la cosa en el mundo y su articulación interior. A eso precisamente es a lo que llama poema. Sin duda no es enteramente, como hemos visto, la cosa misma, y conserva una relación con el hombre: "Si no, cada poema agradaría a todos y a cada uno, en todos y en cada momento, como agradan y conmueven los objetos de las sensaciones mismas". Pero "al menos, mediante un amasamiento, un primordial irrespeto de las pala-

bras, etc..., se deberá dar la impresión de un nuevo idioma que producirá el efecto de sorpresa y de novedad de los objetos de sensación mismos”.

Y ese poema, precisamente a causa de la unidad profunda de las palabras que hay en él, a causa de su estructura sintética y de la aglutinación de todas sus partes, no será simple copia de la cosa, sino cosa en sí mismo.

“El poeta nunca debe presentar un pensamiento, sino un objeto, es decir, que incluso al pensamiento le debe hacer tomar una actitud de objeto.

“El poema es un objeto de goce que se ofrece al hombre, hecho y destinado especialmente para él.”

Volvemos a encontrar aquí esa tendencia común a la literatura y la pintura del siglo xx y que quiere que un cuadro, por ejemplo, más bien que una traducción, incluso libre, de la naturaleza, sea una naturaleza por sí sólo. Pero hay que comprenderlo bien. Aquí es la forma misma, en su opacidad, la que es cosa. El contenido sigue siendo el movimiento profundo de la cosa nombrada. Como quiera que sea, cuando el poema está terminado, la unidad del mundo queda restablecida. En un sentido, en efecto, todo es expresión, puesto que las cosas tienden por sí mismas hacia el Verbo, como la Naturaleza aristotélica tiende hacia Dios; todo expresa, se expresa o trata de expresarse, y la nominación, que es el acto más humano, es también la comunión del hombre con el universo. Pero en otro sentido todo es cosa, puesto que la nominación poética se ha petrificado. Todo sucede en el mundo de Ponge como si una materialización sutil se apoderase por detrás de los significados mismos, o más bien como si cosas y pensamientos se “prendiesen”, como se dice de una crema. Así el universo, durante un instante perforado por el pensamiento, vuelve a cerrarse y encierra en sí mismo al pensamiento —cosa con las cosas— pensadas. Todo está lleno: el Verbo ha encarnado y “y no hay sino Verbo”.

Ponge ha llamado “contemplación” al momento de éxtasis en el que se ha establecido fuera de sí en el corazón de la cosa, y hemos visto que el amor, tal como él lo ha definido, es también bastante platónico, pues no va acompañado de verdadera posesión. Sin embargo, no habría que imaginarse que esta intuición cae bajo los reproches que se acostumbra hacer a las actitudes estrictamente contemplativas. Es de una clase muy particular. En pri-

mer lugar la llamaré de buena gana contemplación activa, pues, lejos de suspender todo comercio con el objeto, supone, al contrario, que se adapta a él mediante una multitud de empresas que deben satisfacer únicamente la obligación de no ser utilitarias. Ponge nos dice, por ejemplo, que para descubrir las cualidades peculiares del aparato para lavar la ropa:

“No basta con haberlo contemplado con frecuencia sentado en una silla.

“Es necesario —tropezando—, lleno con su carga de telas inundadas, haberlo levantado de un solo esfuerzo del suelo para ponerlo sobre el hornillo, donde se lo debe arrastrar de cierta manera para luego asentarlo exactamente en el anillo del fogón.

“Hay que haber atizado bajo él las pavesas y haberlo removido progresivamente; haber tanteado con frecuencia sus tabiques tibios o ardientes; escuchado el profundo zumbido interior y después muchas veces haber levantado la cubierta para comprobar la tensión de los chorros y la regularidad del riego.

“Finalmente hay que haberlo tomado, todavía hirviendo, para colocarlo otra vez en el suelo.

“Quizás en ese momento lo habrá descubierto.”

No es necesario decir que cuando Ponge ejecuta, sin duda para hacer un favor a su esposa o a algún pariente, esos diferentes trabajos de fuerza los despoja, quizá con gran perjuicio de la colada, de toda significación práctica. Ve en ellos solamente la ocasión de realizar con el aparato un contacto más íntimo, de apreciar su peso, de medir con los brazos el tamaño de su contorno, de sentir su calor. Con otros objetos la comunicación será todavía más desinteresada. Abre puertas por el placer de abrirlas: “...la dicha de asir por la panza mediante su nudo de porcelana uno de esos altos obstáculos de una pieza...”; les escalpa el musgo a las “viejas rocas austeras”. Y ciertamente no hay una persona que no haya abierto una puerta, colocado en el hornillo un aparato para lavar la ropa, arrancado el musgo de una piedra o metido su brazo en el mar. Todo consiste en saber lo que se pone en ello.

Pero sobre todo Ponge no se ha desprendido un instante de su prejuicio revolucionario. Su contemplación es activa, porque destruye en las cosas el orden social que se refleja en ellas. Se opone a toda vana tentativa de evasión. Excusarse de irse: transferirse a las cosas”. En tanto que es deshumanizante, su intuición

contribuye a volver a cerrar sobre nuestras cabezas el mundo material y a absorbernos como cosas en su seno; le falta poco para ser panteísta. Digamos que es un panteísmo detenido a tiempo. Se ve, por lo tanto, que funciona *contra* por lo menos tanto como *con*. Sin embargo, su finalidad última es la substitución del orden social que deshace con un orden humano verdadero. El prejuicio de las cosas conduce a la "lección de cosas". Es que "millones de sentimientos, además diferentes del pequeño catálogo de los que experimentan actualmente los hombres más sensibles, están por conocer, están por experimentar". Y es en el corazón de las cosas donde los descubrimos. Se trata, por lo tanto, de que nos apoderemos de ellos y los realicemos en nosotros: "Tiendo a decir por lo que a mí me toca que soy una cosa muy distinta, y, por ejemplo, que fuera de todas las cualidades que poseo en común con la rata, el león y la red, pretendo la del diamante y me solidarizo... enteramente tanto con el mar como con el acantilado que ataca y con el guijarro que se crea como consecuencia... sin prejuizar de todas las cualidades de las que estoy seguro de que la contemplación y la nominación de objetos extremadamente diferentes me harán adquirir conciencia y producirán un goce efectivo a continuación".

Tal vez se creará encontrar en esto un animismo ingenuo incompatible con el materialismo que Ponge profesaba poco antes, pero se trata más bien de lo contrario. Cuando Ponge quiere beneficiarse y hacer que se beneficien los otros con los sentimientos que juzga encerrados en el seno de los objetos, no es que haga de las cosas otros tantos hombrecitos silenciosos, sino más bien que toma a los hombres deliberadamente como cosas. Sin duda atribuye a los objetos inanimados "maneras-de-comportarse", pero precisamente porque sigue siendo completamente behaviorista y no cree que nuestros "comportamientos" son *a priori* de distinta naturaleza que los de aquéllos. Hay en cada cosa un esfuerzo material, una contienda, un proyecto que hacen su unidad y su permanencia. Pero nosotros no estamos hechos de otro modo. Nuestra unidad, según él, es la unidad de nuestros músculos, de nuestros tendones, de nuestros nervios, y esa contienda fisiológica que reúne el todo hasta nuestra muerte. Lejos de que haya en esto humanización del guijarro, hay deshumanización, llevada hasta los sentimientos, del hombre. Y si mi sentimiento mismo es una cosa, cierto orden que se impone a mis vísceras, ¿no se

puede hablar del sentimiento de la piedra? Si puedo alimentar mi ira, ¿no puedo mantener en mí, por lo menos en calidad de esquema afectivo, cierto tipo de desecación sobria y altiva que será, por ejemplo, el indicio del guijarro? Todavía no es el momento de tratar de decidir si Ponge está en lo cierto o se equivoca y hasta qué punto tiene razón, quizá contra sí mismo. Nos limitamos a exponer su doctrina. Queda que esta tentativa de conquistarnos tierras vírgenes para nuestras sensibilidades se presente a sus ojos como altamente moral. Así no habrá realizado una sencilla tarea de pintor, sino que habrá realizado verdaderamente su misión de hombre, puesto que, según dice, la noción propia del hombre es "la palabra y la moral: el humanismo".

¿Qué ha hecho? ¿Ha conseguido lo que quería? Por fin ha llegado el momento de examinar sus obras. Y, puesto que él mismo las considera como objetos, considerémoslas nosotros como cosas, como hace él con el cigarrillo o el caracol, para desenmarañar su articulación interna y su significado, sin tener en cuenta las intenciones pregonadas por su autor. Entonces veremos si su "manera-de-comportarse" corresponde en todo a las teorías que acabamos de exponer.

II

Los poemas de Ponge se presentan como construcciones biseladas cada una de cuyas facetas es un párrafo. A través de cada faceta se ve el objeto entero. Pero cada vez desde otro punto de vista. La unidad orgánica es, por lo tanto, el párrafo: se basta a sí mismo. Es raro que un pasaje se extienda de un párrafo a otro. Están separados por cierta densidad de vacío. No se pasa de una faceta a la otra, sino que, más bien, hay que imprimir a la construcción entera un movimiento de rotación que pone una faceta nueva bajo nuestra mirada. Ni Ponge ni el lector aprovechan el impulso adquirido; cada vez se comienza de nuevo. En consecuencia, la estructura interior del poema es manifiestamente la yuxtaposición. No es posible, sin embargo, que la memoria se abstenga de conservar los párrafos anteriores y de organizarlos con los que leo al presente. Es que, además, a través de ese mosaico se desarrolla una misma idea. Con frecuencia, como *Le mimosa*, el poema toma el aspecto de una serie de aproximacio-

nes y cada aproximación es un párrafo. *Le mimosa* ofrece el aspecto de un tema seguido de variaciones: todos los motivos —o casi todos— son indicados de antemano; y cada párrafo se presenta como una combinación nueva de esos motivos, con la introducción de muy pocos elementos nuevos. Cada una de esas variaciones es rechazada luego como imperfecta, superada, sepultada por una nueva combinación que vuelve a partir del cero. Sin embargo, se queda allí, aunque sólo sea como la imagen de lo que ya ha sido hecho y no hay que hacer. Y el “poema” final refundirá todos esos ensayos en una “redacción definitiva”. Por lo tanto, cada párrafo está presente, a pesar de todo, en el párrafo siguiente. Pero no a la manera de esa “multiplicidad de interpretación” de que habla Bergson, ni tampoco como las notas esparcidas de una melodía, que se oyen todavía en la nota siguiente y la coloran y le dan su sentido: el párrafo pasado *acosa* al párrafo presente y trata de fundirse con él. Pero no puede hacerlo: el otro lo rechaza con toda su densidad.

Como la unidad orgánica es el párrafo, cada frase asume dentro de esa totalidad una función diferenciada. A este respecto ya no podemos hablar de yuxtaposición: hay movimiento, paso, ascensión, descenso, deslizamiento, vectación, comienzo y fin. Leo las primeras líneas de *Bords de mer*: la frase inicial es una afirmación incondicional. La segunda, que comienza con un “pero”, la corrige. La tercera, con un “por eso”, saca la conclusión de las dos primeras. Y la cuarta, que comienza con “porque”, aporta al conjunto una última justificación. Hay, por lo tanto, movimiento, una división del trabajo muy desarrollada, la imagen misma de la vida; ya no nos las tenemos que ver, según parece, con un polípero, sino con un organismo evolucionado. Sin embargo, siento una especie de incomodidad bastante compleja. Esta vida tan bulliciosa, tan atareada, tiene algo sospechoso. Abro los *Pensamientos* de Pascal al azar y leo:

“Que el hombre contemple, pues, la naturaleza entera, en su elevada y plena majestuosidad, que aleje su vida de los objetos viles que lo rodean. Que mire esa luz brillante, colocada como una lámpara eterna para iluminar el universo, que la tierra le parezca como un punto en comparación con el vasto circuito que ese astro describe y que le asombre que ese vasto circuito mismo no sea sino un punto muy tenue con respecto al que abarcan los astros que ruedan por el firmamento. Pero si nuestra vista se

detiene en eso, que la imaginación pase de largo; se cansará de concebir antes que la naturaleza de producir. Todo este mundo visible no es más que un rasgo imperceptible en el amplio seno de la naturaleza. Ninguna idea se le aproxima. Es inútil que inflemos nuestras concepciones, etc., etc...”

Veis cómo en Pascal el punto representa un suspiro, no una pausa. Ha sido puesto entre las dos primeras frases teniendo en cuenta la respiración y los atractivos de la vida más bien que el sentido, puesto que tanto en la primera como en la segunda encontramos “que” separados los unos de los otros por simples comas. De ello resulta un movimiento que se prolonga de una frase a otra y una unidad profunda bajo esos cortes superficiales; y la segunda aprovecha tan ampliamente el impulso dado por la primera que ni siquiera se toma la molestia de nombrar su sujeto: el mismo “hombre” las habita a una y otra. Tras este fuerte ataque, la tercera frase puede recobrar el aliento y variar ligeramente el modo de presentación del mismo pronombre; el comienzo fué tan violento que juega ganando, la mente la organiza, a pesar de ella misma, con las dos precedentes. Ahora se trata de pasar a la exhortación y la comprobación. Pero ved la preocupación: es dentro de la tercera frase, después de la frágil barrera de un punto y coma, donde se realiza ese paso. De modo que esta frase central es el eje del párrafo: en ella viene a morir el primer movimiento; en ella se inicia esa conmoción de ondas tranquilas y concéntricas que nos van a llevar hasta el fin. He aquí una unidad verdadera y melódica. Melódica hasta el punto de que hace rechinar un poco los dientes.

Por contraste podemos comprender mejor la estructura de los párrafos de Ponge: sin duda sus frases se forman con signos, inician pasajes, tratan de tener puentes. Pero cada una de ellas es tan densa, tan definitiva, su cohesión interna es tal que, como sucedía hace un momento con sus párrafos, hay entre ellas agujeros, vacío. Toda la vida del poema está entre dos puntos; y los puntos adquieren aquí su valor máximo: el de un pequeño aniquilamiento del mundo, que recobra la forma algunos momentos después. De ahí el sabor desconcertante del objeto: las frases están constringidas en función las unas de las otras. Con grapas y ojales; son ganchudas y pueden engancharse, pero una distancia inapreciable hace que las grapas vuelvan a caer sin haber asido nada. La unidad del párrafo se ofrece, pero es semán-

tica, demasiado poco material, demasiado inteligible para que se la saboree. Es una unidad fantasma, presente en todas partes y que no se toca en ninguna. Y los "porque", los "pero", los "sin embargo" adquieren en ella un aspecto antiguo y un poco solemne, pues han sido hechos para encadenar, para manejar transiciones, y he aquí que de pronto se los eleva a la dignidad de primeros comienzos. Son los primeros en sorprenderse de ello (diría yo si quisiera hacer un "A la manera de" Ponge).

Es cierto que este aspecto del *Parti pris des choses* puede encontrar muchas explicaciones. Ponge mismo nos ha prevenido que trabaja interrumpidamente. Tiene un empleo que le absorbe diez horas al día. Escribe de noche y durante poco tiempo. Cada noche tiene que volver a empezar, sin impulso, sin trampolín. Cada noche tiene que volver a ponerse en presencia de la cosa, y del papel. Cada noche tiene que descubrir una nueva faceta, escribir un nuevo párrafo. Pero él mismo nos pone en guardia contra esta explicación demasiado material. "Por lo demás, aunque tuviera tiempo, me parece que ya no me agradaría trabajar mucho y a intervalos sobre el mismo tema. Lo que me importa es tomar cada noche un nuevo objeto y obtener de él al mismo tiempo un goce y una lección." Hay en ello como una preferencia por lo discontinuo que corresponde a una elección original. Habría que demostrar — lo que no sería tan difícil pero nos llevaría demasiado lejos — por qué los "aficionados a las almas", como Barrès, están del lado de la continuidad y por qué los "aficionados a las cosas" prefieren lo discreto, como Renard y como Ponge. Lo que importa en este caso es definir el efecto— obtenido o no conscientemente — de esas discontinuidades. Constituye quizás el encanto más inmediato y más difícilmente explicable de las obras de Ponge. Me parece que sus frases se hallan entre ellas como esos sólidos que se ven en los cuadros de Braque y Juan Gris, entre los cuales el ojo debe establecer cien unidades diferentes, mil relaciones y correspondencias, para componer finalmente con ellos *un solo* cuadro, pero que están rodeados por líneas tan gruesas y oscuras, tan profundamente centradas sobre sí mismas que el ojo es enviado constantemente de lo continuo a lo discontinuo, tratando de realizar la fusión de diferentes manchas del mismo color violeta y apoyándose a cada momento en la impenetrabilidad de la mandolina y del cántaro. Pero en Ponge ese paradero tiene, a mi parecer, un senti-

do muy particular: constituye el poema mismo en su forma intuitiva como una síntesis perpetuamente evanescente de la unidad viviente y de la dispersión inorgánica. No olvidemos que el poema es aquí *cosa* y que, en su calidad de cosa, reclama cierto tipo de existencia que la ordenación de las frases y los párrafos debe conferirle. Ahora bien, me parece que este tipo de existencia podría definirse como el de una estatua hechizada; tenemos que habérmolas con mármoles frecuentados por la vida. Esos párrafos visitados continuamente por el recuerdo de otros párrafos que no pueden organizarse con ellos, esas frases que en su soledad inorgánica zumban de llamamientos a otras frases con las que no pueden unirse, ¿no son como un esfuerzo abortado de la piedra hacia la existencia organizada? Encontramos aquí una imagen intuitiva, dada por el estilo y la escritura, de la manera como Ponge quiere hacernos contemplar las "cosas". Tendremos que volver a ello.

Las frases de Ponge, así suspendidas en el vacío mediante una descomposición sutil de sus enlaces, son enormemente afirmativas. Eso responde ante todo al gusto mismo del autor: desea dejar tras sí "proverbios". Proverbios, es decir, esas frases cargadas de sentido, ya petrificadas y cuyo poder de afirmación es tal que toda una sociedad las hace suyas. Así se comprende esa severa economía de palabras que quiere realizar en todas partes —que el conjuntivo "y", por ejemplo, quede prácticamente suprimido en sus obras, o que no figure en ellas sino como un exordio ceremonioso—, que a veces las subordinadas, ahmidonadas por esa afirmación omnipresente, se mantengan en el aire por sí solas, sin principal, entre dos puntos, con aires de considerandos de una sentencia judicial:

"Pero como cada oruga tuvo la cabeza cegada y ennegrecida, y el torso adelgazado por la verdadera explosión que chamuscó las alas simétricas.

"Desde entonces la mariposa errática ya no se posa sino al azar de su curso, o del mismo modo."

Pero el acto afirmativo, con su pompa, tiene como función, sobre todo, imitar el surgimiento categórico de la cosa. No olvidemos que Ponge no se propone describir la undulación de las apariencias, sino la substancia interna del objeto, en el punto preciso en que se determina por sí misma. Por lo tanto, su frase reproduce ese movimiento generador. Es ante todo genética y

sintética. El problema de Ponge coincide a este respecto con el de Renard: ¿cómo se puede hacer que una misma frase contenga el mayor número de ideas? Pero en tanto que Renard perseguía el ideal imposible del silencio, Ponge tiende a reproducir la cosa de un solo golpe. Es necesario que las palabras cristalicen a medida que el ojo las recorre y que la frase, al final, haya reproducido un surgimiento. Pero como este surgimiento posee la obstinación de la cosa y no el flexible devenir de la vida, como es más bien que un nacimiento una especie de aparición coagulada, es necesario que el movimiento generador, en vez de propagarse blandamente de frase en frase como una onda, vaya a chocar rudamente y a estrellarse contra el tope del punto. De ahí esa estructura frecuente de la frase: al comienzo el mundo líquido y rápido de las aposiciones y luego, de pronto, la detención, la principal, breve, concentrada: la cosa “se ha formado” y circunscrito de pronto. He aquí la mariposa:

“Minúsculo velero de los aires maltratado por el viento en pétalo redundante, vagabundea en el jardín.”

La frase de Ponge, en sí misma, es un mundo minuciosamente articulado en el que el lugar de cada palabra está calculado, en el que las recusaciones, las inversiones tienen como función presentar los hechos en su orden verdadero, pero figuran también como un recuerdo lejano del simbolismo y de los inventos sintácticos de Mallarmé. A veces, en este mundo en fusión hay solidificaciones bruscas, coágulos —la mayor parte del tiempo adverbios— y por otra parte miembros de frase enteros que emergen como gruesos volúmenes pastosos y manifiestan una especie de independencia: es que Ponge se hace el deber de describir al correr de la pluma, dentro mismo de su frase, los elementos que componen la “cosa” estudiada y su génesis. En consecuencia hay cosas en la cosa y génesis de la génesis. He aquí la lluvia:

“Con arreglo a la superficie entera de un tejadito de cinc que esta mirada domina, ella fluye en lámina muy delgada, muaré a causa de corrientes muy variadas por las imperceptibles ondulaciones y abolladuras de la cubierta. Del canalón contiguo por el que fluye con la contención de un arroyo hueco, sin gran pendiente, cae de pronto en un hilo completamente vertical, bas-

*tante groseramente trezado hasta el suelo, donde se rompe y rebota en agujetas brillantes*⁷.

Quedan las palabras, cuya "densidad semántica" debe expresar la riqueza de las cosas. En verdad, eso es lo menos patente. Sin duda comprueba en Ponge una ligereza feliz con respecto al lenguaje, cierta manera de no ponerse los guantes con él, de hacer retruécanos, de inventar si es necesario palabras como "vanaglorioso" e "floribondos", pero es más bien en él como una sonrisa de liberación.

"Ex mártir del lenguaje": se me permitirá que ya no lo tome todos los días en serio.

Sin duda también, se detiene más que cualquier otro en las correspondencias de las palabras con las cosas que designan: "Lo que hace tan difícil mi trabajo (es) que el nombre de la mimosa es ya perfecto. Conociendo el arbusto y el nombre de la mimosa, se hace difícil encontrar para definir la cosa algo mejor que ese nombre mismo..."

Pero lo que cuenta sobre todo es una ternura sensual por los nombres, una manera de apretarlos para que den todo su sentido. Tal ese "vagabundea en el jardín". que no llamará la atención sino si se le agrega la idea de andorreo a lo largo de espacios vagos, incluso en la palabra "vagabundo", con lo que hay, al contrario, de circunscrito, de cuidadosamente pulido y perfecto en la palabra "jardín". En este sentido, hay que leer a Ponge con atención, palabra por palabra; hay que releerlo. Hay mucha profundidad en la elección de sus palabras y es ella la que mide el ritmo en cascada de la lectura que es necesario hacer. Pero es raro que sean elegidas con esa impropiedad concertada que él premeditaba. Y si es necesario señalar en primer lugar que su deseo de producir poemas-cosas se ha realizado casi por completo, conviene también reconocer que ha fracasado en su intento de dar "mediante un amasamiento, un primordial irrespeto por las palabras, la impresión de un nuevo idioma que producirá el efecto de sorpresa y de novedad de los objetos de sensación mismos".

Es hora de pasar al examen del contenido. Pero no sin

⁷ Subrayo los miembros de frases que se aíslan. Se advertirá el mimetismo de la frase que termina realmente en "se rompe" y rebota débilmente como la lluvia.

haber tomado nota de que esas frases tan densas y que se harían fácilmente solemnes, son aligeradas y como vaciadas por una especie de picardía bonachona que se desliza por todas partes. Para terminar, Ponge mismo enseña la oreja y habla de él. No, según creo, bajo el aspecto del personaje que representa corrientemente y que me imagino más adusto, sino bajo el de una especie de entomólogo irónico, charlatán e ingenuo que recuerda una encantadora caricatura de Fabre. Es que concibe sus poemas en la dicha, en lo mejor de sí mismo. Sin duda son, como hemos visto, actos revolucionarios. Pero en el acto mismo encuentra su liberación y su placer:

“Se debería poder dar a todos los poemas este título: Razones de vivir feliz. Para mí, al menos, los que escribo son cada uno de ellos como la nota que trato de aprehender cuando de una meditación o de una contemplación salta en mi cuerpo el cohete de algunas palabras que lo refrescan y le deciden a vivir algunos días más.”

Como hemos visto, Ponge no observa, no describe. No busca ni fija las cualidades del objeto. Es que, además, la cosa no se le aparece, lo mismo que a Kant, como un polo X, soporte de cualidades sensibles. Las cosas tienen *sentidos*. Hay que subordinarlo todo a la aprehensión y la fijación de esos sentidos, de esas “razones en estado crudo o vivo, cuando acaban de ser descubiertas en medio de las circunstancias únicas que las rodean en el mismo segundo”. Razones, sentidos, maneras de comportarse, vienen a ser lo mismo. Todavía hace falta una iluminación privilegiada para descubrirlas. Por eso es por lo que la toma de vista varía según el objeto. La mimosa es aprehendida de frente, en el momento en que sus bolas amarillas, sus “vanagloriosos polluelos” “pían de perlas”, en tanto que sus palmas dan ya señales de desaliento. Pero al langostino, al contrario, vamos a tratar de atraparlo en el momento en que una “diafanidad tan útil como sus saltos... quita por fin a su presencia misma inmóvil bajo las miradas toda continuidad”. Los libros enseñan que la mariposa nace de la oruga. Sin embargo, no es en el momento de su metamorfosis cuando la iremos a buscar, sino más bien en el jardín, cuando de pronto, en bandadas, parece nacer de la tierra: es su verdadera génesis. El guijarro, al contrario, exige que se lo comprenda partiendo de la roca y

del mar que lo engendran: llegaremos a él tras un largo preámbulo sobre la piedra.

Cuidadosos de dejar a cada cosa su dimensión real, no la que adquiere ante nuestros ojos y que depende de nuestras medidas, veremos al marisco en la playa como un objeto "desmesurado", como un "enorme monumento". Y nos parecerá entonces que contemplamos algún cuadro de Dalí o una ostra gigante capaz de devorar a tres hombres a la vez, posada sobre la monotonía infinita de la arena blanca.

En apariencia, por lo tanto, poseemos una docilidad ejemplar y solamente tratamos de sorprender la dialéctica del objeto para someternos a ella. Y trataremos, frente a cada realidad, de "dejar que se introduzca mediante su movimiento propio en el canal de las circunlocuciones, que alcance mediante la palabra el punto dialéctico donde la sitúan su forma y su medio, su condición muda y el ejercicio de su profesión legítima"⁸.

¿Es así, no obstante, como procede Ponge? ¿La impresión que nos dejan sus poemas corresponde a la exposición de su método? ¿No ha llegado a las cosas con ideas preconcebidas? Hay que considerar la cuestión más de cerca.

Compruebo ante todo que buena parte del misterio encantador que rodea a las producciones de Ponge se debe a que se mencionan a todo lo largo de ellas las relaciones del hombre con la cosa, pero despojándolas de toda significación humana. Veamos la ostra:

"Es un mundo obstinadamente cerrado. Sin embargo, se puede abrirla: es necesario entonces tenerla en el hueco del paño de cocina, servirse de un cuchillo mellado y poco afilado, volver a hacerlo muchas veces. Los dedos curiosos se cortan, las uñas se rompen. Es un trabajo grosero."

He aquí un universo poblado por hombres y, no obstante, sin los hombres. ¿Qué es más ostra: la ostra misma o ese "se" extraño y obstinado que parece salido de una novela de Kafka y que la martiriza con un cuchillo mellado, sin que podamos adivinar las razones de ese encarnizamiento, pues no se nos ha dicho que la ostra es comestible? Y he aquí que ese "se" mismo, medio divinidad y medio borrasca, desaparece y deja lugar a esos dedos curiosos que se parecen un poco a los de las manos golpeadoras

⁸ *Parti pris des choses*, pág. 69.

en los frescos de Fra Angelico. Mundo extraño en el que el hombre está presente mediante sus empresas, pero ausente como espíritu y como proyecto. Mundo cerrado en el que no se puede entrar ni salir, pero que reclama precisamente un testigo humano: el que escribe el *Parti pris dos choses*, el que lo lee. La inhumanidad de las cosas me remite a mí mismo; así la conciencia, al extirparse del objeto, se descubre en la dialéctica hegeliana. Sin embargo, la conciencia, según Ponge, es ella misma cosa.

¿De dónde viene entonces la unidad del objeto? He aquí el guijarro:

“Cada día más pequeño pero siempre seguro de su forma, ciego, sólido y seco en su profundidad, su índole característica consiste, por lo tanto, en que no se deja despachurrar, sino más bien reducir por las aguas. Además, cuando, vencido, es por fin arena, el agua no penetra en él exactamente como en el polvo.”

Concibo que Ponge afirme *contra la ciencia* la unidad de esa piedra que se ofrece como tal a su percepción. Pero cuando prolonga esa unidad hasta a los fragmentos dispersos del guijarro, hasta ese polvo de piedra, digo que ya no le autoriza a ello la ciencia ni el ánimo, sensible, sino únicamente su facultad humana de unificación. Pues la percepción le proporciona la unidad del guijarro, pero no la del guijarro y la arena. Y la ciencia le enseña que la arena procede, en buena parte, de guijarros rotos, pero añade que —siendo la Naturaleza exterioridad— nunca hubo unidad alguna de la piedra, sino una colección de moléculas animadas por movimientos diversos. Hace falta un juicio y una decisión para transportar a esas metamorfosis, que la geología reconstruye, la unidad que la percepción nos hace descubrir. Sin embargo, el hombre está ausente; el objeto supera al sujeto y lo aplasta. La unidad del guijarro proviene de él y se comunica a sus partículas más ínfimas, a esa piedra hecha trizas, mediante una virtud interior que corresponde a su proyecto original y a la que bien se le puede llamar *mágica*. Ved paralelamente el cigarrillo, la naranja, el pan, el fuego, la carne. Todos estos seres poseen una cohesión cuidadosamente distinta de la vida y que, no obstante, les acompaña en todos sus avatares. Es una curiosa espontaneidad coagulada, un poco análoga a esa contención que hace que el círculo siga siendo círculo, por sí solo, en tanto que por otra parte se hunde conti-

nuamente en una infinidad de puntos yuxtapuestos: esos objetos están embrujados.

Acerquémonos más a ellos. He aquí que ya no distingo entre el gimnasta, ese *hombre* al que Ponge describía hace un momento, y la jaulita o el cigarrillo que describe ahora. Es que rebaja al uno mientras eleva a los otros. Hemos visto que reducía los *actos* de ese atleta a no ser más que *propiedades* de una especie. Pero inversamente presta a la cosa inanimada propiedades específicas. Del gimnasta dice: "Para terminar, cae a veces del telar como una oruga, pero rebota y queda en pie". Y del cigarrillo: "La atmósfera a la vez brumosa y seca, enmarañada, donde el cigarrillo es siempre colocado al revés que continuamente la crea..." O del agua: "Se aplana sin cesar, renuncia a cada instante a toda forma, no tiende sino a humillarse, se acuesta boca abajo en el suelo, casi cadáver..." Se trata aquí no de los estados en que una causa externa (el peso, por ejemplo) ha puesto a la cosa, sino de hábitos comunes a una especie, lo que supone cierta autonomía de cada objeto en relación con su medio ambiente y una necesidad interior que le sea propia. De ello resulta que esta "Cosmogonía" reviste más bien el aspecto de una historia natural. Para terminar, hombres, animales, plantas y minerales son puestos en las mismas condiciones. No es que se haya elevado —o rebajado— a todos los seres hasta la pura forma de la vida, sino que se ha concebido para cada uno la misma cohesión íntima, proyectando, para hablar el lenguaje de Hegel, la interioridad sobre la exterioridad. Lo que constituye la originalidad ambigua de las cosas del lapidario Ponge es que no están precisamente *animadas*. Conservan su inercia, su división, su "estupefacción", esa tendencia continua a desmoronarse que Leibniz llamaba su estupidez. Ponge hace más que mantener esas cualidades, las proclama. Pero se han reunido y ligado entre ellas mediante "propiedades" y hasta sentimientos que se metamorfosean al tocarlos y, comunicándoles un poco de su tensión íntima, se petrifican y se deshacen al mismo tiempo. Mirad la piedra: está viva. Mirad la vida: es piedra. Las comparaciones antropomórficas abundan, pero al mismo tiempo que iluminan la cosa con una luz harto sospechosa, su resultado es sobre todo degradar lo humano, "trabarlo", como dice nuestro autor. Volvamos al agua:

"Es blanca y brillante, informe y fresca, pasiva y obstinada

en su único vicio: el peso, y dispone de medios excepcionales para satisfacer ese vicio: rodeando, traspasando, corroyendo, filtrando.”

¿No parece la descripción de una familia vegetal? Pero Ponge continúa:

“Dentro de ella misma también funciona ese vicio: se aplana sin cesar, renuncia a cada instante a toda forma, no tiende sino a humillarse, se acuesta boca abajo en el suelo, casi cadáver...”

Ese hundimiento interior nos lleva de pronto a lo inorgánico. La unidad del agua desaparece casi por completo. Vacilamos en seguir uno de los caminos que nos conduciría hacia alguno de esos personajes fantásticos de los cuentos, blandos y deshuesados, siempre dispuestos a achicarse, a los que se levanta tirándoles de una oreja e inmediatamente vuelven a caer tendidos en tierra: o a seguir el otro que nos muestra una desencoladura de todas las partículas del agua, una pulverización de su ser, que afirma, contra todo intento de unificación, la omnipotencia de la inercia y la pasividad. Y, en el momento en que nos hallamos en la encrucijada, en esa indecisión que no abandona al lector de Ponge, éste añade súbitamente: “Casi se podría decir del agua que está loca”. ¿Quién no ve que en este pasaje no es el agua la que recibe un carácter nuevo, sino más bien la locura la que sufre una metamorfosis secreta, la que se *transforma en agua* por haber tocado su superficie, la que se convierte, en el hombre y fuera del hombre, en un comportamiento inorgánico? Diré lo mismo de todas las pasiones que Ponge presta a sus cosas. Son otras tantas significaciones que quita al hombre, otros tantos procedimientos para mantener ese desequilibrio sutil en que quiere colocarnos.

¿Cuáles son las relaciones entre el objeto así descrito y su medio ambiente? No podrían ser puramente exteriores. Con mucha frecuencia a lo que pertenece al exterior y se asienta en el objeto durante un instante Ponge se lo incorpora y hace de ello una de sus propiedades: el guijarro “disipa” el agua de mar que corre sobre él, no el sol: el peso es un “vicio” del agua, no una excitación externa. Se dirá que eso es propio de la observación: veo ascender un globo lleno de gas y hablo de su fuerza ascensional o digo, con Aristóteles, que su lugar natural está arriba. ¿Qué puede ser más natural en Ponge, puesto que ha decidido mostrar las cosas como las ve?

En efecto. Y eso sería perfecto si se abstudiese, como se ha comprometido a hacerlo, de recurrir de modo alguno a la ciencia.

Pero he aquí que nos damos cuenta de que Ponge, mediante una nueva ambigüedad voluntaria, de ese universo de la observación pura ha hecho también y al mismo tiempo el universo de la ciencia. Son sus conocimientos científicos los que en todo momento le iluminan y le guían, le permiten interrogar con más precisión a su objeto. A las hojas las “desconcierta una lenta oxidación”, los vegetales “exhalan el ácido carbónico mediante la función clorofílica, como un suspiro que durara noches”. A propósito del guijarro, Ponge describe, en términos por lo demás magníficos, el nacimiento y el enfriamiento de la tierra. A veces sus imágenes no son sino una metáfora destinada a exponer más agradablemente una ley científica. Escribe, por ejemplo, que el sol “obliga (al agua) a un ciclismo constante, la trata como si fuera una ardilla colocada en su rueda. El universo mágico de la observación deja entrever, por debajo, el mundo de la ciencia y su determinismo. “Al espíritu enfermo de nociones que al principio se ha alimentado con tales apariencias, a propósito de la piedra la naturaleza se le aparecerá por fin bajo una luz quizá demasiado simple, como un reloj cuyo principio está hecho de ruedas que giran a velocidades muy desiguales, aunque las mueve un motor único”. Y esta visión mecanista es tan fuerte en él que provoca en su libro una especie de desaparición de la liquidez. El agua se define por su aplanamiento, la lluvia se compara con una red trenzada, con guisantes, con bolas, con agujetas, se la explica mediante un “mecanismo de relojería”. El mar es ora “amontonamiento pseudo-orgánico de velos esparcidos igualmente por las tres cuartas partes del mundo”, ora un “voluminoso tomo marino” que el viento dobla y hojea. Y en verdad estas transmutaciones de elementos son propias del pintor y del poeta; son ellas las que Proust admiraba en Elstir. Pero Elstir transmutaba también la tierra en agua. Aquí sentimos que el fondo de las cosas es sólido. “Líquido es por definición lo que prefiere obedecer al peso para mantener su forma, lo que rechaza toda forma para obedecer a su peso”. Se advierte, pues, que la liquidez es una función de la materia y que, para terminar, existe una materia. Es ese parpadeo perpetuo de la interioridad a la exterioridad lo que constituye la originalidad y la fuerza de los poemas de Ponge; son esos pequeños hundimientos dentro de un mismo objeto, los que revelan estados bajo sus propiedades y por otra parte las bruscas elevaciones que unifican de pronto los estados en conductas y hasta

en sentimientos; es esa disposición de ánimo que despierta en el lector a no sentirse ya en reposo en parte alguna, a dudar de si la materia no está animada y de si los movimientos del alma no son temblores de la materia; son esos cambios continuos los que le hacen mostrar al hombre como un poco de carne alrededor de algunos huesos, e, inversamente, a la carne como una "especie de fábrica: bocas de empalme, altos hornos y cubas están en ella junto a los martillos pilones, los cojines de grasa"; es esa manera de unificar los sistemas mecánicos de la ciencia mediante las fórmulas de la magia y, de pronto, de mostrar bajo la magia el determinismo universal. Pero finalmente predomina lo sólido. Lo sólido y la ciencia, que dice la última palabra.

Ponge ha escrito de esa manera algunos poemas admirables, de un tono enteramente nuevo, y creado una naturaleza material que le es propia. No se podría pedirle más. Hay que añadir que su tentativa, por sus últimos términos, es una de las más curiosas y quizá de las más importantes de esta época. Pero si queremos averiguar su importancia es necesario que instemos a su autor a que renuncie a ciertas contradicciones que la ocultan y la deslucen.

No ha sido fiel a su propósito: no se ha acercado a las cosas, como pretendía hacerlo, con un asombro ingenuo, sino con un prejuicio materialista. En verdad, en él se trata de un sistema filosófico preconcebido menos que de una elección original de él mismo. Pues su obra tiende a expresarlo tanto como a representar los objetos de su atención. Esa elección es bastante difícil de definir. Rimbaud decía:

*Si j'ai du goût, ce n'est guère
Que pour la terre et les pierres.*

Y soñaba con matanzas enormes que librarán a la tierra de sus habitantes, su fauna y su flora. Ponge no es tan sanguinario. Es un Rimbaud blanco. Y a *Parti pris des choses* se le podría llamar la "geología sin matanzas". Parece también, a primera vista, que ama las flores, los animales e incluso a los hombres. Y sin duda los ama. Mucho. Pero es con la condición de petrificarlos. Tiene la pasión, el vicio de la *cosa* inanimada, material. De lo sólido. Todo es sólido en él: desde su frase hasta los cimientos profundos de su universo. Si presta a los animales conductas

humanas es con el fin de mineralizar a los hombres. Tal vez detrás de su empresa revolucionaria se puede entrever un gran sueño necrológico: el de enterrar todo lo que vive, sobre todo al hombre, en el sudario de la materia. Todo lo que sale de sus manos es *cosa*, inclusive y sobre todo sus poemas. Y su deseo último es que esta civilización entera aparezca un día, con sus libros, como una inmensa necrópolis de conchas a los ojos de un mono superior, él mismo cosa, que hojeará distraídamente esos residuos de nuestra gloria. Presiente la mirada de ese mono, la siente ya sobre él: bajo sus ojos petrificantes siente que se solidifican sus humores, se transforma en estatua; todo ha terminado, él tiene la naturaleza de la roca y del guijarro, la estupefacción de la piedra paraliza sus brazos y sus piernas. Es esta catástrofe inofensiva y radical la que tienden a preparar sus escritos. Para ella requiere los servicios de la ciencia y de una filosofía materialista. Y yo veo en ello ante todo cierta manera de aniquilar de un golpe todo lo que le hace sufrir, los abusos, las injusticias, el hediondo desorden de una sociedad a la que le han arrojado. Pero, más todavía, parece que haya elegido un medio rápido de realizar simbólicamente nuestro deseo común de existir por fin de acuerdo con la norma del en-sí. Lo que le fascina en la cosa es su modo de existencia, su total adhesión a sí misma, su reposo. Basta de huida ansiosa, de ira, de angustia: la imperturbabilidad insensible del guijarro. He observado en otra parte que el deseo de cada uno de nosotros es existir *con su conciencia entera* en el modo de ser de la cosa, ser todo entero conciencia y al mismo tiempo todo entero piedra. El materialismo da a ese sueño una satisfacción de principio, pues le dice al hombre que no es más que un mecanismo. En consecuencia, tengo el triste placer de *sentirme* pensar y de *saberme* un sistema material. Por lo que me parece, Ponge no se contenta con ese puro saber teórico y realiza el esfuerzo más radical para hacer que ese conocimiento puramente teórico se aloje en la intuición. En efecto, si pudiera unir el uno a la otra la partida estaría ganada. Y ese parpadeo de interioridad y de exterioridad del que tomé nota hace un momento tiene una función precisa: en defecto de una fusión real de la conciencia y de la cosa, Ponge nos hace oscilar de una a otra a gran velocidad, con la esperanza de realizar la fusión en el límite superior de esa velocidad.

Pero eso no es posible. Por muy rápidamente que nos haga

oscilar, es *él* quien nos balancea de un extremo al otro. Al encerrar al mundo en sí mismo con todo lo que hay en él, por lo mismo él se encuentra en el exterior, fuera del mundo, frente a las cosas, solo. Ese esfuerzo para verse con los ojos de una especie extraña, para descansar por fin del deber doloroso de ser sujeto, lo hemos encontrado ya cien veces, en formas diferentes, en Bataille, en Blanchot, en los superrealistas. Representa el sentido de lo fantástico moderno, como también el del materialismo tan particular de nuestro autor⁹. Se ha frustrado en todas las ocasiones. Es que quien hace el esfuerzo, por lo mismo que lo hace, se escapa y se coloca más allá de su esfuerzo. Es Hegel que no puede, haga lo que haga, entrar en el hegelianismo. El intento de Ponge está condenado al fracaso como todos los demás de la misma clase.

Sin embargo, ha tenido un resultado inesperado. Ha encerrado en el mundo todas las cosas y a él mismo en la medida en que es cosa; sólo que da su conciencia contemplativa que, precisamente porque es conciencia *del* mundo, se halla necesariamente *fuera* del mundo: una conciencia desnuda, casi impersonal. ¿Qué ha hecho como no sea la “reducción fenomenológica”? ¿No consiste ésta, en efecto, en poner el mundo “entre paréntesis” para librarse de toda idea preconcebida? El mundo no es ya, por lo tanto, ni representación ni realidad trascendente. Ni materia ni espíritu. Está ahí, simplemente, y yo tengo conciencia de él. ¡Qué excelente partida, si Ponge consintiera en ella, para llegar, sin prejuicio alguno, “a las cosas mismas”! La ciencia estaría en el mundo: entre paréntesis. Sólo tendría que decir verídicamente lo que ve, y es sabido con qué vigor ve. Nada se perdería, salvo, quizás, esa resolución de tomar a los hombres como maniqués. Pues habría que aceptarlos con sus significados humanos, en lugar de partir de un materialismo teórico, para reducirlos por la fuerza a la categoría de autómatas. Y no habría que lamentar ese ligero cambio, puesto que los únicos escritos malos —pero muy malos— de Ponge son *R. C. Seine N^o* y *Le restaurant Lemeunier*, que consagra a las colectividades humanas. El *sentido* de las cosas y sus “maneras-de-comportarse” brillarían todavía más vivamente. Pues,

⁹ Representa una de las consecuencias de la Muerte de Dios. Mientras Dios vivía el hombre estaba tranquilo: se sabía mirado. Ahora que es el único Dios y que su mirada hace nacer todas las cosas, retuerce el cuello para tratar de verse.

en fin de cuentas, en el extraño materialismo de Ponge, si bien a todo se le puede llamar materia, por otra parte todo es pensamiento, puesto que todo es expresión. Es necesario estar de acuerdo con él: las cosas pueden enseñarnos maneras de ser; quiero que él sea león, guijarro, rata, mar, y yo quiero serlo con él. Me negaré a creer, como él, que es nuestra experiencia psicológica la que permite informar simbólicamente a la materia física. ¿Pero sacaré con él la conclusión de que el objeto precede aquí al sujeto? Eso no es necesario. Yo escribí en otra parte, si puedo citarme: "Lo viscoso no simboliza ninguna conducta psíquica *a priori*; pone de manifiesto cierta relación del ser consigo mismo y esa relación es originalmente *psiquizada* porque la he descubierto en un esbozo de apropiación y la viscosidad me ha devuelto mi imagen. Así me he enriquecido, desde mi primer contacto con lo viscoso, con un esquema ontológico valedero más allá de la distinción de lo psíquico y de lo no psíquico, para interpretar el sentido de ser de todos los existentes de cierta categoría, categoría que, por otra parte, surge como un marco vacío *antes* de la experiencia de las diferentes clases de viscoso. Yo la he arrojado al mundo mediante mi proyecto original frente a lo viscoso, es una estructura objetiva del mundo... Lo que decimos de lo viscoso vale para todos los objetos que rodean al niño: la simple revelación de su materia extiende su horizonte hasta los extremos límites del ser y lo dota al mismo tiempo con un conjunto de *claves* para descifrar el ser de todos los hechos humanos."

Pero, por lo tanto, no creo que al "transferirnos a las cosas", como quiere Ponge, encontraríamos en ellas maneras de sentir inéditas, ni que deberíamos tomárselas prestadas para enriquecernos. Lo que encontramos en todas partes, en el tintero, en la aguja del fonógrafo, en la miel de la rebanada de pan, somos nosotros mismos, siempre nosotros. Y esta gama de sentimientos vagos y oscuros que descubrimos la teníamos ya, o más bien nosotros éramos esos sentimientos. Pero no se dejaban ver, se ocultaban en los matorrales, entre las piedras, casi inútiles. Pues el hombre no está concentrado en sí mismo, sino fuera, siempre fuera, del cielo a la tierra. El guijarro tiene un interior, el hombre no lo tiene: pero se pierde para que el guijarro exista. Y todos esos hombres "hediondos" que Ponge quiere evitar o suprimir son también "ratas, leones, redes, diamantes". Lo son precisamente porque "están-en-el-mundo". Pero no se dan cuenta de

ello. Hay que revelárselo. De consiguiente, en mi opinión, se trata de adquirir sentimientos nuevos menos que de profundizar nuestra condición humana.

Lo que me parece realmente importante es que, en el momento en que el señor Bachelard trata de descubrir mediante el psicoanálisis los significados que nuestra "imaginación material" presta al aire, al agua, al fuego, a la tierra, Ponge, por su parte, trata de reconstruirlos sintéticamente. Hay en esta coyuntura como una promesa de llevar el inventario lo más lejos posible. Y no quiero más prueba de que Ponge lo ha logrado plenamente siempre que ha tratado de hacerlo que las múltiples resonancias que despiertan en mí sus pasajes más perfectos. Citaré al azar estas líneas sobre el caracol:

"A los caracoles les gusta la tierra húmeda. *Go on*, avanzan pegados a ella con todo su cuerpo. La llevan consigo, la comen, depositan en ella sus excrementos. Ella los atraviesa y ellos la atraviesan. Es una interpretación del mejor gusto, puesto que, por decirlo así, tono sobre tono, con un elemento pasivo y un elemento activo, el pasivo baña y nutre al mismo tiempo al activo".

Estas líneas me recuerdan irresistiblemente un bello y siniestro pasaje de Malraux sobre una muerte en Toledo:

"Diez metros más abajo, una mujer, con la cabeza de cabellos rizados en el hueco del brazo, el otro brazo extendido (pero la cabeza vuelta hacia el fondo de la zanja), habría parecido que dormía si no se la hubiese sentido, bajo su vestido vacío, más plana que cualquier ser viviente, pegada a la tierra con la fuerza de los cadáveres"¹⁰.

Más allá de esa muerta y ese caracol presiento una especie de relación con la tierra, cierto sentido de la fusión, del aplanamiento, una relación del todo con la muerte, con una mineralización de los cadáveres. Todo está ahí, en Ponge, superpuesto.

Por supuesto, hay que cuidar de no *poner en la cosa lo que luego se pretenderá encontrar* en ella. Ponge no ha evitado siempre ese error. Por eso me gusta menos su "lavarropas". Dice al respecto:

"Ciertamente, no llegaré a pretender que el ejemplo o la lección del lavarropas deba, propiamente hablando, galvanizar a

¹⁰ *L'espoir*, pág. 96.

mi lector, pero le despreciaría un poco sin duda si no la tomara en serio”.

Hela aquí brevemente:

“El lavarropas está concebido de tal manera que lleno con un montón de telas inmundas, la emoción interior, la viva indignación que ello le causa, canalizada hacia la parte superior de su ser, vuelve a caer en forma de lluvia sobre ese montón de telas inmundas que le revuelve el estómago —y eso casi continuamente— y todo termina en una purificación”.

Temo figurar entre esos lectores despreciables que no toman la lección completamente en serio. ¿Cómo no ver, en efecto, que se trata de una metáfora pura y simple? ¿Hace falta un lavarropas para realizar ese esquema de la purificación que reside en todas las conciencias y cuyo origen es mucho más lejano y está mucho más profundamente arraigado en nosotros? Además la comparación es inexacta, aunque uno se coloque en el punto de vista de la mera observación: no es la presencia de las telas sucias la que hace hervir el agua del lavarropa. Sin el calor del fogón ese agua permanecería inerte y se engrasaría poco a poco sin conseguir lavar la ropa. Y Ponge debería saberlo mejor que cualquier otro, pues es él quien ha puesto el lavarropas en el fuego.

Pero son tantos los pasajes en los que Ponge nos revela al mismo tiempo el comportamiento de la cosa y nuestro propio comportamiento que nos parece, como es natural, que su arte va más allá que su pensamiento. Pues Ponge pensador y materialista¹¹ y Ponge poeta —si no se tienen en cuenta las molestas intrusiones de la ciencia— ha sentado las bases de una Fenomenología de la Naturaleza.

Diciembre de 1944.

¹¹ Pero un verdadero materialista jamás escribirá el *Parti pris des choses*, pues se apoyará en la Ciencia, y la Ciencia reclama *a priori* la exterioridad radical, es decir, la disolución de toda individualidad. Ahora bien, lo que Ponge necesita petrificar son, precisamente, las innumerables individualidades significantes que encuentra a su alrededor. Quiere, en una palabra, que el mundo tal como es pase a lo eterno.

EL HOMBRE AMARRADO

NOTAS SOBRE EL *JOURNAL* DE JULES RENARD

El ha creado la literatura del silencio. Se sabe qué buen éxito ha alcanzado desde entonces. Hemos tenido el teatro del silencio, y también esos enormes consumos de palabras que eran los poemas superrealistas: la cortina de las palabras se inflamaba; tras ese velo ardiente se puede entrever una gran presencia muda. El Espíritu. Al presente Blanchot se esfuerza por construir raras máquinas de precisión —a las que se podría llamar “silenciosas”, como a esas pistolas que disparan sus balas sin hacer ruido— en las que las palabras están cuidadosamente elegidas para que se anulen mutuamente y que se parecen a esas operaciones algebraicas complicadas cuyo resultado debe ser cero. Son formas exquisitas del terrorismo. Pero Jules Renard no es terrorista. No aspira a conquistar un silencio desconocido más allá del habla; su finalidad no es *inventar* el silencio. Se imagina que lo posee desde el principio. Está en él, es *él*. Es una cosa. Ya sólo queda fijarlo en el papel, copiarlo con palabras. Es un realismo del silencio.

Tiene tras sí generaciones de mutismo; su madre hablaba mediante breves frases campesinas, compactas y raras. Su padre era uno de esos seres extravagantes de aldea, como lo fué también mi abuelo paterno, quien, desilusionado por su contrato de matrimonio, no dirigió tres palabras a mi abuela durante cuarenta y cinco años, por lo que ella lo llamaba “mi pensionista”. Renard pasó su infancia entre campesinos, cada uno de los cuales, a su manera, proclama la inutilidad de la palabra.

“Cuando está de vuelta en su casa —escribe—, el campe-

sino apenas se mueve más que el perezoso y el tardigrado. Le gustan las tinieblas, no sólo por economía, sino también por afición. Sus ojos quemados descansan”.

He aquí el retrato del Tío Bulot. Una nueva sirvienta se presenta:

“El primer día pregunta:

”—¿Qué le voy a cocinar para su merienda?

”—Una sopa de patatas.

”Al día siguiente pregunta:

”—¿Qué le voy a cocinar?

”—Ya te lo he dicho, una sopa de patatas.

”Entonces ella comprende y en adelante hace todos los días, por su propia iniciativa, una sopa de patatas”.

Había en Renard algo nudoso y solitario que lo emparentaba con el tío Bulot: una verdadera misantropía de aldeano. Médico rural, juez de paz, alcalde de una comuna campesina, se adaptó perfectamente a sus funciones, quizá fué dichoso. Pero a ese taciturno le gustaba escribir; vino a París a *hacerse* el original, buscaba compañía para mostrar en ella su soledad; se temía su silencio reivindicador en los medios que frecuentaba; vino a callarse por escrito.

Quiso brillar mediante obras que fuesen, entre los libros disertos de la época, lo que era él mismo entre los charlatanes de salón. Ese deseo lo habría llevado al presente a buscar una fórmula de auto-destrucción del lenguaje. Esa idea no tenía curso en su tiempo.

Pensó que la brevedad en el discurso ofrecía la imagen más afin al silencio y que la frase más silenciosa era la que realizaba la mayor economía. Creyó durante toda su vida que el estilo era el arte de abreviar. Y sin duda es cierto que la expresión más concisa es ordinariamente la mejor. Pero hay que entender: con relación a la idea que se expresa. Así, ciertas frases de Descartes o de Proust son muy cortas, porque no se podía decir con menos palabras lo que dicen. Pero Renard no se contentaba con esa concisión relativa que somete la frase al sentido. Quería la concisión absoluta: se daba ante la idea el número de palabras que debían expresarla. El único problema que le preocupaba es el que Janet llama el problema de la espuerta, que formula en estos términos: “¿Cómo se puede hacer que quepa el mayor número de ladrillos en una misma espuerta?” Renard pretende que le des-

agrada la poesía porque, según dice, “un verso es todavía demasiado largo”. En las novelas, lo que le interesa son las “curiosidades de estilo”. Y la verdad es que en ellas es donde menos hay que buscarlas, pues en una novela desaparece el estilo. Pero a Renard no le gustaban las novelas.

La frase de Renard es redonda y llena, con el mínimo de organización interior; se parece a esos animales sólidos y rudimentarios a los que un solo agujero sirve de boca y de meato. Nada de esas subordinadas que son como espinas dorsales o arterias o a veces ganglios nerviosos; todo lo que no es la proposición principal le parece sospechoso: es garrulería, restricciones inútiles, adiciones ociosas, arrepentimientos. Es realmente a la sintaxis misma a la que tiene ojeriza; le parece a ese campesino un refinamiento de ocioso. Es la frase terrestre y popular, la frase monocelular del tío Bulot la que hace suya. Sólo a las palabras les corresponde la misión de expresar los matices y la complejidad de la idea. Palabras ricas en una frase pobre. Había que llegar a eso: la palabra está todavía más cerca del silencio que la frase. El ideal sería que fuese una frase por sí sola. Así reuniría en ella el discurso y el silencio, como se reúnen en el instante kierkegaardiano el tiempo y lo eterno. En defecto de la palabra-frase, pongamos en la frase el menor número de palabras y las más cargadas de sentido. Que no se limiten a expresar la idea en su desnudez, sino que, mediante el juego de sus diferentes sentidos —etimológico, popular y sabio— dejen entrever un más allá armónico de la idea.

“El excelente papel que podría desempeñar Malherbe en este momento:

*D'un mot mis en sa place, enseigner le pouvoir*¹ y arrojar al tacho de desperdicios todas las demás palabras fofas como medusas”.

Así la frase es un silencio sobresaturado. Nunca remite a otra: ¿por qué decir en dos frases lo que se puede expresar en una sola? Lindamos con lo esencial: quien escribe un párrafo o un libro, cuando traza una frase en su papel, es remitido por ésta al lenguaje entero. No la domina, se ocupa en *hacerla*; las palabras que escribo implican todas las que han venido antes de ellas y las que escribiré a continuación y, progresivamente, todas

¹ Mostrar el poder de una palabra puesta en su lugar.

las palabras; necesito todo el lenguaje para comprender lo que no es sino un momento incompleto del lenguaje. En consecuencia, el silencio no existe ya sino como una palabra dentro del lenguaje y yo mismo me sitúo en el lenguaje, en ese paso de contradanza de significados ninguno de los cuales está completo, cada uno de los cuales exige todos los demás. Pero si, como Renard, pienso mediante frases abruptas que encierran la idea total entre dos lindes, cada frase, al no enviar a ninguna otra, es por sí sola *todo* el lenguaje. Y yo que la leo, yo que la escribo, la condenso de una mirada; antes de ella, después de ella hay el vacío; yo la descifro y la comprendo *desde el punto de vista* del silencio. Y la frase misma, suspendida en el silencio, se convierte en silencio, como el saber, contemplado por Blanchot y por Bataille desde el punto de vista del no-saber, es decir, del más allá del saber, se convierte en no-saber. Pues el lenguaje no es ese sonido claro que crepita durante un instante en la cima del silencio; es una empresa total de la humanidad.

Pero sucede entonces que Renard invierte curiosamente el orden de la expresión: siendo el silencio su finalidad principal, es para *callarse* para lo que busca la frase, gota instantánea de silencio, es *para la frase* para la que busca la idea:

“Qué vana es una idea: sin la frase, iría a acostarme”.

Es que cree ingenuamente que la idea se circunscribe en *una* frase que la expresa. La frase, entre los dos puntos que la limitan, le parece el cuerpo natural de la idea. Nunca se le ha ocurrido que una idea puede tomar cuerpo en un capítulo, en un volumen, que puede también —en el sentido en que Brunschwieg habla de “la idea crítica”— ser inexpresable y representar solamente un método para considerar ciertos problemas, es decir, una regla del discurso.

En Renard la idea es una fórmula afirmativa que condensa cierta suma de experiencias, lo mismo que la frase —que, en tantos otros escritores es juntura, paso, deslizamiento, torsión, plancha giratoria, puente o muralla en ese microcosmo, el párrafo —no es para él sino la condensación de ciertas sumas de ideas. Idea y frase, cuerpo y alma, se le presentan en la forma de la máxima o de la paradójica; por ejemplo: “Me agradaría tanto ser bueno”. Es que carece de ideas. Su silencio deliberado, estudiado, artístico, oculta un silencio natural y desarmado: no tiene nada

que decir. Piensa para callar mejor, lo que significa que "habla para no decir nada".

Pues, finalmente, esa afición al mutismo lo lleva a la garrulería. Se puede charlar en cinco palabras lo mismo que en cien líneas. Basta con preferir la frase a las ideas. Pues entonces el lector encuentra la frase y la idea se sustrae. El *Journal* de Renard es una garrulería lacónica, su obra entera un puntillismo, y existe una retórica de ese puntillismo lo mismo que de la gran frase concertada de Louis Guez de Balzac.

Asombrará tal vez que Renard no tuviera nada que decir. Se preguntará por qué ciertas épocas, ciertos hombres no tienen mensaje alguno que transmitir, cuando basta con describirse para ser nuevo. Pero quizá la cuestión está mal planteada. Parecería, oyéndole, que la naturaleza del hombre sea fija, como también el ojo interior que la mira, y que bastaría en resumidas cuentas que ese ojo se acostumbrase a nuestras tinieblas para distinguir en ellas algunas verdades nuevas. En realidad, el ojo prefigura, escoge lo que ve: y ese ojo no está dado de antemano. Hay que inventar su manera de ver; por ella se determina *a priori* y mediante una libre elección lo que se ve. Las épocas vacías son las que prefieren mirarse con ojos ya inventados. Nada pueden hacer como no sea refinar los descubrimientos de los demás, pues el que aporta el ojo aporta al mismo tiempo la cosa vista. Durante toda la segunda mitad del siglo XIX francés se vió con los ojos de los empiristas de Londres, con los ojos de S. Mill, con los anteojos de Spencer. El escritor no tenía más que un procedimiento: la observación; y un instrumento: el análisis. Desde Flaubert y los Goncourt se podía registrar ya cierto malestar. Goncourt anota en su diario el 27 de agosto de 1870:

"Zola viene a almorzar en mi casa. Me habla de una serie de novelas que quiere escribir, de una epopeya en diez volúmenes, de la historia natural y social de una familia... Me dice: después de los analistas de los infinitamente débiles del sentimiento, como Flaubert ha intentado ese análisis en *Madame Bovary*, después del análisis de las cosas artísticas, plásticas y nerviosas, como lo ha hecho usted, después de esas obras-joya, esos volúmenes cincelados, ya no hay lugar para los jóvenes; ya nada queda por hacer; nada que constituir, ya no se puede construir un personaje,

una figura: sólo mediante la cantidad de los volúmenes y la fuerza de la creación se puede hablar al público”.

Esa entrevista fué sin duda bastante cómica. Pero, en fin, tomémosla por lo que vale. Nos demuestra que ya en 1870 un joven escritor se creía obligado a hacerse mayorista porque había demasiada competencia en el comercio al menudeo. Muy bien. Pero ¿y después? ¿Qué quedaba por hacer después de las epopeyas en diez volúmenes? Ahora bien, Renard apareció en ese momento. Figura a la zaga de ese gran movimiento literario que va de Flaubert a Maupassant, pasando por los Goncourt y Zola. Todas las salidas están cerradas, todos los caminos obstruídos. Renard entra en la carrera con la sensación desesperada de que todo está dicho y él llega demasiado tarde. Le obseden el deseo de ser original y el temor de no llegar a serlo. Por no haber elegido una nueva manera de ver, busca en todas partes, e inútilmente, espectáculos nuevos. A nosotros, que al presente encontramos todos los caminos libres, que pensamos que todavía todo está por decir y a veces somos presa del vértigo ante esos espacios vacíos que se extienden delante de nosotros, nada nos extraña más que las quejas de esos hombres amarrados, confinados en un suelo demasiado trabajado, cien veces labrado, y que buscan ansiosamente un pedazo de tierra virgen. Tal es, no obstante, el caso de Renard: se burla de Zola y de su manía del documento, pero reconoce, sin embargo, que el escritor debe buscar la *verdad*. Ahora bien, esa verdad es precisamente la descripción exacta del aspecto sensible y psicológico tal como se presenta a un espectador supuestamente imparcial. Así, para Renard, como para los naturalistas, la realidad es la apariencia, tal como la ciencia positivista la ha organizado, filtrado y triado, y el famoso “realismo” al que se adhiere es una reseña pura y simple del fenómeno como tal. Pero, en ese caso, ¿de qué se se puede escribir? El análisis de los grandes tipos psicológicos o sociales no queda ya por hacer: ¿qué cosas nuevas se pueden decir sobre *el financiero, el minero, la mujer galante*? Zola ha pasado por ahí. El estudio de los sentimientos generales está agotado. Queda el detalle, lo individual, lo que los mayores de Renard han pasado por alto, precisamente porque su ambición apuntaba más alto. Renard escribió el 17 de enero de 1889:

“Poner en el encabezamiento del libro: No he visto tipos, sino individuos. El sabio generaliza, el artista individualiza.”

Puede parecer que esta fórmula ofrece una especie de gusto anticipado de las páginas famosas en que Gide exige monografías, pero creo que más bien hay que ver en ella una confesión de impotencia. Gide se siente atraído por lo que ve de positivo en el estudio del individuo; pero para Renard y sus contemporáneos el individuo es lo que les han dejado sus mayores. La prueba de ello es la incertidumbre en que se hallan con respecto a la naturaleza de esas realidades singulares. Es cierto que Renard, en 1889, se irrita contra Dubus porque “tiene teorías sobre la mujer. ¿Todavía? ¿No se ha terminado, pues, de tener teorías sobre la mujer?” Pero eso no le impide en 1894 aconsejar a su hijo: “Fantec, autor, no estudies más que a una mujer, pero escudriñala bien y conocerás a la mujer”.

Por lo tanto, el viejo sueño de llegar a lo típico no ha desaparecido. Sencillamente, se llegará a él mediante un rodeo: lo individual, bien raspado, se pulveriza, se eclipsa, y bajo ese barniz que se escama aparece lo universal.

En otros momentos, al contrario, parece que Renard desespera de poder generalizar alguna vez sus observaciones. Pero es que sufre, casi sin saberlo, la influencia de una concepción pluralista, antifinalista y pesimista de la verdad, que nació, hacia la misma época, de la desagregación del positivismo y las dificultades que las ciencias, después de un comienzo triunfal, comenzaban a encontrar en ciertos dominios. Dice, por ejemplo: “Nuestros mayores veían el carácter, el tipo continuo. Nosotros vemos el tipo discontinuo con sus calmas momentáneas y sus crisis, sus instantes de bondad y sus instantes de maldad”.

La Verdad ha desaparecido con la Ciencia. Quedan ciencias y verdades. Hay que confesar que este pluralismo es en Renard muy frágil, pues admite al mismo tiempo el determinismo. El verdadero pluralismo sólo puede basarse en una indeterminación parcial del universo y en la libertad del hombre. Pero Renard no iba a buscar tan lejos. Ni Anatole France, quien escribió en *La Vie Littéraire* en 1891 (la frase de Renard antes citada es de 1892): “Se ha dicho que hay cerebros con compartimientos estancos. El flúido más sutil que llena uno de los compartimientos no penetra en los otros. Y como un racionalista ardiente se asombró

ante el señor Théodule Ribot de que hubiese cabezas así hechas, el maestro de la filosofía experimental le respondió con una suave sonrisa: "Nada debe sorprender menos. ¿No es, al contrario, una concepción muy espiritualista la que quiere establecer la unidad en una inteligencia humana? ¿Por qué no quiere usted que un hombre sea doble, triple, cuádruple?"

Esta página es preciosa en su necedad, porque nos muestra que el pluralismo experimental estaba dirigido expresamente contra el racionalismo espiritualista. Toda esa corriente pesimista debía ir a parar a las *Discordancias de la naturaleza humana* de Metchnikoff. Y es un estudio de las "discordancias de la Naturaleza" el que Renard desea emprender. Así aportará una justificación teórica de su afición exclusiva a las instantáneas:

"En trozos —dice—, en trocitos, en trocitos muy pequeños."

Henos aquí conducidos por otro camino, el que él llama pomposamente su nihilismo, a nuestro punto de partida: el puntillismo y la frase concebida como una obra de arte que hasta por sí sola. En efecto, si la naturaleza humana es ante todo desorden y discordancia, en adelante ya no es posible componer novelas. Renard no se cansa de repetir que la novela está fuera de uso, puesto que necesita un desarrollo continuo. Si el hombre no es sino una serie entrecortada de instantes, es mejor escribir novelas cortas:

"Hacer un volumen con cuentos cada vez más breves y titularlo *El laminador*."

En el límite volvemos a encontrar la frase. Renard, se decía, terminará escribiendo: "La gallina pone". El rizo está rizado: en este universo instantáneo en el que nada es cierto, en el que lo único real es el instante, la única forma de arte posible es la *anotación*. La frase, que se lee en un instante y que está separada de las otras frases por una nada doble, tiene como contenido la impresión instantánea que cojo al vuelo. En consecuencia, toda la psicología de Renard será de anotaciones. Se examina, se analiza, se sorprende, pero siempre al vuelo. Tanto peor para él: anota sus celos instantáneos, sus envidias pueriles o mezquinas, los chistes que hace para hacer reír a la criada; adquiere a poca costa su reputación de ferocidad. ¡Pero cómo! Es eso lo que ha elegido ver, lo que ha elegido ser a sus propios ojos. Y esa elección fué dictada por consideraciones estéticas, no por una resolu-

ción moral. Pues, en fin de cuentas, fué también un marido constante, casi fiel, un buen padre, un escritor activo. Es decir, que existió en el plano que Kierkegaard llama "de la repetición" y Heidegger "del proyecto". Esos vagos movimientos del amor propio cuentan muy poco para aquel cuya vida es una empresa. Y, de cierta manera, la vida de todo hombre es una empresa. La psicología "rocin" no es sino un invento de literato. Por haber estado resueltamente ciego al aspecto *compuesto* de su existencia, a la continuidad de sus propósitos, Renard se malogró y nos dejó de él una imagen injusta: nuestros humores carecen de importancia si no se los contempla. Y no debemos contemplarlo o juzgarlo de acuerdo con sus humores, sino como un hombre que ha optado por hacer caso de sus humores.

Por lo demás, el estudio de las pasiones y los movimientos del alma nunca le interesó mucho. De su infancia campesina conserva la afición a los animales y las cosas del campo; le gusta hablar de ellos, describirlos. Pero también a ese respecto llega demasiado tarde. Los escritores de la generación anterior, los Flaubert, los Zola, los Dickens, habían emprendido un vasto censo de lo real: se trataba de conquistar para el arte regiones nuevas y de ablandar la lengua literaria de manera que se plegase a la descripción de objetos innobles como una máquina, un jardín, una cocina. Desde ese punto de vista, *L'education sentimentale* tiene el valor de un manifiesto. Todo había pasado por ello; la novela se había apoderado del cafetín con *L'Assommoir*, de las minas con *Germinal*, de las grandes tiendas con *Au Bonheur des Dames*. Era un cuadro hecho a grandes rasgos amplios y más todavía, una clasificación. A los contemporáneos de Renard sólo les quedaba refinarlos. Ese podía ser el punto de partida de una forma de arte nueva. Y, en efecto, por oposición a sus predecesores, que se habían preocupado ante todo de poner cada cosa en su lugar, de enumerar las baterías de cocina, las flores del jardín, y que sentían un goce sencillo nombrando los utensilios con sus nombres técnicos, Renard, colocado frente al objeto individual, siente la necesidad de captarlo en profundidad, de penetrar en su pasta. No se preocupa ya de hacer la cuenta de los vasos que se hallan sobre el mostrador de cinc, y de los diversos licores que se pueden servir en la taberna, no contempla ya a cada objeto en su relación con los demás, dentro de un inventario minucioso; ignora igual-

mente las descripciones de "atmósfera" que Barrès puso de moda algunos años después: el vaso que mira le parece separado de sus relaciones con el resto del mundo. Está solo y cerrado sobre sí mismo como una frase. Y la única ambición de Renard es que su frase exprese más íntimamente, más precisamente, más profundamente la naturaleza íntima del vaso. Desde las primeras páginas del *Journal* lo vemos preocupado por afilar la herramienta que se hundirá en la materia, como se ve en estas notas breves: "el olor fuerte de las gavillas secas", o "la palpitación del agua bajo el hielo". No se puede sino simpatizar con sus esfuerzos torpes para hacer que sangren las cosas. Están en el origen de muchas tentativas más modernas. Pero a Renard le frena su realismo mismo: para llegar a esa comunión visionaria con la cosa tendría que haberse desprendido de la metafísica taineana. Sería necesario que el objeto tuviese un corazón de tinieblas, sería necesario que fuese algo distinto de una pura apariencia sensible, de una colección de sensaciones. Esa profundidad que Renard presiente y busca en el menor guijarro, en una araña o una libélula, su filosofía positiva y tímida se la niega. Hay que inventar el corazón de las cosas si se quiere descubrirlo un día. Audiberti nos informa sobre la leche cuando habla de su "negrura secreta". Pero para Renard la leche es desesperadamente blanca, pues no es sino lo que parece. De ahí el carácter esencial de sus imágenes. Es cierto que son ante todo un modo de abreviar. Cuando escribe: "Este hombre genial es un águila tonta como una oca", se ve en seguida la economía que realizan esas palabras águila y oca. La imagen es para Renard, entre otras cosas, un escorzo de pensamiento. Y de ese modo ese estilo sabio, esa "caligrafía" de que habla Arène, coincide con el hablar mítico y proverbial de los campesinos; cada una de sus frases es una fabulita. Pero eso no es lo principal. La imagen, en Renard, es una tímida tentativa de reconstrucción. Y la reconstrucción fracasa siempre. Se trata, en efecto, de penetrar en lo real. Pero en los términos de la metafísica taineana, lo real es ante todo algo que se observa. Era la sabiduría de la época, una versión literaria del empirismo. Y el desdichado observa tanto cuanto puede: el 17 de *enero* habla de la palpitación del agua bajo el hielo; el 13 de *mayo* habla del lirio de los valles. No se le ocurría hablar de las flores en el invierno, ni del hielo en pleno estío. Ahora bien, todos saben al presente que no es mediante una observación pasiva de la realidad como se puede penetrar en ella:

el mejor poeta está distraído o fascinado, no es un observador. Por añadidura, es inútil que Renard sea nihilista y pesimista: cree dócilmente en el universo de la ciencia; incluso está convencido de que el mundo científico y el que él observa son un solo y mismo mundo. Sabe que los sonidos que golpean su oído son vibraciones del aire; los colores que atraen a sus ojos son vibraciones del éter. Por lo tanto no encontrará *nada*: su universo se ahoga en la armadura filosófica y científica que él le ha dado. La observación se lo entrega en sus grandes rasgos vulgares; el universo que *ve* es el universo de todos. Y en cuanto a lo que no ve, confía en la ciencia. En una palabra, lo real con que tiene que habérselas está ya completamente construido por el cosismo del sentido común. Además, la mayoría de sus anotaciones se componen de dos miembros de frase, el primero de los cuales, sólido, preciso, definido, devuelve el objeto tal como aparece al sentido común, y el segundo, reunido al otro por la palabra "como", es la imagen propiamente dicha. Pero, precisamente porque todos los conocimientos se reúnen en el primer miembro de la frase, el segundo no nos enseña nada; precisamente porque el objeto está ya constituido, la imagen no podría descubrirnos sus estructuras. Ver ésta, por ejemplo: "Una araña se desliza por un hilo invisible, como si nadase en el aire".

Se nombra ante todo al animal, se nos describe en términos precisos su movimiento y hasta se llega, más allá de las apariencias, a suponer lo que no se ve, pues las experiencias anteriores, como también las monografías de los especialistas, nos enseñan que las arañas se pasean en el extremo de un hilo. Nada más tranquilizador, más positivo, que ese primer miembro de frase. El segundo, con la palabra "nadar", tiene como función, al contrario, representar la resistencia insólita que el aire parece oponer a la araña, muy diferente de la que opone, por ejemplo, al pájaro o a la mosca. Pero este miembro es anulado por aquél. Puesto que se nos hace *saber* que la araña se desliza en el extremo de un hilo, puesto que se nos revela la existencia de ese hilo que no vemos, puesto que se nos da a entender que eso es la realidad, lo verdadero, la imagen que da en el aire, sin base sólida, nos es denunciada antes mismo que la conozcamos, como una traducción mítica de la *apariencia*, cuando no es como una pura irrealidad, en suma, como una fantasía del autor. Así se introduce un tiempo fuerte y un tiempo débil en la frase, puesto que el primer término

está sólidamente asentado en un universo social y científico que el autor toma en serio, en tanto que el segundo termina en una humareda graciosa. Ese es el torcimiento que amenaza a todas las imágenes de Renard y que las desvía hacia la "chuscada", el "chiste", que hace de ellas otras tantas evasiones de una realidad fastidiosa y completamente conocida hacia un mundo completamente imaginario que no puede aclarar de modo alguno la pretendida realidad. Escribió en 1892:

"Reemplazar las leyes existentes por leyes que no existirían".

Y eso es lo que él hace en cada una de sus comparaciones, puesto que pone a un lado la ley verdadera, la explicación científica, y al otro la ley que inventa. Anotará que "desvanecerse es ahogarse en el aire libre" y llegará a encontrar "deliciosa" una frase de Saint-Pol-Roux: "Los árboles intercambian pájaros como si fueran palabras"; y terminará escribiendo: "Los matorrales parecían borrachos de sol, se agitaban como si estuvieran indispuestos y vomitaban oxiacanta, espuma blanca". Lo que es positivamente espantoso y *no significa nada*, pues la imagen se desarrolla por su propio peso. Se advertirá el "parecían", destinado a tranquilizar al lector y a Renard mismo advirtiéndoles en seguida que seguirán en el dominio de la pura fantasía, que los matorrales no vomitan. Se advertirá también la yuxtaposición torpe de lo real y lo imaginario: "la oxiacanta, espuma blanca". Si Renard compara ese musgo florido con una espuma, no lo hace sin antes haberlo nombrado, y ligado a una familia, un género, un reino. Y con eso mismo anula su imagen, la irrealiza. Es a eso a lo que consideraba poesía, y era exactamente lo contrario. No hay poesía sino cuando se niega todo valor privilegiado a la interpretación científica de lo real y se establece la equivalencia absoluta de todos los sistemas de interpretación. Sin embargo, en la fuente de esta imagen espantosa se adivina como una aprehensión inmediata de cierta naturaleza. Hay, en efecto, algo de nauseabundo en la *existencia* a pleno sol de matorrales polvorientos y pringosos de savia. Esas plantas entibiadas son ya tisanas y, no obstante, todas las polvaradas blancas del estío se coagulan en ellas. Eso es lo que un Francis Ponge, al presente, expresaría admirablemente. La tentativa de Renard fracasa, al contrario, antes mismo de que él se haya dado cuenta de lo que quería hacer, porque está viciada en su base. Habría tenido que perderse, que abordar solo el objeto. Pero Renard jamás se pierde. Vedle correr tras la cinta roja, llo-

rar de emoción cuando por fin se la otorgan: muy bien puede evadirse durante unos instantes hacia lo imaginario, pero ese hombre necesita la protección de la ciencia y de todo el aparato social. Si hubiera rehusado la evasión, como Rimbaud, si se hubiera enamorado directamente de la supuesta "realidad", si hubiera roto los cercos burgueses y cientistas, tal vez habría podido alcanzar lo inmediato proustiano y lo surreal del *Paysan de Paris*, quizás habría adivinado esa "substancia" que Rilke o Hofmannsthal buscaban detrás de las cosas. Pero ni siquiera sabía lo que buscaba; y si figura en el origen de la literatura moderna es por haber tenido el presentimiento vago de un dominio que se prohibió.

Es que, además, Renard nunca vivió solo. Pertenece a una *élite*; se consideraba *artista*. Esta idea de artista provenía de los Goncourt. Tiene su sello de tontería pretenciosa y vulgar. Es todo lo que queda del poeta maldito de la gran época: el Arte por el Arte ha pasado por ahí. Lo que pesa sobre la cabeza de Renard y las de sus amigos no es ya sino una maldición blanca, aburguesada, cómoda; no ya la del solitario echador de cartas, sino una señal de elección. Sois malditos si tenéis una "sesera" particularmente quebradiza y nervios de encaje. Y, en realidad, esa idea de "artista" no es solamente la supervivencia degradada de un gran mito religioso —el del poeta, *vate*—; es, sobre todo, el prisma a través del cual una pequeña sociedad de burgueses ricos y cultos —que escriben— se juzga y se reconoce como la *élite* de la III República. Puede sorprender al presente: sin duda, Romaine o Malraux estarían de acuerdo en que son artistas, puesto que, en fin de cuentas, queda convenido que hay un *arte* de escribir. Pero no parece que se contemplen a sí mismos desde ese punto de vista. Se ha hecho en nuestra época —sobre todo después de la guerra de 1914— una división del trabajo más avanzada. El escritor contemporáneo se preocupa ante todo de presentar a sus lectores una imagen completa de la condición humana. Al hacer eso se compromete. Se desprecia un poco al presente un libro que no es un compromiso. En cuanto a la belleza, se da por añadidura, cuando puede. Es a la belleza y al goce del arte a los que Jules Renard pone en la primera fila de sus preocupaciones. El escritor de 1895 no es un profeta, ni un maldito, ni un combatiente: es un iniciado. Se distingue de la masa menos por lo que hace que por el placer que siente al hacerlo. Es esa voluptuosidad estética,

fruto de sus nervios "delicados", hipertensos, etcétera, la que hace de él un ser de excepción. Y Renard se enoja porque un viejo violinista pretende sentir un placer artístico más vivo que el suyo:

"Comparación entre la música y la literatura. Esas personas desearían hacernos creer que sus emociones son más completas que las nuestras. Se me hace difícil creer que ese buen hombrecito apenas vivo goce con el arte más que Víctor Hugo o Lamartine, a quienes no les gustaba la música".

He aquí a Renard enteramente amarrado: es que, a pesar de algunas negativas sin fuerza, es un realista. Ahora bien, lo propio del realista es que no actúa. Contempla, pues quiere pintar lo real tal como es, es decir, tal como se le aparece a un testigo imparcial. Es necesario que se *neutralice*, pues ese es su deber de letrado. No está, nunca debe estar "en la jugada". Se cierne por encima de los partidos, por encima de las clases y, por eso mismo, se afirma como burgués, pues la característica específica del burgués consiste en negar la existencia de la clase burguesa. Su contemplación es de un tipo particular: es un goce intuitivo acompañado por la emoción estética. Pero como el realista es pesimista, no ve en el universo más que desorden y fealdad. Su misión consiste, por lo tanto, en transportar como tales los objetos reales a frases cuya forma sea capaz de producirle un goce estético. Es *escribiendo*, no *mirando*, como el realista encuentra su placer, y la señal que le permite apreciar el valor de la frase que escribe es la voluptuosidad que esa frase le procura. Así ese realismo nihilista conduce a Renard, como antes de él a Flaubert, a una concepción enteramente formal de la belleza. La materia es mocosa y siniestra, pero esas sensibilidades de *élite* vibran ante la frase que adorna con magnificencia esa pobreza. Se trataba de vestir la realidad. El bello período oratorio de Flaubert se convierte, por lo tanto, en el pequeño silencio instantáneo de Renard. Pero ese silencio tiene también la ambición de ser de mármol. He aquí que volvemos, una vez más, a nuestro punto de partida: una frase bella, para Renard, es la que puede ser grabada en una lápida. La belleza es la economía de pensamiento, es un minúsculo silencio de piedra o de bronce, suspendido en el gran silencio de la Naturaleza.

Calló, nada hizo. Su empresa consistió en destruirse. Embutido, amordazado por su familia, por su época y su medio am-

biente, por su prejuicio de análisis psicológico, por su matrimonio, esterilizado por su *Journal*, no encontró recursos sino en el sueño. Sus imágenes, que debían ante todo hundirse como garras en lo real, se convirtieron rápidamente en fantasías-minutas, al margen de las cosas. Pero temía demasiado perder pie para que pensara en construir, más allá del mundo, un universo personal. Volvía en seguida a los objetos, a sus amigos, a su condecoración, y sus sueños más persistentes —porque eran los menos peligrosos— se limitaron a acariciar las imágenes de un pequeño adulterio muy vulgar que rara vez se atrevió a cometer. De la misma manera, su *Journal*, que iba a ser un ejercicio de severidad lúcida, se convirtió muy pronto en un rincón sombrío y tibio de complicidad avergonzada de sí misma. Es la contraparte de los temibles silencios en familia del señor Lepic. En él se desabrocha, lo que no parece al principio, porque el estilo viste traje de gala. Agoniza su vida, el realismo que acaba lo ha elegido para agonizar en él. Sin embargo —¿es por ese intento encarnizado de destruirse, es por esa partición sistemática del gran período flaubertiano, es por su presentimiento siempre defraudado de lo concreto individual más allá de las apariencias abstractas del empirismo?—, ese moribundo testimonia una especie de catástrofe que ha pesado sobre los escritores de “fin de siglo” y que, directa o indirectamente, está en el origen de la literatura contemporánea.

1945.

LA LIBERTAD CARTESIANA

La libertad es una, pero se manifiesta de diversas maneras según las circunstancias. A todos los filósofos que se constituyen en defensores de ella es lícito hacerles una pregunta preliminar: ¿a propósito de qué *situación* privilegiada ha hecho usted la experiencia de su libertad? En efecto, una cosa es sentir que se es libre en el plano de la acción, de la empresa social o política, de la creación en las artes, y otra cosa sentirlo en el acto de comprender y de descubrir. Un Richelieu, un Vicente de Paul, un Corneille habrían tenido, si hubiesen sido metafísicos, ciertas cosas que decirnos sobre la libertad, porque la tomaron por un extremo en el momento en que se manifiesta mediante un acontecimiento absoluto, mediante la aparición de algo nuevo, poema o institución, en un mundo que no lo exige ni lo rechaza. Descartes, que es ante todo un metafísico, toma las cosas por el otro extremo: su experiencia principal no es la de la libertad creadora "ex nihilo", sino ante todo la del pensamiento autónomo que descubre por sus propias fuerzas relaciones inteligibles entre esencias ya existentes. Por eso es por lo que nosotros, los franceses, que vivimos desde hace tres siglos a expensas de la libertad cartesiana, entendemos implícitamente por "libre albedrío" el ejercicio de un *pensamiento* independiente más bien que la producción de un acto creador, y finalmente nuestros filósofos asimilan, como Alain, la libertad con el acto de juzgar.

Es que en la embriaguez de comprender entra siempre la alegría de sentirnos responsables de las verdades que descubrimos. Quien quiera que sea el maestro, llega siempre un momento

en que el alumno se encuentra completamente solo frente al problema matemático; si no impulsa a su mente a captar las relaciones, si no produce por sí mismo las conjeturas y los esquemas que se aplican como una rejilla a la cifra considerada y que develarán sus estructuras principales, si no provoca, finalmente, una iluminación decisiva, las palabras siguen siendo signos muertos y todo se aprende de memoria. Por lo tanto puedo sentir, si me examino, que la intelección no es el resultado mecánico de un procedimiento pedagógico, sino que tiene por origen solamente mi voluntad de atención, solamente mi aplicación, solamente mi rechazo de la distracción o la precipitación y, finalmente, mi mente entera, con exclusión radical de todos los actores exteriores. Y tal es la intuición fundamental de Descartes: comprendió mejor que nadie que la menor actividad del pensamiento compromete a todo el pensamiento, un pensamiento autónomo que se funda, en cada uno de sus actos, en su independencia plena y absoluta.

Pero esta experiencia de la *autonomía* no coincide, como hemos visto, con la de la *productividad*. Es que hace falta que el pensamiento tenga *algo* que comprender, relaciones objetivas entre esencias, estructuras, un encadenamiento: en resumen, un orden preestablecido de relaciones. Por lo tanto, como contraparte de la libertad de intelección, nada es más riguroso que el camino por recorrer: "Como no hay más que una verdad de cada cosa, quien quiera que la encuentra sabe de ella todo lo que se puede saber; y, por ejemplo, un niño instruido en la aritmética, habiendo hecho una suma según sus reglas, puede estar seguro de que ha encontrado, con respecto a la suma que examinaba, todo lo que la mente humana podría encontrar. Pues, en fin, el método que enseña a seguir el verdadero orden y a enumerar exactamente todas las circunstancias de lo que se busca contiene todo lo que da certidumbre a las reglas de la aritmética"¹.

Todo está fijo: el objeto que hay que descubrir y el método. El niño que aplica su libertad a hacer una suma según las reglas no enriquece el universo con una verdad nueva: no hace sino repetir una operación que otros mil han hecho antes que él y que nunca podrá llevar más adelante que ellos. Es, por lo tanto, una paradoja bastante patente la actitud del matemático; y su

¹ *Discours de la méthode*, II parte.

mente se parece a un hombre que, metido en un sendero muy estrecho en el que cada uno de sus pasos y la posición misma de su cuerpo estuvieran rigurosamente condicionados por la naturaleza del terreno y las necesidades de la marcha, se sintiera, no obstante, firmemente convencido de que realiza libremente todos sus actos. En una palabra, si partimos de la intelección matemática, ¿cómo conciliaremos la fijeza y la necesidad de las esencias con la libertad del juicio? El problema es tanto más difícil por cuanto que en la época de Descartes el orden de las verdades matemáticas era considerado por todos los hombres cultos obra de la voluntad divina. Y puesto que ese orden no podría ser eludido, un Spinoza preferirá sacrificarle la subjetividad humana: mostrará a lo verdadero desarrollándose y afirmándose por su propio poder *por medio* de esas individualidades incompletas que son los modos finitos. Frente al orden de las esencias, la subjetividad no puede ser, en efecto, sino la simple libertad de adherirse a lo verdadero (en el sentido en que, para ciertos moralistas, no hay más *derecho* que el de cumplir el *deber*), pues de otro modo no es sino un pensamiento confuso, una verdad mutilada cuyo desarrollo y dilucidación hará desaparecer el carácter subjetivo. En el segundo caso el hombre desaparece, no queda ya diferencia alguna entre pensamiento y verdad: lo verdadero es la totalidad del sistema de los pensamientos. Si se quiere salvar al hombre, lo único que se puede hacer, puesto que no puede *producir* idea alguna, sino solamente contemplarla, es proveerlo con una sencilla facultad negativa: la de decir que *no* a todo lo que no es lo verdadero. Por eso encontramos en Descartes, bajo la apariencia de una doctrina unitaria, dos teorías bastante diferentes de la libertad, según tome en consideración esa facultad de comprender y de juzgar que es suya o según quiera simplemente salvar la autonomía del hombre frente al sistema riguroso de las ideas.

Su reacción espontánea es la de afirmar la responsabilidad del hombre frente a lo verdadero. Lo verdadero es cosa humana, puesto que debo afirmarlo para que exista. Con anterioridad a mi *juicio*, que es adhesión de mi voluntad y compromiso libre de mi ser, no existe nada más que ideas neutras y flotantes que no son verdaderas ni falsas. Por lo tanto el hombre es el ser por el que la verdad aparece en el mundo: su tarea consiste en comprometerse totalmente para que el orden natural de las cosas que existen

se convierta en un orden de las verdades. Debe pensar el mundo y querer su pensamiento, y transformar el orden del ser en sistema de ideas. De ese modo aparece, desde las *Méditations*, como ese ser "óntico-ontológico" de que hablará más tarde Heidegger. Por consiguiente, Descartes nos provee, ante todo, con una responsabilidad intelectual completa. Experimenta en cada instante la libertad de su pensamiento frente al encadenamiento de las esencias. También su soledad. Heidegger ha dicho: "Nadie puede morir por mí". Pero antes que él dijo Descartes: "Nadie puede comprender por mí". Finalmente, hay que decir sí o no, y decidir a solas lo verdadero en nombre de todo el Universo. Ahora bien, esta adhesión es un acto metafísico y absoluto. El compromiso no es relativo, no se trata de una aproximación de la que se pueda volver a tratar. Pero así como el hombre moral, en Kant, actúa como legislador de la ciudad de los fines, así también Descartes, como sabio, decide las leyes del mundo. Pues ese "sí" que hay que pronunciar finalmente para que llegue el reinado de lo verdadero exige el ejercicio de una facultad infinita puesta en juego por completo de una vez: no se puede decir "un poco" sí o "un poco" no. Y el "sí" del hombre no es diferente del "sí" de Dios. "No hay sino que la voluntad que experimento en mí es tan grande que no concibo la idea de ninguna otra más amplia y más extensa: de modo que es ella principalmente la que me hace conocer que llevo la imagen y la semejanza de Dios. Pues, aunque sea incomparablemente más grande en Dios que en mí, sea a causa del conocimiento y la potencia, que al encontrarse en ella juntos la hacen más firme y más eficaz, sea por razón del objeto... no me parece, sin embargo, más grande si la considero formalmente y precisamente en sí misma"².

Esta libertad completa, precisamente porque no admite grados, es visible que pertenece igualmente a todo hombre. O más bien —pues la libertad no es una cualidad entre otras— es visible que todo hombre es libertad. Y esta afirmación célebre de que el buen sentido es la cosa más compartida en el mundo, no significa solamente que cada hombre posee en su mente las mismas simientes, las mismas ideas innatas, sino que además "testimonian que la facultad de juzgar bien y de distinguir lo verdadero de lo falso es igual en todos los hombres".

² *Méditation quatrième.*

Un hombre no puede ser más hombre que los otros, porque la libertad es semejantemente infinita en cada uno. En este sentido, nadie ha mostrado mejor que Descartes la relación entre el espíritu de la ciencia y el espíritu de la democracia, pues no se podría fundar el sufragio universal sobre otra cosa que sobre esa facultad universalmente difundida de decir que no o decir que sí. Y sin duda podemos comprobar entre los hombres mucha diferencia: uno tendrá la memoria más viva, otro la imaginación más amplia, éste comprenderá más rápidamente, aquél abarcará un campo de verdad más extenso. Pero estas cualidades no constituyen la noción de hombre: hay que ver en ellas accidentes corporales. Y lo que nos caracteriza como criaturas humanas es únicamente el uso que hacemos libremente de esos dones. No importa, en efecto, que hayamos comprendido más o menos rápidamente, puesto que la comprensión, de cualquier manera que nos llegue, debe ser total en todos o no ser. Alcibíades y el esclavo, si comprenden una misma verdad, son enteramente semejantes en cuanto la comprenden. De la misma manera, la situación de un hombre y sus facultades no pueden aumentar o limitar su libertad. Descartes hizo a este respecto después de los estoicos, una distinción esencial entre la libertad y el poder. Ser libre no es poder hacer lo que se quiere, sino querer lo que se puede: "Nada hay que esté enteramente en nuestro poder más que nuestros pensamientos, al menos tomando la palabra pensamiento como yo lo hago, para todas las operaciones del alma, de modo que no solamente las meditaciones y las voluntades, sino también las funciones de ver, oír, etc..., en tanto que dependen de ella, son pensamientos... No he querido decir con eso que las cosas exteriores no estén de ningún modo en nuestro poder, sino solamente que no están en él sino en tanto que pueden deducirse de nuestros pensamientos, y no *absolutamente* ni *enteramente* a causa de que hay otros poderes fuera de nosotros que pueden impedir los efectos de nuestros designios"³.

En consecuencia, con un poder variable y limitado, el hombre dispone de una libertad total. Entrevemos aquí el aspecto *negativo* de la libertad. Pues, en fin de cuentas, si no tengo el poder de realizar tal o cual acción, tengo que abstenerme de desear realizarla: "Tratar siempre de vencerme a mí mismo más bien que

³ A. M.***, marzo de 1638.

a la fortuna y de cambiar mis deseos más bien que el orden del mundo...". En resumen, practicar el Επὸχῆ, en el dominio moral. Pero no por ello es menos cierto que la libertad, en esa concepción primera, dispone de cierta "eficacia". Es una libertad positiva y constructiva. Sin duda no puede cambiar la cualidad del movimiento que existe en el mundo, pero puede modificar la dirección de ese movimiento. "El alma tiene su sede principal en la pequeña glándula que se halla en el centro del cerebro, desde donde irradia a todo el resto del cuerpo por mediación de los espíritus (animales), de los nervios y hasta de la sangre... Y toda la acción del alma consiste en que, por el solo hecho de que quiera algo, hace que la pequeña glándula a la que está íntimamente unida se mueva de la manera que se requiere para producir el efecto que se relaciona con esa voluntad"⁴.

Es esa "eficacia", esa constructividad de la libertad humana lo que encontramos en el origen del *Discours de la méthode*. Pues, en fin de cuentas, el método es *inventado*: "Ciertos caminos —dice Descartes— me han conducido a consideraciones y máximas con las que he *formado* un método..."⁵. Mejor todavía, cada regla del *Método* (salvo la primera) es una máxima de acción o de invención. El análisis que prescribe la segunda regla ¿no reclama un juicio libre y creador que produce esquemas y concibe divisiones hipotéticas que verificará poco después? Y en cuanto a ese orden que preconiza la tercera regla. ¿no hay que irlo a buscar y que prefigurarle en medio del desorden antes que someterse a éste? La prueba es que se lo inventará si no existe efectivamente: "Suponiendo también un orden entre (los objetos) que no se aventajan naturalmente los unos a los otros". ¿Y las enumeraciones del cuarto precepto no suponen una facultad de generalización y la clasificación propia del espíritu humano? En una palabra, las reglas del *Método* están al nivel del esquematismo kantiano, representan en suma normas muy generales para un juicio libre y creador. ¿No fué, por lo demás, Descartes el primero que, mientras Bacon enseñaba a los ingleses a seguir la experiencia, reclamó que el físico la precediera con hipótesis? Así descubrimos ante todo en sus obras una magnífica afirmación humanista de la libertad creadora, que construye lo verdadero pie-

⁴ *Traité des passions*, arts. 34 y 41.

⁵ *Discours de la méthode*, 1^ª parte.

za a pieza, que presiente y prefigura a cada instante las relaciones reales entre las esencias, produciendo hipótesis y esquemas; que, igual en Dios y en el hombre, igual en todos los hombres, absoluta e infinita, nos obliga a asumir esa tarea temible, *nuestra* tarea por excelencia: hacer que una verdad exista en el mundo, hacer que el mundo sea verdadero, y que nos dispone a vivir con *generosidad*, "sentimiento que cada uno tiene de su libre albedrío, juntamente con la resolución de no omitirlo nunca".

Pero inmediatamente interviene el orden preestablecido. En un Kant la mente humana constituye la verdad; en Descartes no hace más que descubrirla, puesto que Dios ha fijado de una vez por todas las relaciones que las esencias mantienen entre ellas. Y, por otra parte, cualquiera que sea el camino que el matemático ha elegido para resolver su problema, no puede dudar del resultado una vez logrado. El hombre de acción puede decir al contemplar su empresa: esto es mío. Pero no el hombre de ciencia. Apenas descubierta, la verdad se le hace extraña: pertenece a todos y a nadie. Sólo puede hacerla constar y, si ve claramente las relaciones que la constituyen, ni siquiera le queda el recurso de ponerla en duda: traspasado por una iluminación interior que lo anima por completo, no puede sino dar su adhesión al teorema descubierto y, con ello, al orden del mundo. Por lo tanto, los juicios "2 y 2 son 4" o "Pienso, luego existo", no tiene valor sino en tanto que los afirmo, pero no puedo dejar de afirmarlos. Si digo que yo no existo, no forjo ni siquiera una ficción, reúno palabras cuyos significados se destruyen, exactamente como si hablase de círculos cuadrados o de cubos de tres caras. He aquí, por lo tanto, que la voluntad cartesiana se ve obligada a afirmar. "Por ejemplo, examinando estos días pasados si alguna cosa existía verdaderamente en el mundo, y conociendo que, del solo hecho de que examinase esa cuestión, se deducía muy evidentemente que existía yo mismo, no podía dejar de juzgar que una cosa que concebía tan claramente era verdadera, no porque yo me encontrase forzado por causa exterior alguna, sino solamente porque de una gran claridad que había en mi entendimiento se ha seguido una gran inclinación en mi voluntad"⁶.

Y, sin duda, Descartes insiste en llamar libre a esa irresistible adhesión a la evidencia, pero es porque a este respecto da

⁶ *Méditation quatrième.*

un sentido muy diferente a la palabra libertad. La adhesión es libre porque no se hace bajo el imperio de coacción alguna exterior a nosotros, es decir, que no la provoca un movimiento del cuerpo o un arrebato psicológico: no estamos en el terreno de las pasiones del alma. Pero si el *alma* permanece independiente del cuerpo en el proceso de evidencia y si, según los términos de las definiciones del *Traité des passions*, se puede llamar a la afirmación de relaciones clara y distintamente concebidas una acción de la substancia pensadora tomada en su totalidad, esos términos no conservan ya sentido alguno si se considera la voluntad en relación con el entendimiento. Pues nosotros llamábamos libertad hace un momento a la posibilidad de que la voluntad se decida por sí misma a decir sí o no ante las ideas que concibe la mente, lo que significaba, en otros términos, que las jugadas nunca estaban hechas, que el porvenir nunca era previsible. Mientras que ahora la relación del entendimiento con la voluntad, cuando se trata de la evidencia, es concebida bajo la forma de una ley rigurosa en la que la claridad y la distinción de la idea desempeñan el papel de factor determinante con respecto a la afirmación. En una palabra, Descartes se acerca en esto mucho más a los Spinoza y los Leibniz que definen la libertad de un ser por el desarrollo de su esencia fuera de toda acción exterior, aunque los momentos de ese desarrollo se encadenan los unos a los otros con una necesidad rigurosa. Hasta el punto de que llega a negar la libertad de indiferencia, o más bien a hacer de ella el grado más bajo de la libertad: "Para que yo sea libre no es necesario que me sea indiferente elegir el uno o el otro de dos contrarios; sino más bien cuanto más me inclino hacia el uno, sea porque conozco evidentemente que el bien y la verdad se encuentran en él, o sea porque Dios dispone así el interior de mi pensamiento, tanto más libremente lo elijo y lo adopto"⁷. El segundo término de la alternativa, "o sea porque Dios dispone así el interior de mi pensamiento", concierne a la fe propiamente dicha. En este dominio, como el entendimiento no puede ser la razón suficiente del acto de fe, la voluntad es completamente traspasada e iluminada por una luz interior y sobrenatural a la que se llama gracia. Tal vez escandalice ver a esa libertad autónoma e infinita *afectada* de pronto por la gracia divina y *dispuesta* a afirmar lo que no ve

⁷ *Méditation quatrième.*

claramente. ¿Pero hay en realidad una gran diferencia entre la luz natural y esa luz sobrenatural que es la gracia? En el segundo caso, es muy cierto que es Dios quien afirma por medio de nuestra voluntad. ¿Pero no sucede lo mismo en el primero? En efecto, si las ideas existen es en tanto que vienen de Dios. La claridad y la distinción no son sino las señales de la cohesión interior y de la absoluta densidad de existencia de la idea. Y si me inclino irresistiblemente a afirmar la idea, es precisamente en tanto que pesa sobre mí con todo su ser y toda su absoluta positividad. Es ese ser puro y denso, sin falla, sin vacío, el que se afirma en mí por su propio peso. Por lo tanto, siendo Dios la fuente de todo ser y de toda positividad, esa positividad, esa plenitud de existencia que es un juicio cierto no podría tener su fuente en mí, que soy nada, sino en él. Y no veamos en esta teoría solamente un esfuerzo para conciliar una metafísica racionalista con la teología cristiana: traduce, con el vocabulario de la época, esa conciencia que ha tenido siempre el sabio de ser una pura nada, una simple mirada ante la consistencia obstinada, eterna, ante el peso infinito de la verdad que contempla. Sin duda Descartes, tres años después, en 1644, mudó de parecer y nos concedió la libertad de indiferencia: “Estamos —dice— tan conscientes de la libertad y de la indiferencia que existe en nosotros, que nada hay que comprendamos con inteligencia más cabal; de modo que la omnipotencia de Dios no nos debe impedir que la creamos”⁸. Pero se trata de una simple precaución: el temible buen éxito del *Augustinus* le había causado inquietud y no quería correr el riesgo de que lo condenasen en la Sorbona. Hay que observar más bien que esta nueva concepción de la libertad sin libre albedrío se extiende ahora a todos los dominios a los que lleva su reflexión. En efecto, a Mersenne le dice: “Rechazáis lo que he dicho, *que basta juzgar bien para obrar bien*; y, no obstante, me parece que la doctrina ordinaria de la Escuela es que *Voluntas non fertur in malum, nisi quatenus ei sub aliqua ratione boni repraesentatur ab intellecta*, de donde viene esta sentencia: *omnis peccans est ignorans*; de modo que si el entendimiento nunca presentara a la voluntad como bien nada que no lo fuese, ella no podría errar en su elección”. La tesis está ahora completa: la clara visión del Bien atrae al acto como la visión clara de la Verdad atrae el asentimiento. Pues el Bien y la

⁸ *Principes*, 41.

Verdad son la misma cosa, a saber, el Ser. Y si Descartes puede decir que nunca somos tan libres como cuando hacemos el Bien, es porque a este respecto substituye una definición de la libertad por el *valor* del acto —siendo el acto más libre el que es el mejor, el más conforme al orden universal— a una definición por la autonomía. Y eso responde a la lógica de la doctrina: si no inventamos *nuestro* Bien, si el Bien tiene una existencia independiente *a priori*, ¿cómo podríamos verlo sin hacerlo?

Sin embargo, volvemos a encontrar en la búsqueda de la Verdad como en la del Bien una verdadera autonomía del hombre. Pero solamente en tanto que es una nada. Por ser una nada y en tanto que tiene que ver con la Nada, con el Mal, con el Error, es por lo que el hombre escapa a Dios, pues Dios, que es plenitud infinita de ser, no podría concebir ni reglar la nada. Ha puesto en mí lo positivo; es el autor responsable de todo lo que *hay* en mí. Pero por mi finitud y mis límites, por mi cara de sombra, me aparto de él. Si conservo una libertad de indiferencia es con relación a lo que no conozco o lo que conozco mal, a las ideas truncadas, mutiladas, confusas. A todas esas nada, yo mismo nada, puedo decirles que *no*: puedo *no* decidirme a actuar, a afirmar. Puesto que el orden de las verdades existe fuera de mí, lo que me va a definir como autonomía no es la invención creadora, sino la negación. Negando hasta que ya no podemos negar más es como somos libres. Por lo tanto, la duda metódica se convierte en la pauta misma del acto libre: *Nililominus... hanc in nobis libertatem esse experimur, ut semper ab iis credendis, quae non plane certa sunt et explorata possimus abstinere*". Y en otra parte: "*Mens quae propria libertate utens supponit ea omnia non existere, de quarum existentia vel minimum potest dubitare*".

Se reconocerá en ese poder de evadirse, de desprenderse, de retirarse hacia atrás, como una prefiguración de la negatividad hegeliana. La duda alcanza a todas las proposiciones que afirman algo fuera de nuestro pensamiento, es decir, que puedo poner todas las cosas existentes entre paréntesis, estoy en pleno ejercicio de mi libertad cuando, vacío y nada yo mismo, convierto en nada todo lo que existe. La duda es ruptura de contacto con el ser; mediante ella el hombre tiene la posibilidad permanente de desprenderse del universo existente y contemplarlo de pronto desde lo alto como una pura sucesión de fantasmas. En este sentido es la más magnífica afirmación del reino humano: la hipótesis del

Mal Genio, en efecto, muestra claramente que el hombre puede eludir todos los engaños, todas las emboscadas; hay un orden de lo verdadero, porque el hombre es libre; y aunque no existiera ese orden, bastaría que el hombre fuese libre para que no hubiese nunca un reino del error. Es que el hombre, siendo esa negación pura, esa pura sensación de juicio, puede, con la condición de permanecer inmóvil, como quien contiene su aliento, retirarse en todo momento de una naturaleza falsa y trucada; puede retirarse incluso de todo lo que en él es naturaleza: de su memoria, de su imaginación, de su cuerpo. Puede retirarse del tiempo mismo y refugiarse en la eternidad del instante: nada demuestra mejor que el hombre no es un ser "natural". Pero en el momento en que llega a esa independencia inigualable, contra la omnipotencia del Mal Genio, contra Dios mismo, se sorprende como una pura nada: frente al *ser* que está completamente entre paréntesis ya no queda más que un simple *no* sin cuerpo, sin recuerdo, sin saber, sin *persona*. Y es a esa negación translúcida de todo a la que se llega en el *cogito*, como lo testimonia este pasaje: "Dubito ergo sum, vel, quod idem est: *Cogito ergo sum*"⁹. Aunque esta doctrina se inspira en el Επόχη, estoico, nadie antes de Descartes había puesto el acento en la relación del libre albedrío con la negatividad; nadie había mostrado que la libertad no viene del hombre en tanto que es, como una plenitud de existencia entre otras plenitudes en un mundo sin solución de continuidad, sino en tanto que *no es*, al contrario, en tanto que es finito, limitado. Sólo que esa libertad no podría ser en modo alguno creadora, pues no es *nada*. No dispone del poder de producir una idea: pues una idea es una realidad, es decir, que posee cierto *ser* que yo no puedo darle. Por lo demás, Descartes mismo limita su alcance, puesto que, según él, cuando por fin aparece el ser —el ser absoluto y perfecto, infinitamente infinito— no podemos negarle nuestra adhesión. Entonces nos damos cuenta de que no ha llevado al extremo su teoría de la negatividad: "Puesto que la verdad consiste en el *ser* y la falsedad en el *no-ser* solamente"¹⁰. La facultad de negar que hay en el hombre consiste únicamente en negar lo falso, en suma, en decir que no al no-ser. Si podemos mantener nuestro asentimiento a las obras del Mal Genio no es en tanto que son, es decir, en tanto que,

⁹ *Recherche de la vérité.*

¹⁰ A Clerselein, 23 de abril de 1649.

verdaderas o falsas, poseen al menos, porque *son* nuestras representaciones, un mínimo de ser, sino en tanto que no son, es decir, en tanto que refrendan mentirosamente objetos que no existen. Si podemos retirarnos del mundo no es en tanto que existe en su alta y plena majestad, como una afirmación absoluta, sino en tanto que nos aparece confusamente por medio de los sentidos y lo pensamos imperfectamente mediante algunas ideas cuyos fundamentos se nos escapan. En consecuencia, Descartes oscila continuamente entre la identificación de la libertad con la negatividad o negación del ser —lo que sería la libertad de indiferencia— y la concepción del libre albedrío como simple negación de la negación. En una palabra, le ha faltado concebir la negatividad como productora.

Extraña libertad. Para terminar, se descompone en dos tiempos: en el primero es negativa y una autonomía, pero se limita a negar nuestro asentimiento al error o a los pensamientos confusos; en el segundo cambia de significación, es adhesión positiva, pero entonces la voluntad pierde su autonomía y la gran claridad que hay en el entendimiento penetra y determina la voluntad. ¿Es eso lo que quería Descartes y la teoría que construyó corresponde verdaderamente al sentimiento principal que ese hombre independiente y orgulloso tenía de su libre albedrío? No parece que sea así. Ante todo ese individualista cuya persona misma desempeña tal papel en su filosofía, sea que exponga la historia de sus pensamientos en el *Discours de la méthode*, sea que se encuentre a sí mismo, como un hecho incommovible, en el camino de su duda, ha concebido una libertad desencarnadora y desindividualizadora: pues el sujeto que piensa, si hay que creerle, no es ante todo sino negación pura, esa nada, ese temblorcito de aire que escapa solo a la empresa de dudar y que *no es otra cosa* que la duda misma, y, cuando sale de esa nada, es para convertirse en pura asunción del ser. Entre el sabio cartesiano, que no es, en realidad, sino la simple *visión* de las verdades eternas, y el filósofo platónico, muerto para su cuerpo, muerto para su vida, que no es ya sino la contemplación de las Formas y que, para terminar, se asimila a la ciencia misma, no hay gran diferencia. Pero *el hombre*, en Descartes, tenía otras ambiciones: concebía su vida como una empresa, quería que la ciencia fuese *hecha*, y que fuese hecha por él: ahora bien, su libertad no le permitía “hacerla”. Deseaba que se cultivasen en uno mismo las pasiones con tal que

se hiciese buen uso de ellas: entreveía, en cierto modo, esa verdad paradójica de que hay pasiones *libres*. Apreciaba más que nada la verdadera generosidad, que definió en estos términos: "Creo que la verdadera generosidad, que hace que un hombre se estime lo más soberanamente que se puede estimar legítimamente, consiste solamente en parte en que advierte que no hay nada que verdaderamente le pertenezca más que esa libre disposición de sus voluntades, ni por lo que deba ser elogiado o censurado sino porque usa bien o mal de ello, y en parte en que siente en sí mismo una firme y constante resolución de hacer buen uso, es decir, de no carecer nunca de voluntad para emprender y ejecutar todas las cosas que a su juicio sean las mejores: lo que es abrazar completamente la virtud"¹¹. Ahora bien, esa libertad que ha inventado y que sólo puede reprimir los deseos hasta que la clara visión del Bien determine las resoluciones de la voluntad, no podría justificar ese sentimiento orgulloso de ser el verdadero autor de sus actos y el creador continuo de empresas libres, como tampoco le da los medios de inventar esquemas operatorios en conformidad con las reglas generales del *Método*. Es que Descartes, sabio dogmático y buen cristiano, se deja aplastar por el orden preestablecido de las verdades eternas y por el sistema eterno de los valores creados por Dios. Si no inventa su Bien, si no construye la Ciencia, el hombre ya no es libre sino nominalmente. Y la libertad cartesiana coincide en esto con la libertad cristiana, que es una falsa libertad: el hombre cartesiano y el hombre cristiano son libres para el Mal, no para el Bien, para el Error, no para la Verdad. Dios, mediante la ayuda de las luces naturales y sobrenaturales que les dispensa, los conduce de la mano hacia el Conocimiento y la Virtud que ha elegido para ellos; lo único que tienen que hacer ellos es no oponer resistencia; todo el mérito de esa ascensión recaerá en Él. Pero, en el grado en que son nada, se le escapan; son libres para soltar su mano en el camino y hundirse en el mundo del pecado y del no-ser. En cambio, naturalmente, pueden siempre abstenerse del Mal intelectual y moral: abstenerse, preservarse, suspender el juicio, reprimir los deseos, detener a tiempo los actos. Sólo se les pide, en resumidas cuentas, que no traben los designios de Dios. Pero finalmente el Error y el Mal son no-seres: el hombre ni siquiera tiene la libertad de

¹¹ *Traité des passions*, art. 153.

producir algo en ese terreno. Si se obstina en su vicio o en sus prejuicios, lo que creará será una *nada*; el orden universal ni siquiera será perturbado por su obstinación. “Lo peor —dice Claudel— no siempre es seguro”. En una doctrina que confunde el ser y la percepción, el único dominio de la iniciativa humana es el eterno “espurio” de que habla Platón, ese terreno, que “no se percibe nunca sino en el sueño”, la frontera del ser y del no-ser.

Pero, puesto que Descartes nos advierte que la libertad de Dios no es más completa que la del hombre y que el uno está hecho a imagen del otro, disponemos de un medio de investigación nuevo para determinar más exactamente las exigencias que contenía en sí mismo y que los postulados filosóficos no le permitieron satisfacer. Si ha concebido la libertad divina como muy semejante a su propia libertad, es, por lo tanto, de su propia libertad, tal como la habría concebido sin las trabas del catolicismo y el dogmatismo, de la que habla cuando describe la libertad de Dios. Hay en ello un fenómeno evidente de sublimación y de transposición. Ahora bien, el Dios de Descartes es el más libre de los dioses que ha forjado el pensamiento humano; es el único Dios creador. No está sometido, en efecto, a principios —ni siquiera al de identidad— ni a un Bien soberano del que sería únicamente el ejecutor. No sólo no ha creado los existentes de conformidad con reglas impuestas a su voluntad, sino que ha creado a la vez los seres y sus esencias, el mundo y las leyes del mundo, los individuos y los principios elementales:

“Las verdades matemáticas, a las que llamáis eternas, han sido establecidas por Dios y dependen de él enteramente, lo mismo que todo el resto de las criaturas. Es, en efecto, hablar de Dios como de un Júpiter o Saturno y someterlo a la Estigia y los hados decir que esas verdades son independientes de él... Es Dios quien ha establecido esas leyes en la naturaleza, lo mismo que un rey establece las leyes de su reino¹². En cuanto a las verdades eternas, digo nuevamente que son solamente verdaderas o posibles porque Dios las conoce como verdaderas o posibles, y no son, al contrario, conocidas como verdaderas por Dios como si fueran verdaderas independientemente de él. Y si los hombres entendieran bien el sentido de sus palabras jamás podrían

¹² Carta a Mersenne, 15 de abril de 1630.

decir sin blasfemia que la verdad de algo precede al conocimiento que tiene Dios de ello, pues en Dios es la misma cosa querer y conocer; de manera que, por lo mismo que quiere una cosa, la conoce, y sólo por eso mismo esa cosa es verdadera. No hay que decir, por lo tanto, que aunque Dios no existiera esas verdades serían verdaderas... ”¹³.

“Preguntáis qué necesidad tenía Dios de crear esas verdades; y yo digo que estaba en igual libertad de hacer que no fuese cierto que todas las líneas trazadas del centro a la circunferencia fuesen iguales, así como de no crear el mundo. Es cierto que esas verdades no están más necesariamente unidas a su esencia que las otras criaturas... ”¹⁴. Y aunque Dios haya querido que algunas verdades fuesen necesarias, no se puede decir que las haya querido necesariamente; pues son cosas muy distintas querer que fuesen necesarias y querer necesariamente o estar necesitado de quererlo”¹⁵.

Aquí se revela el sentido de la doctrina cartesiana. Descartes comprendió perfectamente que el concepto de libertad encerraba la exigencia de una autonomía absoluta, que un acto libre era una producción absolutamente nueva cuyo germen no podía estar contenido en un estado anterior del mundo y que, por consiguiente, libertad y creación eran lo mismo. La libertad de Dios, aunque semejante a la del hombre, pierde el aspecto negativo que tenía bajo su envoltura humana, es pura productividad, es el acto extra-temporal y eterno mediante el cual Dios hace que existan un mundo, un Bien y Verdades eternas. En consecuencia, la raíz de toda Razón hay que buscarla en las profundidades del acto libre, es la libertad la que constituye el fundamento de lo verdadero, y la necesidad rigurosa que aparece en el orden de las verdades está ella misma sostenida por la contingencia absoluta de un libre albedrío creador, y ese racionalista dogmático podría decir, como Goethe, no: “Al principio era el Verbo”, sino: “Al principio era el Acto”. En cuanto a la dificultad que existe para mantener la libertad ante la verdad, entrevió la solución concibiendo una creación que sea al mismo tiempo intelección, como si la cosa creada por un decreto libre se atuviera, por decirlo así, ante la libertad que la sostiene, al ser, y se entregara al mismo tiempo a la comi-

¹³ Al mismo, 6 de mayo de 1630.

¹⁴ Al mismo, 27 de mayo de 1630.

¹⁵ A Mesland, 2 de mayo de 1644.

prensión. En Dios el querer y la intuición son la misma cosa; la conciencia divina es al mismo tiempo constitutiva y contemplativa. Y, semejantemente, Dios ha inventado el Bien; no se siente inclinado por su perfección a decidir lo que es lo mejor, sino que ha decidido qué, por efecto de su decisión misma, es absolutamente bueno. Una libertad absoluta que inventa la Razón y el Bien y que no tiene más límites que ella misma y su fidelidad a sí misma, tal es finalmente para Descartes la prerrogativa divina. Pero, por otro lado, en esa libertad no hay nada más que en la libertad humana y, al describir el libre albedrío de su Dios, Descartes tiene conciencia de que no ha hecho más que desarrollar el contenido implícito de la idea de libertad. Por eso, si se consideran bien las cosas, la libertad humana no está limitada por un orden de libertades y de valores que se ofrecerían a nuestro asentimiento como *cosas* eternas, como estructuras necesarias del ser. Es la voluntad divina la que ha establecido esos valores y esas verdades, y es ella la que los sostiene: nuestra libertad sólo está limitada por la voluntad divina. El mundo no es más que la creación de una libertad que lo conserva indefinidamente; la verdad no es nada si no es querida por ese infinito poder divino y si no es retomada, asumida y ratificada por la libertad humana. El hombre libre está solo frente a un Dios absolutamente libre; la libertad es el fundamento del ser, su dimensión secreta; en ese sistema riguroso es, para terminar, el sentido profundo y el verdadero rostro de la necesidad.

Así Descartes termina volviendo a encontrar y aclarando, en su descripción de la libertad divina, su intuición esencial de su propia libertad, de la que ha dicho que "se conoce sin prueba y solamente mediante la experiencia que tenemos de ella". Poco nos importa que se haya visto obligado por su época, como también por su punto de partida, a reducir el libre albedrío humano a la facultad solamente negativa de negarse hasta que por fin cede y se abandona a la solicitud divina; poco nos importa que haya hipostasiado en Dios esa libertad original y *constituyente* cuya existencia infinita discernía mediante el *cogito* mismo: sigue siendo cierto que un formidable poder de afirmación divina y humana recorre y sostiene a su universo. Serán necesarios dos siglos de crisis —crisis de la Fe y crisis de la Ciencia— para que el hombre recupere esa libertad creadora que Descartes ha puesto en Dios y para que se barrunte esta verdad, base esencial del huma-

nismo: el hombre es el ser cuya aparición hace que un mundo exista. Pero no le reprocharemos a Descartes que haya dado a Dios lo que nos pertenece en propiedad; lo admiraremos más bien por haber, en una época autoritaria, sentado las bases de la democracia, por haber seguido hasta el extremo las exigencias de la idea de *autonomía* y haber comprendido, mucho antes que el Heidegger de *Vom Wesen des Grundes*, que el único fundamento del ser era la libertad ¹⁶.

¹⁶ Simone Pétrement, en *Critique*, me reprocha, a propósito de este artículo, que ignora "la libertad contra sí mismo". Es que ella misma ignora la dialéctica de la libertad. Seguramente, existe la libertad contra *sí mismo*. Y el sí es *naturaleza* con respecto a la libertad que lo quiere cambiar. Pero para que pueda ser "sí" es necesario ante todo que sea libertad. La naturaleza no es, de lo contrario, sino exterioridad, y por lo tanto negación radical de la persona. Incluso el *desorden*, es decir, la imitación interior de la exterioridad, incluso la *enajenación* suponen la libertad.

Í N D I C E

<i>Sartoris</i> , por W. Faulkner	7
A propósito de John dos Passos y de "1919"	13
<i>La conspiración</i> , por Paul Nizan	22
Una idea fundamental de la fenomenología de Husserl: la "intencionalidad"	26
François Mauriac y la libertad	29
Vladimir Nabokov: <i>La méprise</i>	46
Denis de Rougemont: <i>L'amour et l'Occident</i>	49
A propósito de <i>El sonido y la furia</i> . La temporalidad en Faulkner	55
Jean Giraudoux y la filosofía de Aristóteles. A propósito de <i>Choix des élus</i>	64
Explicación de <i>L'Étranger</i>	77
Aminadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje	95
Un nuevo místico	111
Ida y vuelta	146
El hombre y las cosas	189
El hombre amarrado. Notas sobre el <i>Journal</i> de Jules Renard	227
La libertad cartesiana	242