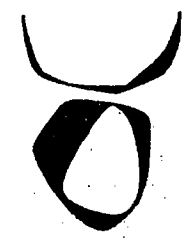


FRE
T 070
MER

MAURICE MERLEAU-PONTY

LA PROSA
DEL MUNDO

Versión española de
FRANCISCO PÉREZ GUTIÉRREZ



TAURUS
MADRID

Título original: *La prose du monde*

© Editions Gallimard, París, 1969

87.0
A. P. R.

ADVERTENCIA

**G-UFL
FACULTAD**

0071919

© 1971, TAURUS EDICIONES, S. A.
Plaza del Marqués de Salamanca, 7. MADRID-6

Depósito legal: M. 1.106-1971

PRINTED IN SPAIN

La obra que Maurice Merleau-Ponty se proponía titular La prosa del mundo o Introducción a la prosa del mundo quedó inacabada. Tenemos que pensar sin género de duda que el autor la abandonó deliberadamente y que, de haber vivido, no hubiera deseado llevarla a su término, al menos en la forma en otro tiempo esbozada.

Este libro debía constituir, al ser comenzado, la primera pieza de un díptico —mientras que la segunda habría de revestir un carácter más francamente metafísico— cuya ambición estaba en ofrecer, como prolongación de la Fenomenología de la percepción, una teoría de la verdad. Poseemos un testimonio de la intención que presidía esta empresa, tanto más precioso cuanto que las notas o bosquejos de plan encontrados son de muy escasa utilidad. Se trata de una relación remitida por el autor a Martial Gueroult, con ocasión de su candidatura al Colegio de Francia¹, en la que Merleau-Ponty enuncia las ideas fundamentales de sus primeros trabajos publicados, y luego advierte que desde 1945 se halla embarcado en unas

¹ “Un inédit de Merleau-Ponty”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, n.º 4, 1962, A. Colin.

nuevas investigaciones destinadas "a fijar definitivamente el sentido filosófico de las primeras", así como rigurosamente articuladas con éstas puesto que de ellas han recibido su "itinerario" y su "método".

"Hemos creído encontrar en la experiencia del mundo percibido, escribe, una relación de un tipo nuevo entre el espíritu y la verdad. La evidencia de la cosa percibida tiene que ver con su aspecto concreto, con la textura misma de sus cualidades, con esa equivalencia entre todas sus propiedades sensibles que hacía decir a Cézanne que se debía poder pintar hasta los olores. El mundo es verdadero o existe ante nuestra existencia indivisa; su unidad, sus articulaciones se confunden y esto quiere decir que tenemos del mundo una noción global cuyo inventario no se acaba jamás, y que llevamos a cabo en él la experiencia de una verdad que transparece o nos engloba en vez de ser nuestro espíritu quien la detenta y la circunscribe. Ahora bien, si ahora nos ponemos a considerar, por encima de lo percibido, el campo del conocimiento propiamente dicho, en el que el espíritu quiere poseer lo verdadero, definir por sí mismo los objetos y así acceder a un saber universal y desligado de las particularidades de nuestra situación, ¿acaso entonces el orden de lo percibido no semeja ser una simple apariencia, y el entendimiento puro no es una nueva fuente de conocimiento con respecto a la cual nuestra familiaridad perceptiva con el mundo se reduce a un informe esbozo? No tenemos más remedio que responder a estas cuestiones ante todo con una teoría de la verdad, y luego con una teoría de la intersubjetividad como lo hemos hecho en diferentes ensayos, tales como «Le doute de Cézanne», «Le roman et la métaphysique», o, por lo que se refiere a la filosofía de la historia, Humanisme et terreur, pero cuyas fundamentos filosóficos debemos elaborar con todo

rigor. La teoría de la verdad constituye el objeto de los dos libros en los que trabajamos en la actualidad."

Estos dos libros se citan un poco más adelante: L'Origine de la vérité e Introduction à la prose du monde. Merleau-Ponty define su propósito común que es el de fundar sobre el descubrimiento del cuerpo como cuerpo activo o capacidad simbólica "una teoría concreta del espíritu que habrá de mostrármolo en una relación de intercambio con los instrumentos que a sí mismo se da...". Para no caer en la tentación de cualquier comentario que corriera el riesgo de inducir abusivamente los pensamientos del lector, limitémonos a indicar que la teoría concreta del espíritu debía ordenarse en torno a una idea nueva de la expresión que habría que desplegar y al análisis de los gestos o del uso mímico del cuerpo y de todas las formas del lenguaje, hasta las más sublimadas del lenguaje matemático. Importa, además, llamar la atención sobre algunas líneas que precisan la intención de La prosa del mundo y dejan constancia del trabajo realizado.

"Mientras esperamos a tratar completamente este problema (el del pensamiento formal y del lenguaje) en la obra que preparamos sobre el Origine de la vérité lo hemos abordado por su costado menos abrupto en un libro cuya mitad está ya escrita y que trata del lenguaje literario. En este terreno resulta más fácil demostrar que el lenguaje no es en modo alguno la simple vestimenta de un pensamiento que se posee de antemano con toda claridad. El sentido de un libro se halla primeramente dado no tanto por las ideas como por una variación sistemática e insólita de los modos del lenguaje y de la narración o de las formas literarias existentes. Este acento, esta modulación particular de la palabra, si la expresión se ha logrado, es asimilada poco a poco por el lector y le hace accesible un pensamiento al que puede

ser que al comienzo fuera indiferente y hasta rebelde. La comunicación en literatura no es una simple apelación del escritor a significaciones que formarían parte ya de un a priori del espíritu humano: son más bien ellas quienes las suscitan en él por seducción o por una suerte de acción oblicua. En el escritor no es el pensamiento quien dirige el lenguaje desde fuera: sino que el mismo escritor es como un nuevo idioma que se construye, se inventa medios de expresión y se diversifica según su propio sentido. Lo que se llama poesía tal vez no sea otra cosa que la parte de la literatura en la que esta autonomía se afirma con ostentación. Toda gran prosa es también una recreación del instrumento significativo, manejado en lo sucesivo según una nueva sintaxis. Lo prosaico se limita a alcanzar su objeto mediante signos convenidos de significaciones ya instaladas en la cultura. La gran prosa en cambio es el arte de captar un sentido que nunca hasta el momento había sido objetivado y de hacerle accesible a todos aquellos que hablan la misma lengua. Un escritor no es más que un superviviente cuando ya no es capaz de fundar así una universalidad nueva y de comunicarla peligrosamente. Nos parece que podría decirse también de las otras instituciones que han cesado de vivir cuando se muestran incapaces de sostener una poesía de las relaciones humanas, es decir, el llamamiento de cada libertad a todas las demás. Hegel decía que el Estado romano era la prosa del mundo. Titularemos este trabajo Introducción a la prosa del mundo, ya que, al elaborar la categoría de prosa, tendría que darle, más allá de la literatura, una significación sociológica."

Este texto constituye seguramente la mejor de las presentaciones de la obra que publicamos. Tiene también el mérito de arrojar alguna luz sobre las fechas de su redacción. Dirigido al señor Gueroult poco antes de la

elección del Colegio de Francia —que se efectuó en febrero de 1952—, es indudable que se refiere a las ciento setenta páginas encontradas entre los papeles del filósofo después de su muerte. Estas son las páginas que forman la primera mitad del libro entonces interrumpido. Nuestra convicción se funda en efecto sobre dos observaciones complementarias. La primera es que en agosto de 1952 Merleau-Ponty redacta una nota con el inventario de los temas ya tratados; ahora bien, a pesar de su brevedad, ésta designa claramente el conjunto de los capítulos que poseemos. La segunda es que entre el momento en que hace saber al señor Gueroult el estado de avance de su trabajo y el mes de agosto, el filósofo decide extraer de su obra un capítulo importante y modificarlo para su publicación como ensayo en *Les Temps modernes*: éste aparece en junio y julio del mismo año, con el título "Le langage indirect et les voix du silence". Y tenemos la prueba de que este último trabajo no se emprendió antes del mes de marzo, porque hace referencia al comienzo a un libro de Francastel, *Peinture et société*, que se publicó en febrero. Ciertamente, estos pocos elementos no permiten fijar la fecha exacta en la que se interrumpió el manuscrito. Pero nos autorizan, sin embargo, a pensar que no fue muy posterior al comienzo del año 1952. Quizá se sitúe algunos meses antes. Pero como sabemos, por otra parte, por una carta del autor a su mujer, durante el verano precedente, que durante sus vacaciones consagraba lo más importante de su trabajo a *La prosa del mundo*, resulta legítimo suponer que la interrupción tuvo lugar en el otoño de 1951, o lo más tarde al comienzo del invierno 1951-1952.

En cambio, son menos firmes los indicios que determinan los primeros momentos de la empresa. La redacción del tercer capítulo —cuyo objetivo es la comparación entre el lenguaje pictórico y el lenguaje litera-

rio— no pudo haberse comenzado antes de la publicación del último volumen de la *Psychologie de l'art*, o sea antes de julio de 1950: las referencias a *La monnaie de l'absolu* no dejan duda alguna sobre este punto. Si consideramos el trabajo efectuado sobre la obra de André Malraux, cuya huella hemos encontrado en un largo resumen-comentario, nos sentiremos tentados a pensar que mediaron entre ambos semanas o meses. No se olvide, en efecto, que Merleau-Ponty enseñaba por aquel entonces en la Sorbona y consagraba también una parte de su tiempo a *Temps modernes*. La hipótesis se refuerza por la presencia de numerosas referencias a un artículo de Maurice Blanchot —“*Le musée, l'art et le temps*”—, publicado en *Critique* en diciembre de 1950. Este último indicio nos remite de nuevo al año 1951.

Nada impide, ciertamente, suponer que los dos primeros se hallaban casi enteramente redactados cuando el autor decidió apoyarse en los análisis de Malraux. Un cambio semejante en el curso de su trabajo no es inverosímil. Pero dudamos que se produjese, porque todos los apuntes de plan encontrados prevén un capítulo sobre el lenguaje y la pintura; mientras que el estado del manuscrito no sugiere tampoco una ruptura en la composición. Además, es significativo que el ejemplo del pintor se emplee en las últimas páginas del segundo capítulo, antes de pasar, de acuerdo con un encadenamiento lógico, al centro del tercero. Así nos inclinamos a concluir que Merleau-Ponty escribió la primera mitad de su obra en el espacio de un mismo año.

Pero es seguro que desde mucho tiempo antes tenía ya la idea de un libro sobre el lenguaje y, más precisamente, sobre la literatura. Si la obra de Malraux pudo pesar en su iniciativa, el ensayo de Sartre, “*Qu'est-ce que la littérature?*”, aparecido en 1947, le había causado una profunda impresión y le confirmó en su intención de

tratar de los problemas de la expresión. Hay un resumen sustancial de este ensayo redactado en 1948 ó 1949 —o sea después de la publicación, en mayo de 1948, de *Situations II*, del que se toman todas las referencias— y acompañado de un comentario crítico, que manifiesta a veces una oposición vigorosa a las tesis de su autor: ahora bien, numerosas ideas que habrán de formar la trama de *La prosa del mundo* se encuentran allí enunciadas y ya relacionadas con un proyecto en curso. Pero éste no había recibido todavía una forma precisa. Merleau-Ponty toma por entonces la noción de prosa en una acepción puramente literaria; no ha encontrado ni el título ni el tema general de su futuro libro. Así se contenta con anotar al final de su comentario: “Es preciso que escriba una especie de *Qu'est-ce que la littérature?*, con una parte más amplia sobre el signo y la prosa, y no toda una dialéctica de la literatura, sino cinco percepciones literarias: Montaigne, Stendhal, Proust, Breton, Artaud.” Una nota no fechada, pero que lleva ya el título de *Prose du monde*, sugiere que ha imaginado para algo más adelante una obra considerable, repartida en varios volúmenes, cuyo objeto consistía en aplicar las categorías definidas de prosa y poesía a los registros de la literatura, el amor, la religión y la política. En cambio no se anuncian ni la discusión de los trabajos de los lingüistas que ocupará luego un puesto importante ni, lo que es más significativo, un estudio de la pintura: su silencio sobre este punto permite suponer que no había leído aún, por entonces, la *Psychologie de l'art*, o no había medido el partido que podía sacar de ella para una teoría de la expresión. Si bien hay que guardarse de inducir de esta nota que el interés de Merleau-Ponty por la lingüística o por la pintura no se había despertado todavía: había interrogado ya los trabajos de Saussure y de Vendryès y los invocaba en concreto en su comen-

tario a "Qu'est-ce que la littérature?"; su ensayo sobre la "Le doute de Cézanne", publicado en Fontaine en 1945 (antes de ser reproducido en Sens et non-sens) y redactado bastantes años antes, y sus cursos de la Facultad de Lyon atestiguan, por otra parte, el puesto que había alcanzado en sus investigaciones la reflexión sobre la expresión pictórica. A lo más puede adelantarse que, en el primer bosquejo de La prosa del mundo, no había pensado aún explotárselas y que no lo hará hasta 1950 ó 1951, una vez que haya decidido circunscribir su intento a límites más estrechos.

Sobre los motivos de esta decisión, de momento sólo podemos proponer una hipótesis. Digamos únicamente, basándonos en la carta a Gueroult, que la idea de escribir otro libro, L'Origine de la vérité, que habría de develar el sentido metafísico de su teoría de la expresión, pudo conducirle a modificar y reducir su proyecto primitivo. ¿No le era necesario, para este fin, en efecto, tratar de relacionar enseñaída, como lo hizo, el problema de la sistematicidad de la lengua y el de su historicidad, el de la creación y el del conocimiento científico, en fin, el de la expresión y el de la verdad? ¿Y no se le hizo preciso, al mismo tiempo, subordinar un trabajo, hasta entonces concebido como preliminar, a la tarea fundamental que entreveía? En resumidas cuentas, creemos que la última concepción de La prosa del mundo es el indicio de un nuevo estado de su pensamiento. Cuando Merleau-Ponty comienza a escribir este libro, se encuentra ya trabajado por otro proyecto, que no anula éste ya en curso, pero limita su alcance.

Si no estamos equivocados, quizá nos hallemos menos desarmados para responder a otras preguntas más apremiantes: ¿por qué interrumpe el autor la redacción de su obra en 1952, cuando está ya a medio camino; significa esta interrupción un abandono; una desaprobación?

Por algunas señales puede juzgarse que el filósofo siguió sintiéndose muy atraído por su empresa. En el Colegio de Francia, escogió como tema de sus dos primeros cursos, durante el año 1953-1954. "Le monde sensible et l'expression" y "L'usage littéraire du langage". Este último tema, en particular, le ofrece la ocasión para hablar de Stendhal y de Valéry, a los que, según ciertas notas, contaba con otorgarles un puesto en su libro. Al año siguiente, sigue tratando del "Problème de la parole"¹. Pero no deja de ser un hecho que al margen de su enseñanza está trabajando en otra dirección. Relee a Marx, a Lenin y a Trotski, y acumula notas considerables sobre Max Weber y sobre Lukács: su propósito inmediato es la redacción de Aventuras de la dialéctica, que verá la luz en 1955. Pero nada autoriza a pensar que por ese tiempo haya sacrificado La prosa del mundo. Muy al contrario, una nota titulada revisión del manuscrito (por lo demás difícil de interpretar, ya que parece mezclar con el resumen del texto ya redactado otras formulaciones nuevas que son quizá el anuncio de importantes modificaciones) nos persuade por la referencia que contiene a un curso profesado en 1954-1955, de que al menos cuatro años después de la composición de los primeros capítulos, el proyecto se mantiene. ¿Pero hasta cuándo? A falta de datos exactos no podemos aventurar una hipótesis. Basta con observar que antes de 1959 diversos apuntes trazan el esbozo de otra obra que lleva el título de "Être et monde" o el de "Généalogie du vrai", o incluso el ya conocido de "Origine de la vérité"; y, en fin, que en 1959 la publicación en Signes de "Le langage indirect et les voix du silence" parece excluir la de la obra dejada en suspenso.

Pero aunque se suponga que el abandono fue defini-

¹ Résumés de cours, N. R. F., 1968.

tivo, no hay razón para deducir que tal actitud entrañara la condena del trabajo realizado. Lo más probable es que las razones que le incitaron, en 1951, o un poco antes, a deducir las dimensiones de su obra sobre la expresión, en beneficio de otro libro, fueran las mismas que le impidieron más tarde reanudar el manuscrito interrumpido. El primer deseo de escribir un nuevo "Qu'est-ce que la littérature?", y luego alcanzar por este camino el problema general de la expresión y de la institución, se vio definitivamente barrido por el de escribir un nuevo "Qu'est-ce que la métaphysique?" Tarea que no hacía inútil su antigua empresa, pero que no le permitía volver sobre ella, y que sin duda le fue ocupado cada vez más, hasta tomar cuerpo en *Le visible et l'invisible*³, heredero en 1959 del "Origine de la vérité".

Sin embargo, no nos podemos satisfacer con invocar motivos psicológicos para apreciar el cambio que se opera en la distribución del trabajo. Es convicción nuestra que estuvo presidido por una profunda alteración de la problemática elaborada en las dos primeras tesis. Consúltense la carta a Gueroult, o la exposición "Titres et travaux" que sostiene su candidatura al Colegio de Francia, y se verá que en aquel tiempo Merleau-Ponty se empeñaba en subrayar la continuidad de sus antiguas y nuevas investigaciones. Póngase esto en relación inmediata con las notas que acompañan la redacción de *Le visible et l'invisible*, y habrá que convenir en que lo que hace es someter a una crítica radical la perspectiva adoptada en la *Phénoménologie de la perception*. De 1952 a 1959 se afirma una nueva exigencia, su lenguaje se transforma: descubre el engaño en el que caen las "filosofías de la conciencia" y del que tampoco se libra su propia crítica de la metafísica clásica; afronta la necesidad de dar un fun-

³ N. R. F., 1964.

damento ontológico a los análisis del cuerpo y de la percepción de los que ha partido. No basta por tanto decir que se vuelve hacia la metafísica y que esta intención le aleja de *La prosa del mundo*. El movimiento que le lleva hacia un nuevo libro es a la vez mucho más violento y más fiel a la primera inspiración de lo que podría suponerse si se consideran los géneros que parecen invocar las dos obras. Porque es cierto que la metafísica ha dejado de parecerle, en los últimos años, como el suelo de todos sus pensamientos, es cierto que se deja llevar fuera de sus fronteras, que acepta una interrogación sobre el ser que trastorna el antiguo estatuto del sujeto y de la verdad, y que por tanto, en un cierto sentido, va mucho más allá de las posiciones sostenidas en los documentos de 1952; y es también verdad que el pensamiento de *Le visible et l'invisible* germina en el primer esbozo de *La prosa del mundo*, a través de las aventuras que, de modificación en modificación, encuentran su desenlace en la interrupción del manuscrito, de tal suerte que la imposibilidad de proseguir el antiguo trabajo no es la consecuencia de una nueva elección, sino su resorte.

Ciertamente, no hemos olvidado los términos de la carta a Gueroult. El autor estima en 1952 que *La structure du comportement* y la *Phénoménologie de la perception* aportan a sus nuevas investigaciones su itinerario y su método: tal es indudablemente, en aquel entonces, la representación que él mismo se forja. Pero, precisamente, no es más que una representación que sólo sirve, como él mismo nos ha enseñado, si se la confronta con la práctica, o sea con el lenguaje de la obra comenzada, con los poderes efectivos de la prosa. Pero un lector que conozca los últimos escritos de Merleau-Ponty no le dará del todo la razón; no dejará de entrever en *La prosa del mundo* una nueva concepción de la relación del hombre

con la historia y con la verdad, y de identificar en la meditación sobre el "lenguaje indirecto" los primeros signos de la meditación sobre "la ontología indirecta" que vendrá a nutrir *Le visible et l'invisible*. Si relee las notas de este último libro advertirá además que las cuestiones suscitadas en el antiguo manuscrito se hallan reformuladas en una buena proporción, en términos muy parecidos, y —trátese de la lengua, de la estructura y de la historia, o de la creación literaria— se nos promete su inclusión en la obra en curso. Por tanto, a la pregunta: ¿el abandono del manuscrito implica una desautorización?, respondemos sin vacilar con una negación. El mismo término de abandono nos parece equívoco. Puede adoptarse si se quiere dar a entender que el autor no habría reanudado nunca el trabajo comenzado sólo con la intención de añadirle el complemento que le faltaba. Pero admitase, en cambio, que la prosa del mundo, hasta en la literalidad de algunos análisis, hubiese podido revivir en el tejido de *Le visible et l'invisible*, si esta última obra no hubiera quedado interrumpida a su vez por la muerte del filósofo.

Se objetará que el texto publicado por nosotros no lo hubiese sido por su autor; que lo presentamos como la primera mitad de un libro, cuando la segunda no debía ver la luz o, en el caso de haber sido compuesta, habría provocado una modificación tan profunda de la parte redactada con anterioridad que se hubiera tratado de otra obra. Esto es verdad, y puesto que las aclaraciones que hemos dado no hacen superflua, sino que, por el contrario, requieren del editor una justificación de su iniciativa, añadamos que la publicación tropieza con otras objeciones, porque el tercer capítulo de *La prosa del mundo* había visto ya la luz en una versión parecida, y el manuscrito revela negligencias, y en concreto repeticiones, que el

autor en definitiva no hubiese consentido. Se trata de objeciones que nosotros mismos nos hemos propuesto, hace ya mucho tiempo, pero sin llegar a juzgarlas de consistencia. Tal vez represente un riesgo, hemos pensado, entregar al público un manuscrito descartado por su autor, pero cuánto más grave habría sido la decisión de relegarlo de nuevo al baúl de donde los suyos lo sacaron, si se tiene en cuenta que hemos encontrado en él una posibilidad mucho mayor de comprender la obra del filósofo y de interrogar los temas que nos ofreció. Y qué perjuicio no se infligiría a unos lectores que, al presente más aún que cuando él escribía, se apasionan por los problemas del lenguaje, si se les privara de una luz que apenas si en alguna parte se ve despuntar. ¿A qué convenciones, en fin, se habría de obedecer que fueran más fuertes que las exigencias del saber filosófico, y ante quién habría uno de someterse cuando ha callado para siempre el único que podía obligarnos? Y estos pensamientos son los que en definitiva nos han bastado: Merleau-Ponty dice en *La prosa del mundo* lo que no dice en sus otros libros lo que hubiese sin duda desarrollado y recogido en *Le visible et l'invisible*, pero que allí no pudo llegar a expresarse. El lector podrá advertir ciertamente que una parte del texto se halla muy próxima a "*Le langage indirecto et les voix du silence*", pero si mantiene su atención calibrará también su diferencia y extraerá de su comparación un suplemento de interés. Tampoco dejará de advertir los efectos de composición, pero sería muy injusto si no reconociese que Merleau-Ponty, hasta cuando le acontece hallarse por debajo de sí mismo, sigue siendo un guía incomparable.

NOTA SOBRE LA EDICION

El texto de *La prosa del mundo*, como ya hemos hecho notar, ocupa ciento setenta páginas redactadas en hojas sueltas, del formato corriente para máquina de escribir; la mayor parte escritas por una sola cara. Un cierto número de hojas contiene abundantes correcciones; apenas si las hay que no tengan ninguna. No se mencionan ni el título de la obra ni la fecha.

El manuscrito comprende cuatro partes expresamente designadas con números romanos: páginas 1, 8, 53, 127. Por nuestra parte hemos distinguido otras dos teniendo en cuenta la lógica de la composición: una quinta, págs. 145, aprovechando un espacio anormalmente extenso en cabeza de página; y una sexta, pág. 163, sugerida por un signo (cruz en triángulo) y un espacio análogo, igualmente en cabeza de página. La ordenación adoptada corresponde a las indicaciones de la nota de agosto de 1952 (titulada *revisión del manuscrito*), que contiene seis párrafos, de los que bien es verdad que sólo cuatro se hallan numerados.

Hemos creído acertado titular los seis capítulos así formados, ya que no lo hace el autor. Su única función es la de designar del modo más claro posible el tema principal del argumento. Los términos escogidos por nosotros han sido todos ellos tomados del texto.

Las notas o esbozos de plan encontrados nos han parecido impublicables después del texto ya que carecen de fecha, son a veces confusos o muy elípticos, y discordantes. Resultaba por otra parte imposible seleccionar algunos sin ceder a una interpretación que hubiera habido derecho a considerar arbitraria. Pero permítasenos al menos añadir que sugieren una segunda

parte, consagrada al examen de algunas muestras literarias —las más de las veces ligadas a los nombres de Stendhal, Proust, Valéry, Breton y Artaud— y una tercera parte que plantea el problema, de la prosa del mundo en su generalidad, pero en relación con la política y la religión.

En cambio, hemos querido reproducir las anotaciones que aparecían al margen del texto o a pie de página. Quizá desilusionen a muchos lectores, ya que son fórmulas condensadas y arduas, pero pueden dejarlas a un lado sin inconveniente, mientras que a otros les aprovecharán.

En la transcripción, nos hemos propuesto como norma intervenir lo menos posible. Cuando se trataba de un error insignificante (cambio indebido de género o de número), lo hemos corregido; cuando la rectificación exigía una sustitución de palabras, hemos puesto una nota para llamar la atención del lector mediante un *sic*. Las referencias se han precisado o completado cada vez que nos ha sido posible.

Digamos, por último, que las notas introducidas por nosotros, lo mismo si remiten a una particularidad del texto o dan lugar a comentarios del autor, están precedidas por un asterisco. Las que él quería hacer figurar las precede una cifra árabe. Para evitar cualquier confusión, su texto va en caracteres redondos; el nuestro en bastardilla.

La convención adoptada para indicar las palabras que resistieron a la lectura es la siguiente: si son ilegibles [?]; si son dudosas, pero probables [sujeto?].

G. L.

EL FANTASMA DE UN LENGUAJE PURO

Hace mucho tiempo que se habla sobre la tierra, y las tres cuartas partes de lo que se dice pasan inadvertidas. *Una rosa, llueve, hace un tiempo hermoso, el hombre es mortal.* Para nosotros son estos casos puros de expresión. Nos parece que ésta alcanza su vértice cuando señala inequívocamente acontecimientos, estados de cosas, ideas o relaciones, ya que en estas circunstancias no deja nada que desear, no contiene más que lo que muestra, nos hace deslizarnos hacia el objeto que designa. El diálogo, el relato, el juego de palabras, la confidencia, la promesa, la plegaria, la elocuencia, la literatura, ese lenguaje en fin elevado a la segunda potencia en el que no se habla de cosas ni de ideas más que para alcanzar a alguien, en el que las palabras responden a palabras, y que se lleva a sí mismo y se construye por encima de la naturaleza un reino zumbador y febril, nosotros por nuestra parte lo tratamos como una simple variedad de las formas canónicas que enuncian *algo*. Expresar no es entonces otra cosa que reemplazar una percepción o una idea por una señal convenida que la anuncia, la evoca o la abrevia. Por supuesto, hay algo más que frases hechas y una lengua es capaz de señalar algo que nunca se ha-

bía visto. ¿Pero cómo podría hacerlo si lo nuevo no estuviese hecho de elementos antiguos, ya expresados, si no fuera totalmente definible por el vocabulario y las relaciones sintácticas de la lengua en uso? La lengua dispone de un cierto número de signos fundamentales arbitrariamente ligados a ciertas significaciones clave; es capaz de recomponer cualquier nueva significación a partir de aquellas, por tanto de decirlas en el mismo lenguaje; y, finalmente, la expresión expresa porque reduce todas nuestras experiencias al sistema de correspondencias iniciales entre tal signo y tal significación, sistema del que hemos tomado posesión al aprender la lengua, y que, por su parte, es absolutamente claro, ya que no se entreverá ningún pensamiento en las palabras, ni ninguna palabra en el puro pensamiento de algo. Todos nosotros veneramos secretamente este ideal de un lenguaje que, en último análisis, nos libraría de sí mismo dejándonos a merced de las cosas. Una lengua es para nosotros ese aparato fabuloso que permite expresar un número indefinido de pensamientos o de cosas con un número finito de signos, que precisamente han sido escogidos de tal modo que sean capaces de recomponer exactamente todo lo nuevo que se pueda querer decir y comunicar la evidencia de las primeras designaciones de las cosas.

Puesto que la operación se logra, puesto que se habla y se escribe, quiere decirse que la lengua, como el entendimiento de Dios, contiene el germen de todas las significaciones posibles, que todos nuestros pensamientos están destinados a ser dichos por ella, que toda significación que hace su aparición en la experiencia de los hombres lleva en su corazón su fórmula, de la misma manera que, para los niños de Piaget, el sol lleva en su centro su nombre. Nuestra lengua encuentra en el fondo de las cosas una palabra que las ha hecho.

Estas convicciones no pertenecen únicamente al sentido común. Reinan sobre las ciencias exactas (pero no, como habremos de ver, sobre la lingüística). Se repite por ahí que la ciencia es una lengua bien hecha. Esto quiere decir también que la lengua es comienzo de ciencia, y que el algoritmo es la forma adulta del lenguaje. Ahora bien, el algoritmo atribuye a unos signos escogidos unas significaciones definidas a propósito y con toda precisión. Fija un cierto número de relaciones transparentes; instituye, para representarlas, símbolos que por sí mismos no dicen nada, que por tanto no dirán nunca más que lo que se ha convenido hacerles decir. Habiéndose sustraído así a los deslizamientos de sentido que dan origen al error, en principio se halla seguro de poder, en cada instante, justificar completamente sus enunciados recurriendo a las definiciones iniciales. Cuando se trate de expresar con el mismo algoritmo relaciones para las que no está hecho o, como suele decirse, problemas "de otra forma", tal vez sea necesario introducir nuevas definiciones y nuevos símbolos. Pero si el algoritmo cumple su oficio, si quiere ser un lenguaje riguroso y controlar a cada momento sus operaciones, es preciso que no se haya introducido nada implícito, que las relaciones nuevas y antiguas formen juntas una sola familia, que se las vea derivar de un solo sistema de relaciones posibles, de suerte que no se dé nunca exceso de lo que se quiere decir sobre lo que se dice o de lo que se dice sobre lo que se quiere decir, que el signo siga siendo simple abreviación de un pensamiento que en cualquier momento podría explicarse y justificarse por entero. La única virtud —pero decisiva— de la expresión es por tanto la de reemplazar las alusiones confusas que cada uno de nuestros pensamientos hace a todos los otros mediante actos de significación de los que nos sentimos verdaderamente responsables, ya que nos es conocido su

alcance exacto, la de recuperar en beneficio nuestro la vida de nuestro pensamiento, de modo que el valor expresivo del algoritmo depende por entero de la relación sin equívoco de las significaciones derivadas con las significaciones primitivas, y de la de éstas con signos no-significantes por sí mismos, en los que el pensamiento encuentra lo que en ellos había puesto.

El algoritmo, el proyecto de una lengua universal, es la rebelión contra el lenguaje dado. No se quiere depender de sus confusiones, se le quiere reconstruir a la medida de la verdad, redefinirle de acuerdo con el pensamiento de Dios, recomenzar desde cero la historia de la palabra, o mejor arrancarle la palabra a la historia. La palabra de Dios, ese lenguaje antes del lenguaje que estamos dando siempre por supuesto, no la encontramos en las lenguas existentes, ni mezclada con la historia y el mundo. Es el verbo interior quien juzga ese verbo exterior. En este sentido, nos encontramos en los antípodas de las creencias mágicas que sitúan la palabra sol en el sol. Sin embargo, creado por Dios con el mundo, remitido por él y recibido por nosotros como un mesías, o preparado en el entendimiento de Dios por el sistema de los posibles que envuelve eminentemente nuestro mundo confuso y recuperado por la reflexión del hombre que ordena en nombre de esta instancia interior el caos de las lenguas históricas, el lenguaje se parece en cualquier caso a las cosas y las ideas que expresa, es el doble del ser, y no se conciben cosas ni ideas que vengan al mundo sin palabras. Sea mítico o inteligible, hay un lugar en el que todo lo que es o va a ser se prepara al mismo tiempo a ser dicho.

Esto constituye para el escritor una creencia profesional. Hay que releer una y otra vez estas sorprendentes frases de La Bruyère que cita Jean Paulhan: "Entre todas las diferentes expresiones que pueden responder a

cualquiera de nuestros pensamientos, sólo una es buena. No siempre se la encuentra al hablar o al escribir: pero es indudable que existe"¹. ¿Qué es lo que sabe el escritor? Lo único que sabe es que el que habla o escribe comienza por estar mudo, apuntando hacia lo que quiere significar, hacia lo que *va a decir*, y que de súbito el flujo de las palabras viene en ayuda de este silencio, y ofrece de él un equivalente tan exacto, tan capaz de devolverle al propio escritor su pensamiento una vez que lo haya olvidado, que hay que creer que ya estaba hablando en el revés del mundo. Puesto que la lengua está ahí como un instrumento que sirve a toda clase de fines, puesto que, con su vocabulario, sus giros y sus formas que tanto han servido, responde siempre a la llamada que se le hace y se halla dispuesta a expresarlo todo, hay que concluir que la lengua es el tesoro de todo lo que se puede tener que decir, que en ella está ya escrita toda nuestra experiencia futura, como está en los astros el destino de los hombres. De lo único de que se trata es de *dar con* esa frase hecha ya en los limbos del lenguaje, de captar las palabras que sordamente el ser murmura. De la misma manera que nos parece que nuestros amigos, por ser como son, no pudieron llamarse de otro modo que como se llaman, que al darles un nombre no se hizo más que descifrar lo que exigía ya el color de sus ojos, el aire de su mirada, aquella forma de andar —son pocos los mal llamados que llevan de por vida, como una peluca o una máscara, un nombre engañoso o un seudónimo—, la expresión y lo expresado intercambian singularmente sus papeles y, por una suerte de falso reconocimiento, nos parece que aquella habitaba éste desde toda la eternidad.

Pero si los hombres logran exhumar en las cosas un

¹ *Les Fleurs de Tarbes*, N. R. F., 1942, p. 128.

lenguaje prehistórico hablado, si hay, más allá de nuestros balbuceos, una edad de oro del lenguaje donde las palabras se adherían a las mismas cosas, entonces la comunicación carece de misterio. Puedo mostrar fuera de mí un mundo que ya habla, como señalo con el dedo un objeto que estaba ya en el campo visual de los demás. Se dice que las expresiones de la fisonomía son por sí mismas equívocas y que este rubor del rostro se convierte para mí en señal de placer, vergüenza, cólera, calor o turbación orgiástica según lo indique la situación. De la misma manera la gesticulación lingüística no introduce nada en el espíritu del observador: le muestra en silencio cosas cuyo nombre ya sabe, porque él es su nombre. Pero dejemos el mito de un lenguaje de las cosas, o mejor tomémosle en su forma sublimada, la de una lengua universal que envuelve de antemano todo lo que puede tener por decir porque sus palabras y su sintaxis reflejan los posibles fundamentales y sus articulaciones: la consecuencia es la misma. No hay tal virtud de la palabra, no hay ningún poder oculto en ella. Es un puro signo para una pura significación. El que habla pone en cifra su pensamiento. Le reemplaza mediante un arreglo sonoro o visible que no es más que sonido en el aire o patas de mosca sobre un papel. El pensamiento se sabe y se basta; se notifica hacia fuera mediante un mensaje que no le contiene y que no hace más que designárselo sin equívoco a otro pensamiento que es capaz de leer el mensaje porque atribuye, por efecto del uso, de la misma significación a los mismos signos. En todo caso, las convenciones humanas, o de una institución divina, jamás encontramos en las palabras de los demás otra cosa que lo que nosotros hemos puesto en ellas, la comunicación es una apariencia, no nos enseña nada verdaderamente nuevo. ¿Cómo habría de ser capaz de llevarnos más allá de nuestro propio poder de pensar, si los signos

que nos presenta sólo nos pueden decir algo cuando nosotros tenemos ya en nuestras manos su significación? Bien es verdad que cuando observo, como Fabricio, señales en la noche o miro deslizarse sobre las bombillas inmóviles las letras lentas y rápidas del periódico luminoso, me parece que estoy viendo nacer allí la noticia. Algo palpita y se anima: pensamiento humano sumergido en la distancia. Pero en definitiva no es más que un espejismo. Si no estuviera yo allí para percibir una cadencia e identificar letras en movimiento, todo se reduciría a un parpadeo insignificante como el de las estrellas, a unas lámparas que se encienden y se apagan, según lo exige la corriente que pasa por ellas. La noticia misma, esa "nueva" de una muerte o de un desastre que el telégrafo me trae, no es del todo nueva para mí; sólo me es posible recibirla porque sé de antemano que son posibles las *muertes* y los *desastres*. Ciertamente, no es ésa exactamente la *experiencia* que los hombres tienen del lenguaje: les gusta hasta enloquecer charlar con el gran escritor, le visitan como se va a ver la estatua de San Pedro, creen por tanto sordamente en las secretas virtudes de la comunicación. Saben muy bien que una noticia es una noticia y que no sirve de nada haber pensado a veces en la muerte mientras uno no se ha enterado de la muerte de un ser querido. Pero en cuanto se ponen a reflexionar sobre el lenguaje en vez de vivirlo, dejan de comprender cómo se le podrían conservar sus poderes. Después de todo, comprendo lo que se me dice porque sé de antemano el sentido de las palabras que se me dirigen*, y en definitiva no comprendo más que lo que ya sabía, ni me planteo otros problemas que los que puedo resolver. Dos sujetos pensantes encerrados

* *Al margen*: describir el sentido de acontecimiento por oposición al sentido disponible.

en sus significaciones —entre ellos, mensajes que circulan pero que no contienen nada, y que no son más que la ocasión para que cada uno preste su atención a lo que ya sabía—, finalmente, cuando uno habla y el otro escucha, pensamientos que se reproducen el uno al otro, pero sin saberlo, y sin afrontarse nunca; efectivamente, como dice Paulhan, esta teoría común del lenguaje tendría como consecuencia “que a fin de cuentas, entre ellos dos, todo sucedería *como si no hubiese habido lenguaje*”².

² *Les Fleurs de Tarbes*, p. 128.

LA CIENCIA Y LA EXPERIENCIA DE LA EXPRESION

Es indudable que uno de los resultados del lenguaje consiste en hacerse olvidar en la medida en que logra expresar. A medida que voy siendo cautivado por un libro, dejo de ver las letras sobre la página, ya no me doy cuenta de cuánto la he pasado, a través de todos esos signos, de todas esas hojas, miro y alcanzo siempre el mismo acontecimiento, la misma aventura, hasta el punto de no saber ya bajo qué ángulo, desde qué perspectiva me han sido ofrecidos, de la misma manera que, en una perspectiva ingenua, es un hombre con estatura de hombre lo que estoy viendo allá abajo y no podría decir con qué “tamaño aparente” lo estoy viendo más que a condición de cerrar un ojo, de fragmentar mi campo de visión, de borrar la profundidad, de proyectar todo el espectáculo sobre un único plano ilusorio, de comparar cada fragmento con un objetivo próximo como mi lápiz, que de este modo le asigna al fin una magnitud propia. Con los dos ojos abiertos, la comparación es imposible, mi lápiz es un objetivo próximo, los lejanos son los lejanos, entre él y ellos no hay medidas comunes, o bien, si consigo la comparación respecto a un objeto del paisaje, no puedo en todo caso realizarla al

mismo tiempo respecto de los otros objetos. El hombre allá abajo no tiene un centímetro ni un metro setenta y cinco, es un hombre-a-distancia, su magnitud está allí como un sentido que le habita, no como un carácter observable, y no sé nada de unos pretendidos signos mediante los cuales mi ojo habría de anunciármelo. Así un gran libro, una gran obra de teatro, un poema, están en mi recuerdo como un bloque. Puedo desde luego, si reavivo la lectura o la presentación, acordarme de tal momento, de tal palabra, de tal circunstancia, de tal recodo de la acción. Pero al hacerlo, fraccio un recuerdo que es único y que no tiene necesidad de tales detalles para mantenerse en su evidencia, tan singular y tan inagotable como una cosa vista. Esa conversación que me ha impresionado, y en la que, por una vez, he tenido efectivamente el sentido de estar hablando con alguien, me la sé entera, podría relatársela mañana a quien le interesase, pero si de verdad me ha apasionado como un libro, no tendré que ir reuniendo unos recuerdos distintos uno de otro, sino que la tengo todavía en la mano como una cosa, la mirada de mi memoria la envuelve, me bastará reinstalarme en el acontecimiento para que todo, los gestos del interlocutor, sus sonrisas, sus vacilaciones, sus palabras reaparezcan en su sitio exacto. Cuando alguien —autor o amigo—, ha sabido expresarse, los signos se olvidan enseguida, sólo queda su sentido, y la perfección del lenguaje consiste de esa manera en pasar inadvertida.

Pero ésta es precisamente la virtud del lenguaje: nos arroja sobre lo que significa; se disimula a nuestros ojos en su misma operación; su triunfo está en borrarse y darnos acceso, por encima de los vocablos, al pensamiento mismo del autor, de tal suerte que retrospectivamente creamos haber estado conversando con él sin palabras, de espíritu a espíritu. Las palabras una vez enfria-

das vuelven a caer sobre la página reducida a simples signos, y precisamente porque nos han proyectado muy lejos de sí, nos parece increíble que tantos pensamientos nos hayan podido venir de ellas. Sin embargo, son los vocablos los que nos han estado hablando, durante la lectura, cuando, sostenidos por el movimiento de nuestra mirada y de nuestro deseo, pero a la vez sosteniéndole y no dándole tregua, rehacían con nosotros la pareja del ciego y el paralítico —cuando eran gracias a nosotros, y nosotros éramos gracias a ellos, palabra más que lenguaje, la voz y su eco al mismo tiempo.

Digamos que hay dos lenguajes: el lenguaje adquirido, de que disponemos, y que desaparece ante el sentido en cuyo portador se ha convertido —y el lenguaje que se hace en el momento de la expresión, y que va justamente a hacerme deslizar desde los signos al sentido—; el lenguaje hablado y el lenguaje hablante. Una vez que he leído *el* libro, éste existe indudablemente como individuo único e irrecusable por encima de las letras y las páginas, a partir de él encuentro yo los detalles que necesito y puede incluso decirse que en el curso de la lectura, es a partir del todo (tal como ese todo se presentaba a mi apreciación en cada momento determinado), como comprendía yo cada frase, cada cadencia del relato, cada suspensión de los acontecimientos, hasta el punto de que yo, lector, puedo llegar a tener la sensación de haber creado el libro de extremo a extremo, como dice Sartre¹. Pero, en fin, esa sensación sólo es posible a posteriori. Porque, en definitiva, yo no hubiese podido crear ese libro que tanto me gusta. Y en definitiva, sigue siendo necesario leer primero y —Sartre lo dice también

¹ "Qu'est-ce que la littérature?" *Les Temps modernes*, n.º 17, febrero de 1947, p. 791. Reproducido en *Situations II*, N. R. F., p. 94.

divinamente— que la lectura “prenda” como prende el fuego². Acercó la cerilla, enciendo un ínfimo pedazo de papel, y he aquí que mi gesto recibe de las cosas un inspirado auxilio, como si la chimenea y la madera seca no estuviesen haciendo otra cosa que esperarle para desencadenar el fuego, como si la cerilla hubiese sido uno de esos mágicos encantamientos, una invocación de lo semejante a la que lo semejante responde desmesuradamente. De esa misma manera me pongo a leer perezosamente, no apporto más que un poco de pensamiento y de súbito unas pocas palabras me despiertan, el fuego prende, mis pensamientos arden, ya no hay nada en el libro que pueda dejarme indiferente, el fuego se alimenta de todo lo que la lectura va arrojando en él. Recibo y doy con el mismo gesto. He dado mi conocimiento de la lengua, he aportado lo que sabía sobre el sentido de estas palabras, de estas formas, de esta sintaxis. He ofrecido también toda mi experiencia de los otros y de los acontecimientos, todas las interrogaciones que ha dejado en mí, esas situaciones todavía abiertas, no liquidadas, y también esas otras cuyo modo de resolución conozco incluso demasiado bien. Pero el libro no me interesaría tanto si no me hablase de lo que yo sé. Se ha servido de todo lo que yo aportaba para empujarme más allá. A favor de esos signos en los que el autor y yo hemos convenido, porque hablamos la misma lengua, me ha hecho creer que nos hallábamos en el terreno común de las significaciones adquiridas y disponibles. Se ha instalado en mi mundo. Y luego, insensiblemente, ha desviado los signos de su sentido ordinario, y helos aquí arrebatándome como un torbellino hacia ese otro sentido que voy a encontrar. Sé, antes de leer a Stendhal, lo que es un bribón y puedo por tanto comprender lo que

² *Ibid.*

quiere decir cuando escribe que el fiscal Rossi es un bribón. Pero cuando el fiscal Rossi comienza a vivir, ya no es él quien es un bribón, sino el bribón quien es un fiscal, el fiscal Rossi. Entro en la moral de Stendhal a través de unas palabras de que se sirve todo el mundo, pero esas palabras han sufrido entre sus manos una secreta torsión. A medida que se multiplican esas modificaciones y que se dibujan en mayor número las flechas hacia ese lugar de pensamiento al que nunca con anterioridad había yo ido, o quizá, sin Stendhal, no hubiese llegado a ir jamás, mientras que las ocasiones en las que Stendhal las emplea indican cada vez más imperiosamente el sentido nuevo que les está dando, me voy acercando a cada momento más a él hasta que acabo leyendo sus palabras dentro de la intención con que él mismo las escribe. No se puede imitar la voz de alguien sin tomar algo de su fisonomía y hasta de su estilo personal. Así la voz del autor acaba por inducir en mí su pensamiento. Palabras comunes, episodios después de todo ya conocidos —un duelo, unos celos—, que antes me remitían al mundo de todos, empiezan a funcionar de repente como emisarios del mundo de Stendhal y acaban por instalarme, si no en su ser empírico, al menos en ese yo imaginario sobre el que ha estado hablando consigo mismo durante cincuenta años, al tiempo que lo iba desmenuzando en obras. Sólo entonces pueden el lector o el autor decir con Paulhan: “En tal instante al menos, yo he sido tú”³. Yo puedo crear a Stendhal, soy Stendhal cuando le leo, pero esto es posible porque previamente Stendhal ha sabido instalarme en él. La realeza del lector es sólo imaginaria puesto que todo su poderío lo alcanza de esa máquina infernal que es el libro, artefacto para producir significaciones. Las rela-

³ *Les Fleurs de Tarbes*, p. 138.

ciones del lector con el libro se parecen a esos amores en los que al principio dominaba uno de los dos, porque tenía más orgullo o más petulancia; hasta que muy pronto esto se derrumba y es el otro, más taciturno y más sabio, quien gobierna. El momento de la expresión es aquel en el que la relación se invierte, en el que el libro toma posesión del lector. El lenguaje hablado es el que el lector llevaba consigo, la masa de relaciones de los signos establecidos con significaciones disponibles, sin la cual, en efecto, no hubiera podido comenzar a leer, eso precisamente que constituye la lengua y el conjunto de escritos de dicha lengua: eso en lo que se convertirá también la obra de Stendhal una vez que se la haya comprendido y haya pasado a engrosar la herencia de la cultura. En cambio el lenguaje "hablante", es la interpelación que el libro dirige al lector no prevenido, esa operación mediante la cual un cierto arreglo de los signos y de las significaciones ya disponibles viene a alterar, y luego a transfigurar, a cada uno de ellos y finalmente a segregar una significación nueva, a establecer en el espíritu del lector, como un instrumento disponible en adelante, el lenguaje de Stendhal. Una vez adquirido este lenguaje, puedo muy bien llegar a tener la ilusión de que lo he comprendido por mí mismo: es que me ha transformado y hecho capaz de comprenderlo. A posteriori, es como si no hubiese habido lenguaje; y me enorgullezco de comprender a Stendhal a partir de *mi* sistema de pensamientos, y a lo más le concedo con parsimonia un sector de este sistema como hacen esos que reembolsan una deuda antigua pidiendo prestado al acreedor. Quizá a la larga sea ésto cierto. Quizá, gracias a Stendhal, sobrepasaremos un día a Stendhal pero eso querrá decir que habrá dejado de hablarnos, que sus escritos habrán perdido para nosotros su virtud expresiva. Mientras el lenguaje funciona de ver-

dad, no es una simple invitación, para quien escucha o lee, a descubrir en sí mismo significaciones que ya están en él. Sino que es el ardid mediante el cual el escritor o el orador, tocando en nosotros aquellas significaciones les hace dar sonos extraños, que al principio parecen desafinados o disonantes, pero luego nos vincula tan bien con su sistema de armonía que en adelante le tomamos por nuestro. Entonces, entre él y nosotros, desaparece todo lo que sea pura relación de espíritu a espíritu. Pero todo esto comenzó con la complicidad de la palabra y de su eco, o, si usamos el término enérgico que Husserl aplica a la percepción del otro, con la "cópula" del lenguaje.

La lectura es un emparejamiento entre los cuerpos gloriosos e impalpables de mi palabra y la del autor. Es evidente, como antes decíamos, que nos arroja a la intención significante de otro por encima de nuestros propios pensamientos como la percepción nos arroja a las cosas mismas por encima de una perspectiva de la que sólo después caigo en la cuenta. Pero este mismo poder se sobrepasarme mediante la lectura lo tengo por el hecho de que soy un sujeto parlante —gesticulación lingüística—, de la misma manera que mi percepción no es posible sino mediante mi cuerpo. Esa mancha de luz que se marca en dos puntos distintos sobre mis dos retinas, la percibo como una sola mancha a distancia porque poseo una mirada, un cuerpo actuante que adopta frente a los mensajes exteriores la actitud que conviene para que el espectáculo se organice, se escalone, se equilibre. Del mismo modo, me dirijo derecho hacia el libro a través de lo escrito, porque he montado en mí ese extraño aparato de expresión que es capaz, no sólo de interpretar las palabras según las acepciones recibidas y la técnica del libro según los procedimientos ya conocidos, sino también de dejarse transformar por él y dotar

por su medio de nuevos órganos. No se tendrá una idea del poder del lenguaje mientras no se haya tomado conciencia de ese lenguaje operante o constituyente que aparece cuando el lenguaje constituido, súbitamente descentrado y privado de su equilibrio, se ordena de nuevo para enseñar al lector —y hasta al autor—, lo que no sabía pensar ni decir. El lenguaje nos lleva a las cosas mismas en la exacta medida en que, antes de *tenèr* una significación, *es* significación. Si no se le concede más que su función segunda, es porque se da por supuesta la primera, se le suspende de una conciencia de verdad cuyo portador es él en realidad y, en fin, se pone el lenguaje antes del lenguaje.

Intentaremos en otra ocasión precisar este bosquejo y ofrecer una teoría de la expresión y de la verdad. Entonces habrá que poner en claro o justificar la experiencia de la palabra, mediante las adquisiciones del saber objetivo —psicología, patología de la expresión y lingüística—. Habrá que confrontarla también con las filosofías que piensan estar por encima de ella y la tratan como una variedad de los puros actos de significación que la reflexión nos haría alcanzar simplemente. Pero en este momento no es esa nuestra intención. Sólo queremos iniciar esta investigación tratando de poner en claro el funcionamiento de la palabra en la literatura y reservamos por tanto para otra obra unas explicaciones más completas. Como por otra parte no deja de ser insólito comenzar el estudio de la palabra por su función, digamos, más compleja, e ir de ella a lo más simple, hemos de justificar el procedimiento haciendo entrever que el fenómeno de la expresión, tal como aparece en la palabra literaria, no es una curiosidad o una fantasía de la introspección al margen de la filosofía o de la ciencia del lenguaje, sino que el estudio objetivo del lenguaje se la encuentra lo mismo que la experiencia

literaria y que ambas investigaciones son concéntricas. Entre la ciencia de la expresión, si considera su objeto en su totalidad, y la experiencia viviente de la expresión, si es lo suficientemente lúcida, ¿cómo podría haber una cesura? La ciencia no se halla vocada a otro mundo, sino a éste, habla en definitiva de las mismas cosas que vivimos. Las construye combinando las ideas puras que define como Galileo construyó el deslizamiento de un cuerpo sobre un plano inclinado a partir del caso ideal de la caída absolutamente libre. Pero, en fin, las ideas se hallan siempre sometidas a la condición de establecer la opacidad de los hechos y la teoría del lenguaje debe abrirse un camino hasta llegar a la experiencia de los sujetos que hablan. La idea de un lenguaje posible se forma y se apoya sobre el lenguaje actual que hablamos, que somos, y la lingüística no es otra cosa que una manera metódica y mediata de esclarecer mediante todos los demás hechos del lenguaje esta palabra que se pronuncia en nosotros, y a la que, incluso en medio de nuestro trabajo científico, nos mantenemos unidos como por un cordón umbilical.

A veces querríamos vernos libres de semejante atadura. Sería agradable abandonar de una vez la situación confusa e irritante de un ser que es a la vez, aquello de lo que está hablando, y poder contemplar el lenguaje, la sociedad, como si a uno no le fuera nada en ello, desde el punto de vista de Sirio o del entendimiento divino, —que carece de punto de vista. Una “eidética del lenguaje”, una “gramática pura” como la que Husserl pretendía al comienzo de su carrera— o bien una lógica que no conserve de las significaciones más que las propiedades de forma que justifican sus transformaciones, son dos maneras, la primera “platónica”, la segunda nominalista, de hablar del lenguaje sin palabras o al menos de tal suerte que la significación de los signos que

se emplean, recuperada y redefinida, no exceda nunca de lo que se ha puesto en ellos y se sabe en ellos encontrar. Por lo que hace a las palabras y a las formas que no toleran verse así recompuestas, carecen, por definición, de sentido para nosotros, y el no-sentido no plantea problemas, ya que la interrogación no es más que la espera de un sí o un no que la resolverán igualmente en forma de enunciado. Se desearía por tanto crear un sistema de significaciones deliberadas que tradujese las de las lenguas en todo lo que tiene de irrecusable, y que fuera el invariante al que ellas no pueden añadir sino confusiones y azar. La capacidad de expresión de cada una podría así medirse con relación a ese invariante. Con lo que el signo alcanzaría por fin su pura función de índice, sin mezcla alguna de significación. Pero ya nadie piensa en lograr una lógica de la invención, y los mismos que creen posible expresar retrospectivamente en un algoritmo totalmente voluntario los enunciados adquiridos, no piensan que semejante lengua pura agote la lengua viva, ni que sus significaciones agoten la suya propia. Ahora bien, ¿cómo sería posible incluir en la cuenta del no-sentido lo que, en las lenguas empíricas, excede las definiciones del algoritmo o las de la "gramática pura", siendo así que va a ser precisamente en este pretendido caos donde se perciban las relaciones nuevas que harán necesaria y posible la introducción de nuevos símbolos?

Una vez integrado lo nuevo, y restablecido provisionalmente el orden, ya no puede seguirse hablando de hacer reposar sobre sí mismo el sistema de la lógica y de la gramática pura. Sabemos ahora que, por más que se halle siempre en vísperas de significar, no significa nada por sí mismo, puesto que todo lo que expresa se ha deducido de un lenguaje de hecho y de una *omnitudo realitatis*, que, por principio, no puede abarcar. El pen-

samiento no puede cerrarse sobre las significaciones que ha reconocido deliberadamente, ni hacer de ellas la medida del sentido, ni tratar la palabra, y la lengua común, como simples ejemplos suyos, puesto que, en definitiva, si el algoritmo dice algo lo dice por ellas. Hay por lo menos una interrogación que no se reduce a una forma provisional del enunciado, y es la que el algoritmo dirige infatigablemente al pensamiento de hecho. No existe ninguna cuestión particular sobre el ser a la que no corresponda en él un sí o un no que la termine. Pero la cuestión de saber por qué hay cuestiones, y cómo son posibles esos no-seres que no saben y querrían saber, no puede encontrar respuesta en el ser.

La filosofía no es el paso de un mundo confuso a un universo de significaciones cerradas. Comienza por el contrario con la conciencia de lo que roe y hace saltar, pero también renueva y sublima nuestras significaciones adquiridas. Decir que el pensamiento, dueño de sí mismo, remite siempre a un pensamiento con mezcla de lenguaje, no quiere decir que se halle alienado, escindido por éste de la verdad y de la certeza. Tenemos que comprender que el lenguaje no es un impedimento para la conciencia, que no hay diferencia para ella entre el acto de alcanzarse y el acto de expresarse, y que el lenguaje, en estado naciente y vivo, es el gesto de continuación y de recuperación que me reúne tanto conmigo mismo como con el otro. Hemos de pensar la conciencia en los azares del lenguaje y como algo posible sin su contrario.

La psicología comienza por hacernos redescubrir con el "yo hablo" una operación, unas relaciones, una dimensión que no son las del pensamiento, en el sentido ordinario del término. "Yo pienso", significa: hay un cierto lugar llamado "yo", en el que hacer y saber que se hace no son diferentes, donde el ser se confunde con su reve-

lación a sí mismo, donde por tanto no es siquiera concebible una intrusión del exterior. Ese yo no puede *hablar*. El que habla penetra en un sistema de relaciones que le suponen y le hacen abierto y vulnerable. Algunos enfermos creen que "se está hablando" en su cabeza o en su cuerpo, o bien que les habla otro cuando son ellos mismos quienes articulan o al menos esbozan las palabras. Cualquiera que sea la idea que se tenga de las relaciones entre el enfermo y el hombre sano, es indudable que, en su ejercicio normal, la palabra ha de ser de tal naturaleza que nuestras variaciones enfermizas se reflejen en ella en todo instante. Tiene que haber algo en su centro que sea lo que la haga susceptible de estas alienaciones. Si se dice que en el enfermo hay sensaciones extrañas o confusas de su cuerpo, o, como antes se decía "perturbaciones de la cenestesia", eso equivale simplemente a inventar una entidad o una palabra en lugar de hacer comprender el acontecimiento, equivale, como suele decirse, a bautizar la dificultad. Si se miran mejor las cosas, se advierte que las "perturbaciones de la cenestesia" extienden sus ramificaciones por doquier, y que una cenestesia alterada es también un cambio de nuestras relaciones con el otro. Hablo y creo que es mi corazón el que habla, hablo y creo que me están hablando, hablo y creo que alguien está hablando en mí o incluso que alguien sabía ya lo que yo iba a decir antes de que lo dijese, todos estos fenómenos, a veces asociados, deben de tener un centro común. Los psicólogos le encuentran en nuestras relaciones con el otro. "El enfermo tiene la impresión de carecer de frontera respecto al otro... Lo que ofrece la observación... es estrictamente... la impotencia para mantener la distinción de lo activo y lo pasivo, del yo y del otro"⁴. Estas pertur-

⁴ WALLON, *Les Origines du caractère chez l'enfant*, 1934, pp. 135-136.

baciones de la palabra se hallan por tanto ligadas a una perturbación del cuerpo propio y de la relación con el otro. ¿Pero cómo comprender semejante ligazón? Es que el hablar y el comprender son momentos de un único sistema yo-otro, y el portador de este sistema no es un "yo" puro (que no vería en sí mismo más que uno de sus objetivos de pensamiento y se colocaría *dellante*), sino el "yo" dotado de un cuerpo, y continuamente sobrepasado por ese cuerpo, que algunas veces le despoja de sus pensamientos para atribuírselos a sí mismo o para imputárselos a otro. Mediante mi lenguaje y mi cuerpo me encuentro acomodado a otro. La distancia misma que el sujeto normal establece entre sí mismo y el otro, la clara distinción del hablar y del escuchar son una de las modalidades del sistema de los sujetos encarnados. La alucinación verbal es otra de ellas. Si sucede que el enfermo cree que le hablan, mientras que en realidad quien habla es él, el principio de esta alienación se encuentra en la situación de todo hombre: como sujeto encarnado, me hallo expuesto al otro, como por lo demás el otro a mí, y me *identifico* con él que habla ante mí. Hablar y escuchar, acción y percepción no constituyen para mí operaciones diferentes más que cuando reflexiono y descompongo las palabras pronunciadas en "influxos motores" o en "momentos de articulación", y las palabras escuchadas en "sensaciones y percepciones" auditivas. Cuando hablo, no me estoy *representando movimientos* por hacer: todo aparato corporal se coordina para articular y decir la palabra como mi mano se moviliza por sí misma para coger lo que se me tiende. Más aún: no es la palabra que voy a pronunciar —ni siquiera la frase—, lo que estoy considerando, es la persona, a la que hablo según lo que ella es; con una seguridad algunas veces prodigiosa, uso palabras y giros que ella puede comprender, o a

los que puede ser sensible, y, al menos si no carezco de tacto, mi palabra es al mismo órgano de acción y de sensibilidad, como si esta mano tuviese ojos en su extremidad. Cuando escucho, no debe decirse que tengo la *percepción auditiva* de los sonidos articulados, sino que el discurso se habla en mí; me interpela y yo resueno, me envuelve y me habita hasta el punto de que ya no sé lo que es mío y lo que es de él. En ambos casos, me proyecto en el otro, le introduzco en mí, nuestra conversación se parece a la lucha de dos atletas en los dos cabos de una única cuerda. El "yo" que habla se halla instalado en su cuerpo y en su lenguaje no como en una prisión, sino al contrario como en un aparato que le transporta mágicamente a la perspectiva del otro. "Hay... en el lenguaje una acción doble, la que llevamos a cabo nosotros mismos y la que le hacemos realizar al *socius* representándole dentro de nosotros mismos." Me recuerda a cada instante que si en silencio soy un "monstruo sin parangón", la palabra en cambio, me pone en presencia de *otro yo mismo* que recrea cada instante de mi lenguaje y que me sostiene también en el ser. No hay palabra (y en definitiva personalidad) como no sea para un "yo" que lleva dentro de sí ese germen de despersonalización*. Hablar y comprender no supone solamente

* *Al margen*: La síntesis de acoplamiento o de transición —el *socius* no está representado, sino representado como representante—

Mirar	escuchar	. Cómo escuchar y hablar, en principio simple modalidad de percepción y movimiento, los sobrepasa: por la estructura del lenguaje, la creación de "signos". En ambos niveles el reconocimiento de lo pasivo por lo activo y de lo activo por lo pasivo, de aquel a quien se habla por el que habla, es proyección e introyección. Es estudio hecho por mí del torbellino del lenguaje, del otro como atrayéndome a un sentido se aplica ante todo al torbellino del otro como atrayéndome a él. No es sólo que yo sea <i>fijado</i> por él, que él sea el elemento X
gesto	hablar	

el pensamiento, sino que, con una razón más esencial, y como fundamento del pensamiento mismo, suponen la capacidad de dejarse deshacer por un otro actual, numerosos otros posibles y presumiblemente por todos. Y la misma trascendencia de la palabra que hemos encontrado en su uso literario se halla presente ya en el lenguaje común con tal que no me contenté con el lenguaje ya hecho (que es en realidad una manera de callarme), y hable verdaderamente a alguien. El lenguaje, simple despliegue de imágenes, la alucinación verbal, simple exuberancia de los centros de imágenes, en la antigua psicología, o bien, en quienes la combatían, simple producto de un puro poder de pensar, se convierte, al presente, en la pulsación de mis relaciones conmigo mismo y con el otro.

Pero si en último término la psicología analiza al hombre que habla, resulta después de todo natural que ponga el acento sobre la expresión de nosotros mismos en el lenguaje. Aunque esto no prueba que haya de ser esa su primera función. Si quiero comunicar con otro, es preciso ante todo que yo disponga de una lengua que nombre cosas visibles para él y para mí. Esta función primordial se da por supuesta en los análisis del sicólogo. Si consideráramos el lenguaje no ya como medio

por quien soy *visto, transido*. El es aquel a quien se habla, o sea un brote de mí hacia fuera, mi doble, mi gemelo, por que le hago hacer todo lo que yo hago, y me hace hacer todo lo que él hace. El lenguaje se halla fundado, como quiere Sartre, pero no sobre una apercpción, sino sobre el fenómeno del espejo "ego-alter ego", o del eco, es decir, sobre la generalidad carnal: lo que me da calor le da calor a él, sobre la acción mágica de lo semejante sobre lo semejante (el sol *caliente me da calor*) sobre la fusión yo encarnado-mundo; este fundamento no impide que el lenguaje se vuelva dialécticamente sobre lo que le precede y transforme la coexistencia con el mundo y con los cuerpos como puramente carnal, vital, en coexistencia de lenguaje.

de relaciones humanas, sino en cuanto que expresa cosas, no ya en su uso viviente, sino, como el lingüista, en toda su historia y como una realidad desplegada ante nosotros, es posible que tanto los análisis del sicólogo como las reflexiones del escritor nos parecieran superficiales comparadas con esta realidad. Aquí es donde la ciencia nos reserva una de sus paradojas. Es ella precisamente la que nos vuelve a llevar ante el sujeto que habla.

Tomemos como texto la famosa página en que Valéry expresa tan bien lo que hay de agobiante para el hombre que reflexiona en la historia del lenguaje. "*¿Qué es la realidad?*", se pregunta el filósofo; *¿qué es la libertad?* Y se pone en situación de ignorar el origen a la vez metafórico, social, estadístico de estos hombres, cuyo deslizamiento hacia sentidos indefinibles va a permitirle hacer producir a su espíritu las combinaciones más profundas y delicadas. No hay que desearle que acabe con su cuestión mediante la simple historia de un vocablo a través de los tiempos, porque el detalle de los equívocos, de los sentidos figurados, de las locuciones singulares gracias a cuyo número e incoherencias un pobre vocablo se vuelve tan misterioso y tan complejo como un ser, irrita como un ser una curiosidad casi ansiosa, se hurta a cualquier análisis en términos definidos y, creatura fortuita de simples necesidades, viejo expediente de comercios vulgares y de intercambios inmediatos, se eleva hasta el altísimo destino de excitar todo el poder interrogador y todos los recursos de respuesta de un espíritu maravillosamente atento"⁵.

Es muy cierto que la reflexión es ante todo reflexión sobre las palabras, pero Valéry creía que las palabras no contienen más que la suma de los contrasentidos y malentendidos que las han elevado desde su sentido pro-

⁵ *Variété III*, N. R. F., pp. 176-177.

pio a su sentido figurado, y que la interrogación del hombre que reflexiona cesaría si cayera en la cuenta de los azares que han reunido en la misma palabra unas significaciones inconciliables. Esto significaba conceder todavía demasiado al racionalismo. Quedarse a medio camino en la toma de conciencia del azar. Había allí, tras este nominalismo, una confianza extrema en el saber, ya que Valéry creía por lo menos posible una historia de las palabras capaz de descomponer su sentido por entero y de eliminar como falsos problemas los problemas planteados por su ambigüedad. Ahora bien, la paradoja está en que la historia de la lengua, si bien se halla hecha de demasiados azares como para permitir un desarrollo lógico, no produce, sin embargo, nada que no se halle motivado, que aún cuando cada palabra, según el diccionario, ofrezca una gran diversidad de sentidos, nos vamos derechos al que conviene en la frase en cuestión (y si algo subsiste de su ambigüedad, somos capaces de hacer de ello un medio de expresión) y que, en fin, hay sentido para nosotros que hemos heredado unas palabras tan usadas y expuestas por la historia a los deslizamientos semánticos menos previsibles. Hablamos y nos entendemos, al menos en principio. Si nos encontramos encerrados en las significaciones inconciliables que las palabras pueden conservar de su historia, no tendríamos siquiera la idea de hablar, la voluntad de expresión se desplomaría. Esto quiere decir que el lenguaje no se reduce, en el instante en que funciona, a mero resultado que arrastra tras de sí; que esta historia es la huella visible de un poder que ella puede anular. Y como sin embargo hemos renunciado al fantasma de un lenguaje puro o de un algoritmo que concentrase dentro de sí el poder expresivo únicamente y lo prestase a los lenguajes históricos, hemos de encontrar en la historia misma, en pleno desorden, lo que hace a pesar de

todo posible el fenómeno de la comunicación y del sentido.

Aquí las adquisiciones de las ciencias del lenguaje resultan decisivas. Valéry no pasaba de la alternativa del filósofo que cree alcanzar por reflexión unas significaciones puras y tropieza en los malentendidos acumulados por la historia de las palabras. La psicología y la lingüística están mostrando el hecho que puede renunciarse a la filosofía eternitaria sin caer en el irracionalismo. Saussure muestra admirablemente que si las palabras y más generalmente la lengua, consideradas a través del tiempo —o, como dice él, según la diacronía—, ofrecen en efecto el ejemplo de todos los deslizamientos semánticos, sin embargo, lo que da lugar a su actual sentido no es la historia de la palabra o de la lengua, y no es, por ejemplo, la etimología la que me puede decir lo que significa hoy el *pensamiento*. La mayoría de los sujetos hablantes ignoran la etimología, o mejor, en su forma popular, es imaginaria, proyecta sobre una historia ficticia el sentido actual de las palabras, no le explica, lo supone. Cualesquiera que sean los azares y las confusiones a través de los cuales ha caminado el francés, y cuyo titubeante desenvolvimiento se puede, y se debe, reconstruir, sigue siendo un hecho que hablamos y dialogamos, que de este caos se hace cargo nuestra voluntad de expresarnos y de comprender a quienes son con nosotros miembros de nuestra comunidad lingüística. Dentro del presente, sincrónicamente, el uso actual no se reduce a las fatalidades legadas por el pasado, y Saussure inaugura junto a la lingüística de la lengua, que haría aparecer a ésta, en su límite, como un caos de acontecimientos, una lingüística de la palabra, del *habla*, que muestra en ella, a cada instante, un orden, un sistema, una totalidad sin las cuales la comunicación y la comunidad lingüística serían imposibles. Los sucesores de Saussure se preguntan in-

ciuso si se puede yuxtaponer sin más el punto de vista sincrónico y el diacrónico y como, después de todo, cada una de las fases que el estudio longitudinal describe ha sido un momento viviente del habla, tendido hacia la comunicación, cada pasado un presente tendido hacia el futuro, se preguntan si las exigencias expresivas de un instante sincrónico y el orden que imponen no podrían desplegarse en un lapso de tiempo, definir, al menos para una fase de la diacronía, un cierto sentido de las transformaciones probables, una ley *de equilibrio* al menos provisional, hasta que este equilibrio una vez alcanzado plantee a su vez nuevos problemas que harán bascular la lengua hacia un nuevo ciclo de desarrollo *... En todo caso, Saussure tiene el inmenso mérito de haber dado los pasos que liberan a la historia del historicismo y hacen posible una nueva concepción de la razón. Cada palabra, cada forma de una lengua, tomadas separadamente, reciben en el curso de su historia una serie de significaciones discordantes, sin embargo, no hay equívoco en la lengua total considerada en cada uno de sus momentos. Las mutaciones de cada aparato significativo, por inesperadas que parezcan cuando se le considera aisladamente, son solidarias de las de todos los demás y esto es lo que hace que el conjunto siga siendo medio de una comunicación. La historia *objetiva* era (toda historia lo sigue siendo para Saussure) un análisis que descompone el lenguaje y en general las instituciones y las sociedades en un número infinito de azares. Pero esta no puede ser nuestra única manera de acercarnos al lenguaje. El lenguaje se convertiría entonces en una prisión, condicionaría incluso lo que se puede decir de él y, es-

* *Al margen*: El punto de vista sincrónico no ha de ser *instantáneo*. Encabalgamiento de cada parte del habla sobre el todo, ha de ser también encabalgamiento de un tiempo sobre otro, y eternidad existencial.

tando siempre supuesto en eso que se dice de él, no sería capaz de esclarecimiento alguno. La misma ciencia del lenguaje, envuelta en su estado presente, no podría alcanzar una verdad del lenguaje y la historia objetiva se destruiría a sí misma*. Con Saussure, en cambio, este estar envuelto el lenguaje por el lenguaje es justamente lo que salva la racionalidad, ya que de esta forma deja de ser comparable al movimiento objetivo del observador, el cual compromete su observación de los demás movimientos; por el contrario pone de relieve entre yo que hablo y el lenguaje de que hablo una afinidad permanente. Hay un "yo hablo" que termina con la duda respecto del lenguaje como el "yo pienso" acababa con la duda universal. Todo lo que yo digo del lenguaje lo supone, pero esto no invalida lo que digo, no hace más que revelar que el lenguaje se toca y se comprende a sí mismo, que no es un objeto, que es susceptible de una recuperación, que es accesible desde el interior. Y si nos ponemos a considerar en su presente las lenguas del pasado, si lográsemos reconstruir el sistema de palabras que esas lenguas fueron en cada uno de los momentos de su historia, entonces, tras las circunstancias incontestables que las han modificado —el desgaste de las formas, la decadencia fonética, el contagio de otros idiomas, las invasiones, los usos de la Corte, las decisiones de la Academia—, volveríamos a encontrar las motivaciones coherentes de acuerdo con las cuales estos azares se han incorporado a un sistema de expresión suficiente. La historia del lenguaje conduce al escepticismo mientras no es más que historia objetiva, porque hace aparecer cada uno de sus momentos como un acontecimiento puro

* *Al margen:* Saussure muestra la necesidad de que haya un interior del lenguaje, un pensamiento distinto del material lingüístico, y no obstante ligado a él, no "lógico".

y se encierra ella misma en ese momento que está describiendo. Pero ese presente (y de golpe todos los otros presentes) se revela de súbito como presencia dentro de un sistema de expresión. Entonces, en el reverso de los acontecimientos, transparece la serie de sistemas que han buscado siempre la expresión. La subjetividad inalienable de mi palabra me hace capaz de comprender esas subjetividades extinguidas de las que la historia objetiva no me proporcionaba más que las huellas. Puesto que yo hablo y puedo aprender en el intercambio con los demás sujetos hablantes lo que es el sentido de un lenguaje, eso significa que la historia del lenguaje no es sólo una serie de acontecimientos exteriores uno a otro y exteriores a nosotros. La objetividad pura conducía a la duda. La conciencia radical de la subjetividad me hace redescubrir otras subjetividades, y, por esa vía, una verdad del pasado lingüístico. Los azares han vuelto a ser tomados interiormente por una intención de comunicar que los convierte en sistema de expresión, y lo siguen siendo todavía hoy en el esfuerzo que yo hago para comprender el pasado de la lengua. La historia exterior va acompañada de una historia interior que, de sincronía en sincronía, da un común sentido cuando menos a ciertos ciclos del desarrollo. El recurso al habla, a la lengua vivida, ese subjetivismo metódico anula el "absurdismo" de Valéry, conclusión inevitable del saber cuando no se consideraba la subjetividad más que como un residuo, como una confluencia de azares, es decir, cuando no se la consideraba más que desde el exterior. La solución de las dudas por lo que toca al lenguaje no se encuentra en un recurso a una lengua universal suspendida sobre la historia, sino en lo que Husserl llamará el "presente viviente", en una "palabra" —un habla— variante de todas las palabras dichas antes de mí, modelo también para mí de lo que fueron...

Queda por comprender el sentido sincrónico del lenguaje. Esto exige una inversión de nuestros hábitos. Precisamente porque hablamos, nos hallamos inclinados a pensar que nuestras formas de expresión convienen a las cosas mismas, y buscamos en los idiomas extranjeros el equivalente de lo que está tan bien expresado en el nuestro. Hasta el riguroso Husserl, al plantear, al comienzo de su carrera, los principios de una "gramática pura", solicitaba que se redactase la lista de las formas fundamentales del lenguaje, después de lo cual podría determinarse "cómo el alemán, el latín, el chino, expresan «la» proposición de existencia, «la» proposición categórica, «la» premisa hipotética, «el» plural, «las» modalidades de lo posible, de lo verosímil, «el» nombre, etc.". "No podemos desinteresarnos, añadía, de la cuestión de saber si el gramático tendrá que contentarse con sus consideraciones personales y precientíficas sobre las formas de significación, o con las representaciones empíricas y confusas que tal o cual gramática histórica le ofrece —por ejemplo, la gramática latina—, o si tiene a la vista el sistema puro de las formas en una formulación científicamente determinada y teóricamente coherente, es decir, la de nuestra teoría de las formas de significación"⁶. Husserl sólo se olvidaba de una cosa: que no basta, para alcanzar la gramática universal, salir de la gramática latina, y que la lista ofrecida por él de las formas posibles de significación lleva la impronta de la lengua que él hablaba.

⁶ *Logische Untersuchungen II*, 4. Untersuchung, Max Niemeyer Verlag, 1913, p. 339. Trad. franc. *Recherches logiques*, P. U. F., 1959, t. II, pp. 135-136. Husserl habría más adelante de volver sin cesar sobre el problema de las relaciones de la razón y de la historia, para concluir, en sus últimas formulaciones, en una filosofía que las identifica. (*La nota, incompleta, menciona solamente el Origen de la Geometría.*)

Siempre nos parece que los procedimientos de experiencia codificados en nuestra lengua se pliegan a las articulaciones mismas del ser, por que es a través de ella como aprendemos a considerarle, y, al querer pensar el lenguaje, o sea reducirle a la condición de una cosa ante el pensamiento, corremos siempre el riesgo de tomar por una intuición del ser del lenguaje los procedimientos mediante los cuales trata nuestro lenguaje de determinar el ser. ¿Y qué decir cuando la ciencia del lenguaje —que no es en verdad otra cosa que una experiencia de la palabra más variada, y extendida al hablar de los otros— nos enseña no sólo que no admiten las categorías de nuestra lengua, sino que éstas son una expresión retrospectiva e inesencial de nuestra capacidad de hablar? No sólo no hay un análisis gramatical que descubra los elementos comunes a todas las lenguas, ni hay lengua alguna que posea necesariamente el equivalente de los modos de expresión que se encuentran en las otras —en *peul* es la entonación lo que denota negación, el *dual* del griego antiguo se confunde en francés con el plural, el aspecto del verbo en ruso no tiene equivalente en francés y, en hebreo, la forma denominada futuro sirve para indicar el pasado en las narraciones mientras que la forma denominada pretérito puede servir de futuro, el indoeuropeo carecía de pasiva y de infinitivo, el griego moderno o el búlgaro han perdido su infinitivo⁷— sino que ni siquiera pueden reducirse a sistema los procedimientos de expresión de una lengua y, confrontadas con el uso corriente, las significaciones léxicas o gramaticales no son nunca sino aproximadas. Imposible señalar, en francés, dónde acaban los semantemas o las palabras, dónde comienzan

⁷ VENDRYÈS, *Le Langage*, la Renaissance du Livre, 1921, pp. 106-134. [Hay edición española: *El lenguaje*, trad. de M. de Montoliu y J. M.^a Casas, Barcelona, 1925].

los simples morfemas: el *quidi* de la lengua hablada (*j'ai faim, qu'il dit*) comenzó por estar compuesto de palabras: en el uso, ya no es más que un morfema. El pronombre y el auxiliar de "*il a fait*" comenzaron por ser semantemas: en la actualidad ya no tienen otro valor que el que tienen en griego el aumento, la sigma y la desinencia del aoristo. Yo, tú, él, me, te, le, en francés comenzaron siendo palabras y lo son aún en algunos casos en que se los emplea aislados (*Je le dis*), pero cada vez que aparecen soldados a su verbo, como en "*je dis, tu dis, il dit*" (pronunciados *jedi, tudi, idi*), no son más que la *o* final del *dico* latino, puede tratárselos como una especie de flexión antepuesta del verbo, y ya no tienen la dignidad de semantemas. El género de las palabras, en francés, apenas tiene otra existencia que la que le da el artículo que le sostiene: en las palabras que comienzan por vocal y en las que la elisión enmascara el género del artículo, el género de la palabra se vuelve impreciso y puede incluso cambiar. Activa y pasiva no son en la lengua hablada esas entidades que definen los gramáticos, y la segunda no es casi nunca lo inverso de la primera: se la ve invadir la conjugación activa y enclavar en ella un pasado con el verbo *ser* que difícilmente se deja reducir al sentido canónico de la voz pasiva. Las categorías del nombre, del verbo y del adjetivo se invaden unas a otras. "Un sistema morfológico no abarca nunca más que un número restringido de categorías que se imponen y dominan. Pero en cada sistema se introducen siempre y se entrecruzan otros sistemas, que representan, junto a las categorías gramaticales plenamente desarrolladas, otras categorías a punto de desaparecer o por el contrario en trance de formarse"⁸.

⁸ *Ibid.*, p. 131. (Texto exacto de la segunda frase: Pero en cada sistema hay siempre, más o menos, otros sistemas...)

Ahora bien, estos hechos usuales pueden comprenderse de dos maneras: o bien se sigue pensando que no se trata sino de contaminaciones, de desórdenes, de azares inseparables de la existencia en el mundo, y se conserva contra toda razón la concepción clásica de la expresión, según la cual la claridad del lenguaje proviene de la pura relación de denotación que en principio podría establecerse entre signos [?] y significaciones límpidas. Pero entonces se deja quizá escapar lo que constituye lo esencial de la expresión. Porque en definitiva, sin haber llevado a cabo el análisis ideal de nuestro lenguaje, y a pesar de las dificultades que encuentra, no dejamos de comprendernos con el lenguaje existente. No es ese análisis por tanto, en el fondo del espíritu, quien funda y hace posible la comunicación. A cada momento, bajo el sistema de la gramática oficial, que atribuye a tal signo tal significación, se ve transparecer otro sistema expresivo que sostiene al primero y procede de otro modo que él: *expresión*, en este caso, no se halla ordenada, punto por punto, a lo expresado; cada uno de sus elementos sólo se precisa y recibe la existencia lingüística por lo que recibe de los otros y por la modulación que les imprime a su vez. El todo es lo que posee un sentido, no cada parte. La partícula *av* del griego clásico no es sólo intraducible al francés, es indefinible en el mismo griego. Se trata, en el caso de todos los morfemas (y ya hemos visto lo indeciso que es el límite entre semantema y morfema), no de palabras, sino de "coeficientes", de "exponentes"⁹ o incluso de "útiles lingüísticos" que no tienen tanto una significación cuanto un *valor de empleo*. Cada uno de ellos carece de una capacidad signifiante que pueda aislarse, y sin embargo, reunidos en el habla, o, como suele decirse, en el enca-

⁹ *Ibid.*, p. 99.

denamiento verbal, componen juntos un sentido irrecusable. La claridad del lenguaje no se encuentra detrás de él, en una gramática universal que tendríamos en nuestro poder, sino delante de él, en aquello que los gestos infinitesimales de cada pata de mosca sobre el papel, de cada inflexión vocal, muestran en el horizonte como su propio sentido. Si se entiende así el habla, resulta quimérica la idea misma de una *expresión conseguida*: lo que llamamos así es la comunicación lograda. Pero no lo está nunca a no ser que quien escucha, en lugar de seguir eslabón por eslabón la cadena verbal, tome por cuenta y sobrepase llevándola hasta su término la gesticulación lingüística del otro*.

Tenemos la impresión de que en francés, "l'homme que j'aime" resulta más expresivo que el inglés "the man I love". Pero, como advierte profundamente Saussure, es porque hablamos francés. Nos parece completamente natural decir: "Pierre frappe Paul", y que la acción del uno sobre el otro esté explicitada o expresada por el verbo transitivo. Pero es también porque hablamos francés. De por sí, esta construcción no es más expresiva que otra cualquiera; podría decirse incluso que lo es menos, ya que el único morfema que indica la relación de Pedro y Pablo es en este caso, como dice Vendryès, un morfema cero¹⁰. "The man I love" no es menos elocuente para un inglés. "Por el solo hecho de que se comprenda un complejo lingüístico (...), esta sucesión de términos es la expresión adecuada del pensamiento"¹¹. Es preciso, por tanto, deshacerse de la costumbre de "sobre-enten-

* *Al margen*: La "claridad" del lenguaje es de orden perceptivo.

¹⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹¹ F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Payot, p. 197. [Hay edición española: *Curso de lingüística general*, traducción de Amado Alonso, Buenos Aires, 1945].

der" el relativo en inglés: es hablar francés en inglés, no es hablar inglés. No hay nada sobre-entendido en la frase inglesa, desde el momento en que se la comprende, o mejor, *no hay más que sobreentendidos en una lengua, cualquiera que sea, ya que la idea misma de una expresión adecuada, la de un significante capaz de cubrir exactamente el significado*, en fin la de una comunicación integral son inconsistentes*. Yo no comunico con los demás depositando *todo* mi pensamiento en unas palabras en las que ellos vendrían a recogerlo, sino componiendo, con mi garganta, con mi voz, con mi entonación, y por supuesto también con las palabras, con las construcciones que prefiero, con el tiempo que he decidido dar a cada parte de la frase, un enigma que no es susceptible más que de una solución, de manera que el otro, acompañando en silencio esta melodía erizada de cambios de claves, de elevaciones y de caídas, acabe por tomarla por su cuenta y decirla conmigo, que es en lo que consiste comprender. Vendryès advierte profundamente: "Para hacer sentir al lector lo contrario de una impresión dada, no basta con añadir una negación a las palabras que la traducen. Por así no es posible suprimir la impresión que se pretende evitar: se evoca la imagen cuando se la cree estar alejando... El morfema gramatical no se confunde con lo que podría llamarse el morfema «de expresión»"¹². Hay negaciones que afir-

* *Al margen*: Comunicación del orden de lo pre-objetivo. La significación, transcurso cuasi sensorial: es un relieve en el universo del lenguaje. De ahí la palabra injuriosa, el "bocado inteligible". Hay que comprender cada frase dicha no como algo "perdido", sino como un gesto que atañe a un conjunto cultural. (De ahí la relativa indiferencia de los signos uno por uno: sólo son diacríticos.)

¹² VENDRYÈS, *op. cit.*, pp. 159-160.

man. El sentido está por encima de la letra, el sentido es siempre irónico. En los casos en que nos parece que lo expresado es alcanzado en sí mismo, directa o prosaicamente, es decir que lo que hay es gramática más bien que estilo, en realidad se trata simplemente de que estamos ante un gesto habitual, que su posición por nosotros es inmediata, y que no exige por nuestra parte ninguna reorganización de nuestras operaciones ordinarias. En aquellos casos en los que, por el contrario, tenemos que encontrar en la frase del momento la regla de las equivalencias y las sustituciones que ella admite, en que tenemos que encontrar en el lenguaje su propia clave, y en el encadenamiento verbal su sentido, son precisamente los casos en los que podemos comprender los hechos más ordinarios del lenguaje.

Hay, pues, una primera reflexión, mediante la cual desprendo la significación de los signos, pero ésta exige una segunda reflexión que me hace encontrar, aquende aquella distinción, el funcionamiento efectivo de la palabra.

Eso que llamo significación sólo se me presenta como pensamiento sin mezcla de lenguaje en virtud precisamente del lenguaje que me dirige hacia lo expresado; y eso que llamo signo y reduzco a la condición de una envoltura inanimada, o de una manifestación exterior del pensamiento, se aproximará todo lo que se quiera a la significación en cuanto me ponga a considerarlo como funcionando en el lenguaje viviente. "La intención significativa (*die Meinung*) no se encuentra fuera de las palabras, junto a ellas; sino que al hablar (*redend*) llevo a cabo constantemente un acto de intención interna, que se funde con las palabras y por así decir las anima. El resultado de esta animación es que las palabras y el habla encarnan por así decir la intención en ellas mis-

mas y la llevan, encarnada en ellas, como sentido"¹³. Para que el lenguaje pueda contener las significaciones que nos enmascaran su operación tanto como nos la revelan, y que una vez nacidas aparecerán simplemente como coordinadas a signos inertes, es preciso que segregue mediante su propia disposición interna un cierto sentido ordinario del que se deducirán las significaciones; es preciso que intervenga un estudio que se sitúe por debajo del lenguaje constituido y considere las modulaciones del habla, el encadenamiento verbal como expresivos por sí mismos¹⁴, y ponga en evidencia, antes de cualquier nomenclatura establecida, el "valor lingüístico" inmanente a los actos del habla. Nos acercaremos a ese lecho primordial del lenguaje si definimos con Saussure los signos, no como los representantes de ciertas significaciones, sino como medios de diferenciación del encadenamiento verbal y de la palabra, como "entidades opositivas, relativas y negativas"¹⁵. Una lengua no es tanto una suma de signos, (palabras y formas gramaticales y sintácticas) cuanto un medio metódico de discriminar unos signos de otros, y de construir de ese modo un universo de lenguaje, del que luego podamos decir —cuando llegue a ser tan preciso que pueda cristalizar una intención significativa y hacerla renacer en otro—, que expresa un universo de pensamiento, siendo así que hasta le hace existir en el

¹³ HUSSERL, *Formale und transzendente Logik*, Niemeyer Verlag, Halle (Saale), 1929, p. 20. El texto de Husserl es el siguiente: "*Diese [die Meinung] aber liegt nicht äusserlich neben den Worten; sondern redend vollziehen wir fortlaufend ein inneres, sich mit Worten verschmelzendes, sie gleichsam besselendes Meinen. Der Erfolg dieser Besselung ist, dass die Worte und ganzen Reden in sich eine Meinung gleichsam verleiblichen und verleiblicht in sich als Sinn tragen.*"

¹⁴ Este estudio es la fonología.

¹⁵ SAUSSURE, *op. cit.*, p. 171.

mundo y se basta para arrancar el "carácter transitivo de los fenómenos interiores un poco de acción renovable y de existencia independiente"¹⁶. "En la lengua, no hay más que diferencias sin términos positivos. Lo mismo si se toma el significado que el significante, la lengua no comporta ni ideas ni sonidos que preexistan al sistema lingüístico sino solamente diferencias conceptuales y diferencias fónicas brotadas de este sistema"¹⁷. El francés no consiste en la palabra sol, más la palabra sombra, más la palabra tierra, más un número indefinido de otras palabras y de formas, cada una de ellas dotada de su propio sentido —sino en la configuración que dibujan todas estas palabras y todas estas formas de acuerdo con las normas de su uso en el habla, y que se nos aparecería como algo evidente aún cuando no supiésemos todavía lo que quieren decir, y nos limitáramos, como el niño, a fijarnos en su vaivén, en su recurrencia, en el modo como se emparejan, se atraen o se rechazan, y constituyen juntas una melodía de un estilo definido. Se ha hecho notar a veces que es imposible, en un momento dado, hacer el inventario de un vocabulario—, trátase de el de un niño, un individuo o una lengua. ¿Habrá que contar como palabras distintas las que se forman por un procedimiento mecánico a partir de una misma palabra original? ¿Habremos de contar esa palabra que todavía se comprende, pero que apenas si se emplea ya, y que se halla al margen del uso? Igual que el campo visual, el campo lingüístico de un individuo se pierde en lontananza. Es que hablar no es tener a su disposición un cierto número de signos, sino poseer la lengua como principio de distinción, cualquiera que sea el número de signos que nos permite especificar. Hay lenguas en las

¹⁶ Valéry.

¹⁷ SAUSSURE, *op. cit.*, p. 172.

que no es posible decir: "sentarse al sol"¹⁸, porque disponen de palabras particulares para designar la irradiación de la luz solar, y reservan la palabra "sol" para el astro mismo. Lo cual quiere decir que el valor lingüístico de esta palabra está definido tan sólo por la presencia o ausencia de otras palabras junto a ella. Y como de estas otras puede decirse lo mismo, resulta que *el lenguaje no dice nunca nada, lo que hace es inventar una gama de gestos que presentan entre sí diferencias lo suficientemente claras como para que el comportamiento del lenguaje, a medida que se repite, se implica y se confirma a sí mismo, nos proporcione de manera irrecusable la traza y los contornos de un universo de sentido.* Más aún, las palabras, las formas mismas, para un análisis así orientado, aparecen muy pronto como realidades segundas, resultados de una actividad de diferenciación más originaria. Las sílabas, las letras, los giros y las desinencias son los sedimentos de una primera diferenciación que, en este caso, precede sin género de duda a la relación de signo a significación, puesto que es ella misma la que hace posible la distinción de los signos: los fonemas, verdaderos fundamentos de la palabra, puesto que se encuentran gracias al análisis de la lengua hablada y no tienen existencia oficial en las gramáticas y los diccionarios, por sí mismos no *quieren decir nada* que se pueda designar. Pero, precisamente por esta razón, representan la forma originaria del significar, nos hacen asistir, por debajo del lenguaje constituido, a la operación previa que hace simultáneamente las significaciones y los signos por separado. Al igual que la lengua, constituyen un sistema, es decir, no son tanto un número finito de utensilios como una manera típica de modular, una capacidad inagotable de diferenciar un gesto lingüís-

¹⁸ *Ibid.*, p. 167.

tico de otro, y finalmente, a medida que las diferencias son más precisas, más sistemáticas, y aparecen en situaciones a su vez mejor articuladas y sugieren cada vez más que todo esto obedece a un orden interno, el poder de mostrar al niño aquello a lo que el adulto apuntaba.

Tal vez se comprenda mejor cómo puede significar el lenguaje si se le considera en el momento en que inventa un medio de expresión. Como se sabe, en francés el acento se pone siempre sobre la última sílaba salvo en las palabras que acaban con una *e* muda y en latín sobre la anteúltima cuando es larga (*amicus*) y sobre la precedente si la anteúltima es breve (*ánima*). El sistema de flexiones del latín sólo podía subsistir evidentemente si las finales seguían siendo perceptibles. Pues bien, precisamente porque no se acentuaban, se debilitaron. El idioma trató al principio de repararlas, trasplantando a las palabras francesas restos de flexiones latinas que habían permanecido más vivas: de ahí las desinencais en "ons" y en "ez" de las dos primeras personas del plural; o ciertos participios de pasado en "u" derivados de las terminaciones latinas en "utus", por otra parte infrecuentes (lu, vu, tenu, rompu)¹⁹. Pero esto no bastó y la decadencia prosiguió su curso. Pero llega un momento en que lo que era una ruina se convierte en un modelo, en que la desaparición de las finales latinas, signo de decadencia, comienza a ser vista por los sujetos hablantes como expresión de un principio nuevo y hay otro momento en que el acento latino, sin haberse movido de la sílaba en la que siempre estuvo, ha cambiado sin embargo de puesto por la desaparición de las siguientes. "El lugar del acento se encuentra cambiado sin haber sido tocado"²⁰. Entonces el acento sobre la última sílaba

¹⁹ VENDRYÈS, *op. cit.*, p. 195.

²⁰ SAUSSURE, *op. cit.*, p. 126.

se conserva como *regla* y llega a invadir hasta las palabras de préstamo, que no debían nada al latín, o incluso aquellas que sólo procedían de él por la escritura (*facile, consul, ticket, burgrave*)²¹. Con esta especie de decisión del idioma, se hizo necesario un sistema que ya no se fundaba sobre la flexión sino sobre el empleo generalizado de la preposición y del artículo. La lengua se apodera entonces de palabras que habían estado llenas y las vacía para convertirlas en preposiciones (así *chez, casa, pendant, vu, excepté, malgré, sauf, plein*)²². ¿Cómo llegar a comprender este comentario fecundo del idioma, que transforma un azar en razón y, de una manera de hablar que se deshacía hace de súbito una nueva, más eficaz, más expresiva, como el reflujó del mar después de una ola exacta y hace crecer la ola siguiente? El acontecimiento es demasiado vacilante para poder atribuirlo a la intervención de un cierto espíritu de la lengua o de algún decreto de los sujetos hablantes. Pero es también demasiado sistemático, supone demasiada connivencia entre distintos hechos de detalle como para que se le pueda reducir sin más a la suma de unos cambios parciales. El acontecimiento tiene un interior, aunque no se trate de la interioridad de un concepto. "Jamás se modifica el sistema directamente; en sí mismo, es inmutable; sólo algunos elementos se alteran sin atención a la solidaridad que los vincula al conjunto. Es como si uno de los planetas que gravitan en torno al sol cambiara de dimensión y de peso: este hecho aislado supondría unas consecuencias generales y desplazaría el equilibrio de todo el sistema solar"²³. Añadamos únicamente que el nuevo equilibrio del sistema solar no sería

²¹ *Ibid.*, p. 127.

²² Vendryès, pp. 195-196.

²³ Saussure, p. 125.

más que el resultado de las acciones ejercidas y sufridas por cada una de sus partes y podría resultar ser menos rico en consecuencias, menos productivo y por así decir de menos calidad que aquel al que sucedería. Por el contrario los modos de expresión del francés que vienen a relevar a los del latín tienen como efecto el restablecimiento de un poder de expresión amenazado. Lo que sostiene la invención de un nuevo sistema de expresión, es por tanto el impulso de los sujetos hablantes que quieren comprenderse y que echan mano como de una nueva manera de hablar de los gastados despojos de otro modo de expresión. La lengua es todo azar y todo razón porque no hay sistema expresivo que siga un plan y que no tenga su origen en algún dato accidental, así como tampoco hay accidente alguno que se convierta en instrumento lingüístico sin que el lenguaje haya insuflado en él el valor de una nueva manera de hablar, tratándolo como ejemplo de una "regla" futura que acabará aplicándose a todo un sector de signos. Y ni siquiera hay que situar en dos (?) distintos lo fortuito y lo racional, como si los hombres aportaran el orden y los acontecimientos de desorden. La misma voluntad de expresión es ambigua y encierra un fermento que trabaja en su modificación: cada lengua, dice por ejemplo Vendryès²⁴, se halla sometida en cada momento a las necesidades gemelas y contrarias de la expresividad de la uniformidad. Para que una manera de hablar resulte comprensible, es preciso que se la dé por supuesto, que se la admita generalmente; lo que supone en definitiva que tenga su análogo en otros giros formados sobre el mismo patrón. Pero es necesario al mismo tiempo que no sea tan habitual que resulte indistinta, es preciso que llame todavía la atención del que la oye emplear, y todo su poder

²⁴ Vendryès, p. 192.

de expresión proviene de que *no es idéntica* a sus concurrentes. Expresarse es por tanto una empresa paradójica, ya que supone por una parte un fondo de expresiones emparentadas, ya establecidas, incontestadas, y que por otra la forma empleada se destaque sobre este fondo, sea lo suficientemente nueva como para despertar la atención. Es una operación que tiende a su propia destrucción puesto que se suprime a medida que se acredita, y se anula si no se acredita. Por eso es por lo que no puede concebirse siquiera una expresión que sea definitiva ya que las mismas virtudes que la hacen al mismo tiempo insuficiente. En cuanto el habla se apodera de ella, en cuanto se convierte en *viva*, la lengua artificial mejor razonada se vuelve irregular y se plagada de excepciones²⁵. Las lenguas son tan sensibles a las intervenciones de la historia general y a su propio desgaste porque se hallan secretamente hambrientas de los cambios que les dan el medio de volverse de nuevo expresivas*. Hay, pues ciertamente, un interior del lenguaje, una intención de significar que anima los accidentes lingüísticos, y hace de la lengua, en cada momento, un sistema capaz de recuperarse y confirmarse a sí mismo. Pero esta intención se adormece a medida que se cumple; para que sus miras se realicen, es preciso que no

²⁵ Vendryès, p. 193.

* *Al margen*: Punto esencial: no convertir la sincronía en instantánea, porque esto equivaldría a apoyar la "totalidad" de la palabra sobre los poderes absolutamente trascendentes de la "conciencia". Es preciso que haya un fondo no-tético de la lengua en su estado inmediatamente anterior, que razón y azar se unan, que cada presente sea diferenciación con respecto a lo precedente. Que no haya huella del pasado lejano en el presente, es demasiado decir: hay, si no conciencia de este pasado, por lo menos conciencia de un pasado en general, de una tipicidad histórica.

se realicen sin más, y para que llegue a decirse algo, es necesario que nunca llegue a decirse absolutamente. El poder expresivo de un signo radica en que forma parte de un sistema y coexiste con otros signos, y no en que haya sido instituido por Dios o por la Naturaleza para designar una significación. Y por lo demás, incluso ese sentido idiomático o ese valor de uso, esa ley eficaz del sistema que fundan la significación, no son en primer lugar percibidos por sujetos pensantes, sino practicados por sujetos hablantes, ni se hallan presentes en los accidentes históricos que se los han sugerido y que se convertirán para los gramáticos en *ejemplos*, de otro modo que como el carácter de un hombre está presente en sus gestos y en su escritura antes de cualquier psicología, o como la definición geométrica del círculo se halla presente en mi visión de su fisonomía circular. La significación de los signos es ante todo su configuración en el uso, el estilo de las relaciones interhumanas que emana de éste; y sólo la lógica ciega e involuntaria de las cosas percibidas, suspendida por completo de la actividad de nuestro cuerpo, puede hacernos entrever el espíritu anónimo que inventa, en el seno del idioma, un nuevo modo de expresión. Las cosas percibidas no nos resultarían irrecusables, presentes en carne y hueso, si no fueran inagotables, nunca dadas del todo, ni presentarían el aspecto de eternidad que en ellas encontramos si no se ofrecieran a una inspección que ningún tiempo puede terminar. Por lo mismo, la expresión no es nunca expresión de modo absoluto, lo expresado no se halla nunca expresado del todo, al lenguaje le es esencial que la lógica de su construcción no sea nunca de las que pueden reducirse a conceptos, y a la verdad no ser nunca poseída, sino solamente transparente a través de la lógica confusa de un sistema de expresión que presenta las

huellas de otro pasado y los gérmenes de otro futuro*.

Démonos cuenta bien de que ésto no invalida el hecho de la expresión ni prueba nada contra la verdad de lo expresado. Al invocar las ciencias del lenguaje, no tratamos de encerrarnos en una psicología o en una historia de la expresión, que no percibirían sino sus manifestaciones actuales, y serían ciegas del lenguaje, no tratamos de encerrarnos en una psicología o en una historia de la expresión, que no percibirían sino sus manifestaciones actuales, y serían ciegas para el poder que las hace posibles, y en definitiva para una verdadera filosofía, que engendra y constituye el lenguaje como *uno de los objetos* del pensamiento**. Los progresos de la psicología

* *Al margen*: Todo esto no hace más que poner mejor en evidencia la trascendencia de la significación con relación al lenguaje. Como el análisis de la percepción pone en evidencia la trascendencia de la *cosa* con relación a los contenidos y *Abschattungen*. La cosa surge ahí mientras yo creo estarla percibiendo en determinada variación de la $\delta\lambda\eta$ en la que no se halla sino en filigrana. Y del mismo modo el pensamiento surge ahí mientras le busco en determinada inflexión del encadenamiento verbal. Pero el poder de trascendencia de la palabra y de la percepción resulta precisamente de su propia organización. El paso a la *Bedeutung* no es un salto a lo "espiritual".

** *Al margen y entre corchetes*: Contra Vendryès: la lengua no tiene límites, ni estructura (puesto que el sistema se halla mezclado siempre en ella con otros sistemas), ni hay posibilidad de comparación entre ellas, todas ellas expresan igualmente bien (rechazo de valores en Vendryès, quizá Saussure). Estos límites y estos valores existen, sólo que pertenecen al orden de lo perceptivo: hay una *Gestalt* del idioma, existen en el presente viviente lo expresado y lo no expresado, y el esfuerzo por hacer. En fin, es indudablemente necesario que el lenguaje signifique alguna cosa y no sea siempre lenguaje sobre el lenguaje. Pero la significación y el signo son de orden perceptivo, no pertenecen al orden del Espíritu absoluto. Sí, existe la cuestión de saber cómo los primeros signos se volvieron capaces de sedimentación y de todo un [?] de cultura, y la de saber cómo pensar la con-

y de la lingüística se apoyan precisamente en que al revelar el *sujeto hablante* y la palabra en presente, encuentran el medio de ignorar las alternativas de lo actual y lo posible, lo constituido y lo constituyente, los hechos y las condiciones de posibilidad, el azar y la razón, la ciencia y la filosofía. Sí; cuando yo me pongo a hablar, digo indudablemente *algo* y con todo derecho trato de salir de las cosas dichas y alcanzar las cosas mismas. Y con todo derecho también, por encima de todos los semi-silencios o sobreentendidos del habla, pretendo hacerme entender e introduzco una diferencia entre lo que ha sido dicho y lo que nunca lo fue. Así como también con todo derecho me esfuerzo por expresarme aun cuando la transitoriedad de los medios de expresión pertenezca a su misma naturaleza: ahora al menos acabo de decir algo, y el cuasi-silencio de Mallarmé no deja de ser algo que ha sido expresado. Lo que hay siempre de confuso en todo lenguaje, y que le impide ser el reflejo de una especie de lengua universal —en la que el signo recubriría exactamente el concepto— no le impide, en cambio, en el ejercicio viviente del habla, cumplir su papel de revelación, ni llevar consigo sus evidencias típicas, sus experiencias de comunicación. Que el lenguaje tenga una significación metafísica, es decir, que atestigüe otras relaciones y otras propiedades que las que pertenecen, se-

sumación presunta del lenguaje en el no-lenguaje, en el pensamiento. Pero estos dos hechos no son otra cosa que el hecho mismo de la percepción y de la racionalidad; del logos del mundo estético. Pedir una explicación, es [?] *obscurum per obscurius*.

En las últimas líneas, hay otra nota superpuesta a la anterior: la sedimentación; el hecho de *Stiftung* de un sentido que será *nachvollziehbar*. La expresividad es temporal. Pero podrá volverse al presente en el pasado. Hay recuperación de otro pasado por mi presente. Cada acto del habla comprende todos los otros precisamente si es que no hay límites absolutos entre las lenguas. Sedimentación y reactivación.

gún la común opinión, a la multiplicidad de las cosas de la naturaleza encadenadas por una causalidad, es algo de lo que nos convence suficientemente la experiencia del lenguaje vivo, ya que caracteriza como sistema y orden comprensible a esta misma habla que, vista desde fuera, parece un concurso de acontecimientos fortuitos. A este respecto, es posible que los lingüistas no siempre hayan caído en la cuenta de hasta qué punto su propio descubrimiento nos alejaba del positivismo. Precisamente, si las categorías gramaticales de sonidos, de formas y de palabras aparecen como abstractas porque cada suerte de signos, en la lengua tal y como ahora se da, sólo funciona apoyada sobre todas las demás —si no hay nada que permita trazar (entre los dialectos y las lenguas o entre las lenguas sucesivas y simultáneas) fronteras precisas, y si cada una de ellas no es más que “una realidad en potencia que no llega al acto”²⁶ —si lo que se llama parentesco de las lenguas expresa mucho menos analogías de estructura interna que un paso histórico de unas a otras que se encuentra, por fortuna, atestiguado, pero que hubiese podido no estarlo de no ser por el examen mismo de las lenguas²⁷—, las dificultades que encontramos al intentar dar una fórmula racional de cada lengua, definirla sin ambigüedad mediante una esencia en

²⁶ VENDRYÈS, *op. cit.*, p. 285.

²⁷ *Ibid.*, p. 363: “Si no conociésemos el francés más que en un estado de lengua hablada y bajo su forma actual, y si además ignorásemos las otras lenguas románticas y el latín, no sería tan fácil probar que el francés es una lengua indo-europea: algunos detalles de estructura, como la oposición de *il est, ils sont* (pron. ilé, ison), o mejor aún la forma de los nombres numerales o de los pronombres personales, junto con algunos hechos de vocabulario como los nombres de parentesco, eso es todo lo que el francés conserva del indo-europeo. ¿Quién sabe si no se encontrarían razones más típicas para acercarle al semítico o al finougro?”

la que sus caracteres encontrarían su común razón de ser, y establecer entre tales esencias claras relaciones de derivación, lejos de autorizarnos a pulverizar la lengua en una suma de hechos fortuitamente reunidos y a tratar la función misma del lenguaje como una entidad vacía, muestran que en un cierto sentido, en esta inmensa historia en la que nada acaba ni comienza de súbito, en esta proliferación inagotable de formas aberrantes, en este movimiento perpetuo de las lenguas en el que se mezclan pasado, presente y futuro, no es posible establecer ningún corte riguroso y que, en definitiva, no hay, en rigor, más que un solo lenguaje en devenir²⁸ *. Si nos es preciso renunciar a la universalidad abstracta de una gramática razonada que nos diera la esencia común a todos los lenguajes, es para encontrar la universalidad concreta de un lenguaje que se diferencia de sí mismo sin llegar nunca a renegar de sí mismo abiertamente. Precisamente porque ahora estoy hablando, mi lengua no es para mí una suma de hechos, sino el único instrumento para una voluntad de expresión total. Y precisamente ~~por ser esto mi lengua para mí, soy capaz de penetrar en otros sistemas de expresión~~ comprendiéndolos ante todo como variantes del mío, y luego dejándome habitar por ellos hasta el punto de pensar el mío como una variante de ellos. Ni la unidad de la lengua, ni la distinción de lenguas, ni su parentesco, dejan de ser pensables, para la lingüística moderna, una vez que se ha renunciado a concebir una esencia de las lenguas y del lenguaje: simplemente tienen que ser concebidas en una dimensión que no es ya la del concepto ni la de la esencia, sino la de la existencia. Aun cuando el sistema francés se halle

²⁸ *Ibid.*, p. 273.

* *Al margen, estas dos fórmulas superpuestas: universal existencial, eternidad existencial.*

todo él atestado de formas, de palabras, de sonidos que ya no son y de otros que no son todavía el francés canónico, no deja de ser cierto que el sujeto que habla es consciente de una norma de expresión y muy sensible a las formas insólitas del habla; no deja de ser cierto que, cuando se pasa del latín al francés, aun cuando no haya una frontera concreta que *pasar*, llega un momento en que indiscutiblemente se ha pasado la frontera. Y la comparación de las distintas lenguas, la estimación objetiva de su capacidad expresiva sigue siendo posible, si bien cada una de ellas, por el hecho de hablársela, satisface, *hasta un cierto punto*, a la necesidad de expresión. Aun cuando no haya ninguna expresión que pueda ser expresión absoluta —o mejor, por esta misma razón—, hay hablas que dicen de un modo, otras que dicen de otro, unas que dicen más y otras que dicen menos. Aun cuando no se pueda soñar en un lenguaje que nos abriera a significaciones desnudas y aunque ninguna palabra se desvanezca del todo ante el sentido hacia el que señala —o precisamnte por esta razón—, no deja de ser cierto que se da, en el ejercicio del lenguaje, la conciencia de estar diciendo algo, así como la presunción de una consumación del lenguaje, de una palabra que concluye. Simplemente, lo que ocurre es que la existencia distinta de los sistemas de habla y la de las significaciones a que dichos sistemas apuntan, pertenece al orden de lo percibido, o del presente, no al orden de la idea o de lo eterno. Me sería imposible precisar cuándo el sol poniente ha virado de su luz blanca a su luz rosa, pero llega un momento en que es rosa su resplandor. No podría decir en qué momento esa imagen que aparece en la pantalla merece ser considerada como un rostro, pero hay un momento en que lo que hay allí es un rostro. Si para creer en esta silla que hay ante mí aguardo a verificar si, en efecto, satisface todos los criterios de una silla real, no

acabaré nunca; mi percepción se adelanta al pensamiento por criterios y me dice en definitiva que esas apariencias quieren decir: una silla. Del mismo modo, aunque ante la historia universal nunca nada esté dicho totalmente, llega un cierto día en que todos los signos que me hacían los libros y los demás hombres han querido decir esto, y yo lo he comprendido. Si yo fuese a suponer que no han hecho más que llamar mi atención sobre la pura significación que yo poseía ya en mí, y que ha venido a recubrir y como a reabsorber las expresiones aparecidas que se me ofrecían, entonces yo renunciaría a comprender lo que es comprender. Porque la potencia del lenguaje no está en proporcionar una confrontación a nuestro espíritu y a las cosas, ni por lo demás en el privilegio que habrían recibido las primeras palabras de designar los elementos mismos del ser, como si todo conocimiento ulterior y toda palabra venida luego se limitasen a combinar estos elementos. El poder del lenguaje no se halla ni en ese futuro de intelección hacia el que se dirige, ni en ese pasado mítico del que provendría: se halla por entero en su presente en la medida en que consigue ordenar las pretendidas palabras clave, haciéndolas decir más de lo que nunca dijeron, en la medida en que se sobrepasa como producto del pasado y nos da así la ilusión de sobrepasar cualquier palabra y de alcanzar las cosas mismas, ya que en efecto sobrepasamos cualquier lenguaje dado. En ese momento preciso, hay algo efectivamente adquirido de una vez para todas, fundado para siempre, y que no podrá ser transmitido, como lo han sido los actos pasados de expresión, no porque hayamos alcanzado un trozo del mundo inteligible o logrado el pensamiento adecuado, sino porque nuestro actual uso del lenguaje podrá emplearse de nuevo mientras continúe en uso ese mismo lenguaje, o mientras haya sabios capaces de volver a actualizarlo. Esta mara-

villa de que un número finito de signos, de giros o de palabras pueda dar lugar a un número infinito de empleos, o esta otra e idéntica maravilla de que el sentido lingüístico nos oriente sobre un más allá del lenguaje, es el prodigio mismo del habla, y quien quiera explicarlo por su "comienzo" o por su "fin" perdería de vista su "hacer". Hay indudablemente en el ejercicio presente de la palabra una recuperación de toda la experiencia anterior, una invocación a la consumación del lenguaje, una eternidad presunta, pero como la cosa percibida nos da la experiencia del ser mismo en el momento en que contrae la evidencia del presente una experiencia esbozada y la presunción de un futuro sin fin que la confirmaría...

En suma, lo que hemos comprobado es que los signos, los morfemas, las palabras una por una no significan nada que sólo llegan a contener una significación por su conjunto, y que, en resumen, la comunicación va de la totalidad de la lengua hablada a la totalidad de la lengua escuchada. Hablar significa en cada momento detallar una comunicación cuyo principio está ya planteado. Se preguntará quizá de qué manera. Porque, si lo que se nos dice de la historia de la tierra está bien fundado, es preciso absolutamente que la palabra haya comenzado, y de hecho recomienza con cada niño. Que el niño vaya del todo a las partes en la lengua —aunque no emplee para comenzar más que algunas de sus posibilidades— no es sorprendente, puesto que se le ofrece como modelo el funcionamiento del habla adulta. La percibe al principio como un conjunto vago, y mediante un movimiento de vaivén cada uno de los instrumentos de expresión que va emergiendo suscita correcciones del conjunto. ¿Pero qué decir de la primera palabra de la humanidad? No se apoyaba en una lengua ya establecida;

se dirá que tuvo que ser sin duda significativa por sí misma. Pero esto equivaldría a olvidar que el principio de la comunicación ya estaba dado de antemano por el hecho de que el hombre percibe al otro hombre en el mundo, como parte del espectáculo, y que de esta forma todo lo que hace el otro tiene ya el mismo sentido que lo que hago yo, porque su acción (en cuanto yo soy su espectador) se refiere a los mismos objetos con los que yo tengo que habérmelas. La primera palabra no se estableció sobre una nada de comunicación, puesto que emergía de conductas que eran ya comunes y hundía sus raíces en un mundo sensible que había dejado ya de ser un mundo privado * Aunque, ciertamente, aportó a esta comunicación primordial y muda tanto y más que lo que recibía de ella. Como todas las instituciones, transformó al congénere en hombre. Inauguró un nuevo mundo, y, por nuestra parte, nosotros, que estamos dentro y sabemos de qué giro copernicano es responsable, es legítimo que rechacemos las perspectivas que tratan de presentar el mundo de las instituciones y del lenguaje como segundo y derivado con relación al mundo de la naturaleza, y tratar de vivir en una suerte de religión del hombre. Sin embargo, como todas las religiones, ésta vive también de préstamos exteriores. Perdería conciencia de sí si se encerrara dentro de sí misma, y dejaría de honrar al hombre si no conociera también el silencio pre-humano. La primera palabra encontraba su sentido en el contexto de conductas ya comunes como la primera constitución continuaba, sobrepasándola, una historia espontánea. Puesto que, en el funcionamiento del lenguaje establecido, no puede economizarse ese movimiento mediante el cual el oyente o el lector sobrepasan los gestos lingüísticos hacia su sentido, el misterio

* *Al margen:* Logos del mundo estético y logos.

de la primera palabra no es mayor que el misterio de cualquier expresión lograda. En uno como en otro hay una invasión de un espectáculo privado por un sentido ágil, indiferente a las tinieblas individuales que viene a habitar. Pero este vacío del sentido se ha preparado en la plenitud de la vida individual, como la ebullición en la masa de agua, a partir del momento en que lo sentido se coaguló en cosas. La palabra en un sentido recupera y sobrepasa, pero en otro conserva y continúa la certidumbre sensible, no horada nunca del todo el "silencio eterno de la subjetividad privada. Todavía ahora, éste continúa bajo las palabras, no cesa de envolverlas, y, por poco lejanas o indistintas que sean las voces, o por poco diferente del nuestro que sea el lenguaje, podemos volver a encontrar, ante él, el estupor del primer testigo de la primera palabra.

Es más, no podremos comprender el lenguaje más que a este precio. Decir que ningún signo aislado significa nada, y que el lenguaje remite siempre al lenguaje, ya que sólo algunos signos son recibidos en cada momento, quiere decir también que el lenguaje expresa tanto mediante lo que hay *entre* las palabras como por las palabras mismas, y por lo que no dice tanto como por lo que dice, del mismo modo que el pintor pinta, tanto como por lo que traza, por los blancos que deja o por las pinceladas que no da *. El acto de pintar tiene dos caras: está la mancha de color o de carbón que se pone en un punto de la tela o del papel, y está el efecto que esta mancha tiene sobre el conjunto, efecto desproporcionado, puesto que ella no es casi nada y, sin embargo, basta para cambiar un retrato o un paisaje. Y si al-

* *Al margen:* Analizar ¿qué significa esta referencia a lo ordinario, a la norma? Hay ahí una tipicidad de comunicación, que hay que comprender si se quiere comprender las *Abweichungen*.

güen observase al pintor muy de cerca, con la nariz sobre el pincel, no vería más que el revés de su trabajo. El revés es ese fino trazo negro, el derecho es la gran mancha de sol que está circunscribiendo. La experiencia está ya hecha. Una cámara ha registrado al ralenti el trabajo de Matisse. La impresión fue prodigiosa, hasta el punto de que el mismo Matisse se sintió, según se cuenta, conmovido. Al mismo pincel, que a primera vista saltaba de una acción a otra, se le veía meditar, en un tiempo dilatado y solemne, en una inminencia de comienzo del mundo, iniciar diez acciones posibles, ejecutar ante la tela como una danza propiciatoria, rozarla numerosas veces hasta casi tocarla, y abatirse por fin como el rayo sobre el único trazo necesario. Hay, por supuesto, algo de artificial en este análisis, y si Matisse llegó a creer, fiado del film, que había escogido verdaderamente, ese día, entre todos los trazos posibles, y resultó como el dios de Leibniz un problema de *mínimum y máximum**, se equivocó: no era un demiurgo, sino un hombre. No tuvo, bajo la mirada de su espíritu, todos los gestos posibles, no tuvo que irlos eliminando a todos menos uno, dando razón de su elección. La cámara y el ralenti fueron quienes explicitaron todos los posibles. Matisse, en cambio, instalado en un tiempo y en una visión humanos, lo que hizo fue mirar el conjunto actual y virtual de su lienzo y llevar la mano hacia la región que estaba pidiendo el pincel para que el cuadro pudiera ser al fin lo que estaba llegando a ser. Resolvió con un sencillo gesto el problema que, analizado a posteriori, parece suponer un número infinito de datos**, como según Bergson, la mano sobre la

* *Al margen*: *Mínimum y máximum*: ¿definido por qué coordenadas?

** *Al margen*: Compárese con el análisis (cf. *infra*) del estilo de las miniaturas. El estilo como generalidad preconceptual, ge-

limadura de hierro obtiene de un golpe una disposición muy complicada. Todo ha sucedido en el mundo humano de la percepción y del gesto, y ha sido el artificio de la cámara y del ralenti lo que nos ha proporcionado del acontecimiento una versión fascinante al hacernos creer que la mano de Matisse ha pasado milagrosamente del mundo físico en el que es posible una infinidad de soluciones, al mundo de la percepción y del gesto, en el que solamente unas pocas lo son. Pero, sin embargo, sigue siendo cierto que la mano vaciló, que meditó; es, pues, verdad que hubo una elección, que el trazo escogido lo fue de manera que diera satisfacción a diez condiciones esparcidas sobre el cuadro, informadas, informables para cualquier otro que no fuera Matisse, puesto que no podían estar definidas e impuestas, sino por la intención de hacer "*aquel*" cuadro que no existía todavía. No sucede de otro modo con la palabra verdaderamente expresiva —y, por tanto, con cualquier lenguaje en su fase de establecimiento—. Aquella no escoge solamente un signo para una significa-

alidad axial que es preobjetiva, y que da lugar a la *realidad* del mundo: la cosa está allí donde yo la toco, no es un geometral de las *Abschattungen*, escapa al *Erlebnisanalyse* (su "entrada" en su registro está solamente [¿anotada?] en mi historia) porque hay una transtemporalidad que no es la de lo *ideal*, sino la de la herida más profunda, incurable. Esta racionalidad no constituida de la cosa-eje (racionalidad no constituida que sólo es posible si la cosa no es frontal, objeto, sino lo que muerde sobre mí y sobre lo que yo muerdo con mi cuerpo, si la cosa es, también ella, dada en percepción indirecta, lateral como el otro, semejante racionalidad tiene el *descentrado como fundamento del sentido*) es ya análoga del acto de pintar: se resuelven problemas no planteados, o sea lo que se hace tiene más sentido del que sabemos. Sobre esta institución primordial del cuerpo es sobre lo que se halla fundada toda la elaboración simbólica que, a su vez, consiste en entrar de lleno en terreno desconocido.

ción ya definida, como se va a buscar un martillo para clavar un clavo o unas tenazas para arrancarlo. Tantea en torno de una intención de significar que no dispone de ningún texto para orientarse, ya que precisamente de lo que trata es de escribirlo. Y si pretendemos percibir la palabra en su operación más propia, y de forma que la hagamos plena justicia, tenemos que evocar todas aquellas que podrían haber surgido en su lugar, y que se omitieron, sentir cómo ellas hubieran tocado y sacudido de otra manera la cadena del lenguaje, hasta qué punto era ésta efectivamente la única posible*, si es que esta significación había de venir al mundo... En resumidas cuentas, hemos de considerar la palabra antes de que sea pronunciada, sobre el fondo de silencio que la precede, que no cesa nunca de acompañarla, y sin el cual no diría nada; hemos de ser sensibles ante todo a esos hilos de silencio de los que el tejido de la palabra se halla entreverado**. Las expresiones ya adquiridas poseen un sentido directo, que corresponde punto por punto a giros, formas, palabras instituidas; precisamente porque estas expresiones están ya adquiridas, se obliteran en ellas las lagunas y el elemento de silencio, pero el sentido de las expresiones en trance de formación no puede por principio ser de esta clase: es un sentido lateral u oblicuo, resultado del comercio de las palabras mismas (o de las significaciones disponibles). Es una nueva manera de sacudir el aparato del lenguaje, o el del relato, para hacerle decir no se sabe qué, ya que justamente lo que se dice no se ha dicho antes nunca. Si queremos comprender el lenguaje en su

* *Al margen*: noción de lo posible: no-surgimiento arbitrario, ex nihilo sino aparición lateral de un aparato de sentido que sólo poco a poco despliega su contenido...

** *Al margen*: no se sabe lo que se dice, se lo sabe después de haberlo dicho.

operación significante de origen, tenemos que aparentar no haber hablado nunca, llevar a cabo en él una reducción sin la cual se ocultaría de nuevo a nuestros ojos, volviéndonos a conducir a lo que nos está significando, tenemos que considerarle como los sordos miran a los que hablan, y comparar el arte del lenguaje con las otras artes de la expresión que no recurren a tratar de verle como una de esas artes mudas. Es muy posible que el sentido del lenguaje tenga algunos privilegios, si se le compara con el sentido del cuadro, y que a fin de cuentas tengamos que dejar a un lado este paralelismo, pero sólo si lo ensayamos caeremos en la cuenta de lo que acaba por hacerlo imposible, y estaremos en situación de poder descubrir lo más propio del lenguaje.

EL LENGUAJE INDIRECTO

Aunque, finalmente, hayamos de renunciar a tratar la pintura como un lenguaje —lo cual constituye uno de los lugares comunes de nuestro tiempo—, y justamente para poner a prueba este lugar común, hay que comenzar por reconocer que el paralelismo es un principio legítimo. Habiendo como hay organismos, objetos o fragmentos de objetos que existen y que gravitan en su entorno, cada uno en su lugar, pero que se ven, sin embargo, recorridos y unidos en su superficie por un entretrejido de vectores, y en espesor por un aumento de líneas de fuerza, el pintor arroja los peces y conserva la red. Su mirada se apropia de las correspondencias, de las preguntas y respuestas que, en el mundo, tan sólo se hallan indicadas sordamente, ahogadas siempre por el estupor de los objetos, y las libera del asedio y las busca un cuerpo más ágil*. Por otra parte, a los colores y a la tela, que forman parte del mundo, les priva súbitamente de su inherencia: la tela, los mismos co-

* *Al margen:* Metensomatosis del arte. ¿Qué es lo transportado?

lores, por el hecho de haber sido escogidos y compuestos según un cierto secreto, dejan de estar allí donde estaban para nuestra mirada, horadan la plenitud del mundo, se convierten, como las fuentes o los bosques, en lugar de aparición de los Espíritus, ya no están ahí, sino como el *mínimum* de materia que en un sentido necesitaba para manifestarse*. La tarea del lenguaje es semejante: supuesta una experiencia que puede ser banal, pero que se resume para el escritor en un cierto sabor muy preciso de la vida, supuestos por otra parte las palabras, las formas, los giros, la sintaxis, y aun los géneros literarios, maneras de narrar que se hallan, por el uso, investidas ya de una significación común y a disposición de todos, habrá de escoger, reunir, manejar, atormentar estos instrumentos de tal modo que induzcan el mismo sentimiento de la vida que habita al escritor a cada instante, pero desplegado en adelante en un mundo imaginario y en el cuerpo transparente del lenguaje. Se trata, por tanto, por ambos lados, de la misma trasmutación, de la misma migración de un sentido esparcido en la experiencia, que abandona la carne en la que no llega a adquirir cohesión, que moviliza en provecho propio instrumentos ya investidos, y los emplea de tal manera que acaban por convertirse para él en el mismo cuerpo que necesitaba mientras pasa a la dignidad de significación expresada. Puesto que la misma operación expresiva funciona en un sitio y en otro, es posible considerar la pintura sobre el fondo del lenguaje, y el lenguaje el fondo de la pintura, y además es necesario si se los quiere sustraer a nuestra costumbre, a la falsa evidencia de lo que se da por supuesto.

Nuestra comparación entre lenguaje y pintura sólo es

* *Al margen:* Lo imaginario alojado en el mundo.

posible gracias a una idea de la expresión creadora que es moderna; durante siglos, pintores y escritores han trabajado sin sospechar su parentesco. Pero es un hecho, como ha hecho ver André Malraux, que, cada uno a su manera y cada uno por su cuenta, han conocido la misma aventura. Lo mismo que el lenguaje, la pintura comienza por vivir en el medio ambiente de lo sagrado exterior. Sólo conocen su propio milagro en enigma, en el espejo de un Poder exterior. La trasmutación que operan del sentido en significación se la obsequian como homenaje al Ser al que se creen destinados a servir. No sólo hay que decir que se ofrecen como medios para celebrar lo sagrado: esto no explicaría que se hayan identificado tan universalmente y durante tanto tiempo con la religión. Hay que decir que ellos mismos son culto y religión, puesto que no han asumido su propio poder. Mientras el arte se halla consagrado a la ciudad y a sus dioses, mientras la palabra se concibe como el simple ejercicio de un lenguaje de institución divina, el prodigio de la comunicación entre los hombres se proyecta hacia atrás de nosotros; el arte y la literatura aparecen como el juego a través nuestro de un arte y una palabra de los orígenes donde todo se halla contenido de antemano. Hay que partir de ahí para dar todo su sentido a la recuperación, entre los modernos, de la pintura y el lenguaje por sí mismos. Porque si estamos ya muy lejos de considerar el arte y el lenguaje como instituciones divinas con las que no tendríamos que hacer otra cosa que usarlas, nos hallamos todavía henchidos de una concepción clásica del arte y del lenguaje que no es en resumidas cuentas más que una secularización de aquella otra —y que incluso, desde no pocos aspectos, es menos conciliable que aquella con la moderna conciencia de la expresión. Si el arte

es representación de una naturaleza, y lo más que puede hacer es embellecerla —y aun esto, siguiendo las recetas que la naturaleza le enseña—, si, como quería La Bruyère, nuestra palabra no tiene otro papel que el de dar con la expresión justa asignada de antemano a cada pensamiento por un lenguaje de las cosas mismas, puede decirse con toda razón que el acto de pintar y el acto de escribir comienzan a ser autónomos, puesto que ya no reconocen otro dueño que la verdad o la naturaleza; pero, por otra parte, desvinculados de lo sagrado, o sea de lo que sobrepasa al hombre, ordenados a una naturaleza en sí o a un lenguaje en sí, dejan de vivir en estado de tensión, se hallan destinados a un estado de perfección en el que se alcanzaría la expresión plena, y será necesaria una verdadera subversión de las ideas recibidas para que puedan llegar a encontrar la conciencia de su inacabamiento. Nosotros mismos seguimos sintiéndonos tentados a volver a este racionalismo. Hay que examinarlo, por tanto, mejor, con más insistencia quizá de lo que lo ha hecho Malraux.

Todo nos indica, como él ha dicho, que la pintura clásica en Europa se concibe como la representación de objetos y hombres en su funcionamiento *natural*. La predilección por la pintura al óleo, que permite, mejor que cualquier otra, atribuir a cada elemento del objeto o del rostro humano una representación pictórica distinta, la búsqueda de signos que puedan, incorporados al cuadro, ofrecer la ilusión de la profundidad o del volumen mediante el juego de las luces —el escorzo o el claroscuro—, la ilusión del movimiento, la de las formas, la de los valores táctiles y los diferentes tipos de materia (piénsese en los pacientes estudios que condujeron a su perfección la representación del terciopelo), estos secretos, semejantes procedimientos descubiertos

por un pintor, transmitidos a otros, aumentados en cada generación, son los elementos de una técnica general de representación que, en sus casos límites, habría de alcanzar a la cosa misma, al mismo hombre, y que ni siquiera por un instante puede imaginarse que encierren azar o vaguedad. Evocan un progreso de la pintura hacia un mundo y un hombre conseguidos, cuyo funcionamiento soberano tiene ella que tratar de igualar. Por este camino, cuyo fin se halla tan claramente definido, se han dado pasos irreversibles. La carrera de un pintor, las producciones de una escuela, el mismo desarrollo de la pintura, se encaminan hacia obras en las que se resumen toda una serie de adquisiciones, hacia *obras maestras* en las que por fin se obtuvo lo que se había buscado con anterioridad, que, al menos provisionalmente, hacen inútiles los ensayos anteriores y que señalan para siempre un determinado progreso de la pintura... Finalmente, la relación del pintor con su modelo, tal como se expresa en la pintura clásica, supone también una cierta idea de la comunicación entre el pintor y el espectador de sus cuadros. Cuando el pintor clásico, frente a su tela, busca una expresión de los objetos y de los seres que conserve toda su riqueza y ofrezca todas sus propiedades, es porque quiere resultar tan convincente como las cosas, porque piensa que no puede alcanzarnos más que como nos alcanzan ellas: imponiendo a *nuestros sentidos* un espectáculo irrecusable. Toda la pintura clásica supone esta idea de una comunicación entre el pintor y su público a través de la evidencia de las cosas. El problema moderno de saber cómo renacerá en quienes contemplan sus cuadros con la intención del pintor—ni siquiera se lo planteó la pintura clásica, que, para asegurar la comunicación, remite al aparato de la percepción al que considera como medio *natural* de comunicación entre los hombres. ¿No tenemos todos nosotros unos

ojos, que funcionan más o menos de la misma manera, y, si el pintor ha sabido descubrir unos signos suficientes de la profundidad o del terciopelo, no tendremos todos, al contemplar su cuadro, el mismo espectáculo, dotado de la misma suerte de evidencia que corresponde a las cosas percibidas?

Pero aunque la pintura clásica se atribuyera como finalidad la representación de la naturaleza y de la naturaleza humana, no hay que olvidar que aquellos pintores eran verdaderos pintores, y que nunca la pintura consistió simplemente en representar. Malraux repite que la concepción moderna de la pintura, como expresión *creadora*, ha constituido una novedad para el público más que para los artistas mismos, que siempre la practicaron, aunque no tuvieran conciencia de ella ni teorizaran sobre ella, y que, por esta misma razón, anticiparon muchas veces la pintura que ahora practicamos, y siguen siendo los intercesores designados para cualquier iniciación a la pintura. Hay que pensar por tanto que, con los ojos fijos en el mundo y en el mismo momento en que crean estar pidiéndote el secreto de una representación suficiente, estaban ya operando esta transformación o metamorfosis que la pintura habría más tarde de proponerse expresamente como fin. Pero entonces, para definir la pintura clásica, no basta tampoco sin duda hablar de *representación* o de *naturaleza*, o de una referencia a muchos *sentidos* como medios naturales de comunicación: no es así como la pintura clásica nos impresiona, ni fue tampoco así como impresionó a sus primeros espectadores, de forma que hemos de encontrar el medio de armonizar en ella el elemento de creación y el elemento de representación.

Quizá se consiguiera esto examinando más de cerca uno de los medios de "representación" de los que la pintura clásica más se ha enorgullecido, la perspectiva,

y haciendo ver que se trataba en realidad de algo totalmente convencional. Malraux habla a veces como si *los sentidos* y los datos de los sentidos, a través de los siglos, no hubieran variado jamás, y como si, en tanto que la pintura se refirió a esos datos, la perspectiva clásica se hubiera impuesto a la pintura. Pero es evidente que esta perspectiva no es una ley de funcionamiento de la percepción, que es más bien un producto de orden cultural, que es una de las maneras —inventadas por el hombre— de proyectar ante sí el mundo percibido, y no un calco de ese mundo. Si nos proponemos confrontar sus reglas con el mundo de la visión espontánea, advertimos enseguida que son una de sus posibles representaciones facultativas —si bien tal vez más probable que otras—, no porque el mundo percibido desmienta las leyes de la perspectiva e imponga otras, sino más bien porque no exige ninguna en particular, y pertenece a otro orden que ellas. Y no hay que dejar de acudir a las interesantes observaciones de los psicólogos que han mostrado que, en la percepción libre y espontánea, los objetos escalonados en profundidad no tienen una magnitud aparente definida. Los objetos alejados no son tampoco más grandes de como los muestra la perspectiva, la luna en el horizonte no es "más grande" que la moneda de un franco que tengo cerca de mí, al menos no con una magnitud que fuese como la medida de los dos objetos: la luna es un "objeto grande a distancia"; el tamaño de que se trata es, como el frío o el calor, una cualidad adherida a la luna y que no puede medirse con un cierto número de *partes alicuotas* de la moneda.

El objeto próximo y el objeto lejano no son comparables, el uno se halla cerca y es de una "pequeñez" absoluta, el otro alejado y de una "magnitud" absoluta, y eso es todo. Si quiero pasar de ahí a la perspectiva, es preciso que deje de mirar libremente el espectáculo en-

tero, que cierre un ojo y circunscriba mi visión, que señale sobre un objeto a mi alcance lo que llamo el tamaño aparente de la luna y el de la moneda, y, por último, que sitúe en el plano único del papel las medidas comunes que haya obtenido. Pero durante todo este tiempo el mundo percibido ha desaparecido: sólo puedo obtener el común denominador o la medida común que permite la proyección plana si renuncio a la simultaneidad de los objetos. Cuando abarcaba con una sola mirada la moneda y la luna, mi mirada tenía que fijarse sobre una de las dos, y entonces la otra se me aparecía al margen, como objeto-pequeño-visto-de-cerca, o como objeto-grande-visto-de-lejos, inconmensurable con el primero, y como situado en otro universo. Lo que sitúo en el papel no es esta coexistencia de los objetos percibidos, esa rivalidad ante mi mirada. Lo que hago es encontrar el medio de arbitrar su conflicto, que es lo que hace la profundidad. He decidido hacerlos cohabitar sobre el mismo plano, y lo logro sustituyendo al espectáculo total —y coagulando sobre el papel— una serie de visiones locales monoculares, ninguna de las cuales puede ser superpuesta a las partes del campo perceptivo viviente. Mientras que antes las cosas se disputaban mi mirada, y, anclado en una de ellas, seguía sintiendo la sollicitación que las otras dirigían a mi mirada y que las hacía coexistir con la primera, mientras que antes me veía a cada instante sitiado en el mundo de las cosas y desbordado por un horizonte de cosas que ver, inabarcables con la que entonces estaba viendo, pero *por eso mismo* simultáneas a ella, ahora construyo una representación en la que cada una de ellas deja de exigir para sí toda la visión, hace concesiones a las otras y consiente en no ocupar sobre el papel más que el espacio dejado por ellas. Mientras que cuando recorría libremente la profundidad, la altura y la largura mi mira-

da no se sentía sometida a ningún punto de vista, porque los iba adoptando y rechazando todos uno por uno, renuncio a semejante unicuidad y me avengo a no hacer figurar en mi dibujo más que aquello que podría verse desde un determinado punto de posición por un ojo inmóvil fijado en un determinado "punto de huida", de una determinada "línea de horizonte" escogida de una vez para siempre. Mientras que antes tenía la experiencia de un mundo de cosas, hormigueantes, exclusivas, cada una de las cuales atraía la mirada y no podía ser abarcada más que mediante un trayecto temporal en el que cada adquisición supone al mismo tiempo una pérdida, he aquí que ahora este mundo cristaliza en una perspectiva ordenada en la que las cosas lejanas se resignan a no ser sino lejanas, inaccesibles y vagas como conviene, y los objetos próximos abandonan algo de su agresividad, ordenan sus líneas interiores según la ley común del espectáculo, y se preparan ya a convertirse en lejanos, cuando sea preciso, una perspectiva en la que en definitiva no hay nada que retenga la mirada ni que resulte presente. El cuadro entero está en pasado, al modo de lo acabado o de lo eterno; todo un aire de decencia y de discrección; las cosas no me interpelan y yo no me siento comprometido por ellas. Y si añado a este artificio de la perspectiva geométrica el de la perspectiva aérea, como hacen en particular tantos cuadros venecianos, se advierte enseguida hasta qué punto el que pinta el paisaje y el que lo mira son superiores al mundo, cómo lo dominan, cómo lo abarcan con su mirada. La perspectiva es mucho más que un secreto técnico para representar una realidad que se ofrecería a todos de esa forma: es la realización misma y la invención de un mundo dominado, poseído de un extremo a otro, en un sistema instantáneo, del que lo más que nos ofrece la mirada espontánea es el esbozo, cuanto trata, en vano,

de mantener juntas todas las cosas cada una de las cuales la está exigiendo por entero. La perspectiva geométrica no es la única manera de ver el mundo sensible, como el retrato clásico no es la única manera de ver al hombre. Estos rostros, siempre al servicio de un carácter, de una pasión o de un humor —siempre significativos—, suponen la misma relación del hombre con el mundo que se lee en el paisaje clásico; la relación del adulto seguro de sí mismo con un mundo al que domina. La expresión de la infancia en la pintura clásica no es casi nunca la de la infancia tal como es para sí misma y tal como ella se vive a sí misma. Es la mirada pensativa que admiramos a veces en los niños pequeños o en los animales porque la convertimos en el emblema de una meditación adulta, cuando no es más que ignorancia de nuestro mundo. La pintura clásica, antes de ser y para ser representación de una realidad, así como estudio del objeto, tiene que empezar por ser metamorfosis del mundo percibido en un universo perentorio y racional, y metamorfosis del hombre empírico, confuso e incierto, en carácter identificable.

Importa mucho comprender la pintura clásica como una creación, y ésto, en el preciso momento en que pretende ser representación de una realidad. De esta perspectiva depende la idea que haya de formarse de la pintura moderna. Mientras se sigue creyendo que la objetividad de los clásicos se halla justificada por el funcionamiento natural de nuestros sentidos y fundada sobre la evidencia de la percepción, cualquier otra tentativa sólo puede consistir en romper con la objetividad y la percepción, en volver al individuo y en hacer de la pintura una ceremonia en su honor. En pintura no hay ya más que un sujeto, que es el pintor mismo¹. Lo que se busca

¹ *Le Musée imaginaire, la Psychologie de l'Art*, Skira, p. 59. (Todas las citas de Malraux están tomadas de esta edición; no

ha sido posible remitir a la edición Gallimard de Voix du silence, ya que los textos publicados por el escritor son sensiblemente diferentes.)

ya no es el aterciopelado de unos melocotones, como Chardin, sino, como Braque, el aterciopelado del cuadro. Mientras que los clásicos eran “ellos mismos” sin tener conciencia de serlo, los pintores modernos tratan ante todo de ser originales y su poder de expresión se confunde con su diferenciación individual². La pintura ya no está al servicio de la fe ni de la belleza, sino del individuo³, es la anexión del mundo por el individuo⁴. El artista va a pertenecer por tanto “a la familia del ambicioso, del drogado”⁵, dedicado como ellos a un solo placer testarudo y monótono, placer de sí mismo, placer del yo más individual, menos cultivado, placer del demonio, de todo lo que, en el hombre, destruye al hombre... Malraux sabe sin embargo muy bien que la pintura moderna no es sólo ésto y que por ejemplo resultaría muy difícil aplicar a Cézanne o a Klee esta definición. Efectivamente, los pintores modernos entregan como si fuesen cuadros ciertos esbozos que los clásicos guardaban para sí, aun cuando resultaban más elocuentes que sus cuadros, y que se esforzaban por traducir al lenguaje totalmente explícito de una obra acabada. Y, en algunos modernos, el cuadro no es más que la firma, la garra de un instante de vida, exige que se le vea en exposición, dentro de la serie de obras sucesivas, mientras que el cuadro clásico se bastaba y se ofrecía a la contemplación. Pero la tolerancia por lo inacabado puede querer decir dos cosas: o bien que en efecto se renuncia a la obra y no se pretende más que la expresión inmediata

² *Ibid.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ *La Monnaie de l'Absolu*, p. 118.

⁵ *La Création artistique*, p. 144.

del instante, de lo sentido y del individuo —la “expresión bruta” como dice también Malraux—, o que el acabamiento, la presentación objetiva y convincente para los sentidos ya no se consideran como necesarios ni siquiera como suficientes, que se ha encontrado en otra parte el signo propio de la obra lograda. Escribió Baudelaire, y Malraux recuerda, “que una obra hecha no está necesariamente acabada y una obra acabada no está necesariamente hecha”⁶. Subrayemos las últimas palabras, y comprenderemos que los modernos, al menos los mejores y más valiosos, no buscan lo inacabado por lo inacabado, sino que simplemente ponen por encima de todo lo demás el momento en que la obra está *hecha*, ese momento, precoz o tardío, en el que el espectador se siente alcanzado por el cuadro, recupera misteriosamente por cuenta propia el sentido del gesto que lo ha creado y, saltándose los intermediarios, sin otra guía que un cierto movimiento de la línea inventada, un trazo de pincel casi desprovisto de materia, llega hasta el mundo silencioso del pintor, en adelante proferido y accesible. Está desde luego la improvisación de los pintores niños, que no han aprendido su propio gesto; se dejan poseer y disolver por el instante, y bajo el pretexto de que un pintor es una mano, piensan que basta tener una mano para pintar. Extraen de su cuerpo pequeños prodigios como un muchacho taciturno puede extraer del suyo, si lo observa con suficiente complacencia, algún detalle extraño que pueda alimentar su religión de sí mismo o del psicoanálisis. Pero está también la improvisación de quien, orientado hacia el mundo, de obra en obra, ha logrado crearse un órgano de expresión y como una voz aprendida que es más suya que su grito originario. Está la improvisación de la escritura automática, y la de *La*

⁶ *Le Musée imaginaire*, p. 63.

cartuja de Parma. Uno de los méritos del pensamiento y del arte moderno está en haber roto los falsos vínculos que unían la obra válida y la obra acabada. Si la percepción no está nunca *acabada*, si sólo nos proporciona un mundo que expresar y que pensar a través de perspectivas parciales que éste desborda por sus cuatro costados, de manera que su inenarrable evidencia no es de las que poseemos, y que en definitiva ese mundo no se anuncia más que por signos fulminantes como puede serlo una palabra, la permisión de no “acabar” no significa necesariamente preferencia otorgada al individuo sobre el mundo, a lo no-significante sobre lo significante, puede ser también el reconocimiento de una manera de comunicar que no pasa por la evidencia objetiva, de una significación que no se refiere a un objeto ya dado, sino que lo constituye y lo inaugura, y que no es prosaica porque despierta y vuelve a convocar todo nuestro poder de expresión y toda nuestra capacidad de comprensión. La pintura moderna nos plantea un problema muy otro que el del retorno al individuo: se trata de saber cómo puede establecerse una comunicación sin el auxilio de una naturaleza preestablecida sobre la cual se abriesen los sentidos de todos los hombres, cómo puede darse una comunicación antes de la comunicación y una razón antes de la razón.

Sobre este punto, Malraux, en ciertos pasajes de su libro, deja atrás sus propios y discutibles enunciados a propósito del individualismo de la pintura moderna, y va más allá de lo que jamás se haya ido, desde que Husserl, para traducir nuestra relación original con el mundo, introdujo la noción de *estilo*. Lo que el pintor pretende poner en un cuadro, no es el yo inmediato, el matiz del sentir, sino su estilo, que él habrá de conquistar tanto sobre sus propios ensayos, sobre el yo dado, como sobre la pintura de los demás o sobre el mundo. Cuánto tiem-

po tiene que pasar, dice Malraux, antes de que un escritor logre hablar con voz propia. De la misma manera, cuánto tiempo antes de que el pintor que no tiene, como el historiador de la pintura, la obra desplegada ante sus ojos, sino que *la está haciendo*, pueda reconocer, sumergidos en sus primeros lienzos, los lineamientos de lo que habrá de ser —si es que no se equivoca respecto a sí mismo—, su obra... A decir verdad ni siquiera en ellos puede discernirse a sí mismo. El pintor no es más capaz de ver sus propios cuadros de lo que el escritor lo es de leerse a sí mismo. Esos lienzos pintados, esos libros, tienen con el horizonte y el fondo de su propia vida una semejanza demasiado inmediata para que tanto el uno como el otro puedan experimentar en todo su relieve el fenómeno de la expresión. Es preciso que sobrevengan otros flujos interiores para que estalle la virtualidad de las obras suscitando en ellas significaciones de las que no eran capaces. Es más, sólo en ellos, las significaciones son significaciones: para el escritor o para el pintor, no hay otra cosa que alusión de sí mismo a sí mismo, familiaridad del runrún personal pomposamente llamado monólogo interior, no menos engañosa que la que mantenemos con nuestro propio cuerpo o, como decía Malraux precisamente en *La Condition humaine*, que nuestra voz “escuchada por la garganta...”. El pintor abre su surco, pero, salvo cuando se trata de obras ya antiguas y en las que le divierte volver a encontrar lo que luego ha llegado a ser, no le suele gustar contemplarlo: tiene algo mejor ante sí; para él todo se halla siempre en presente, el débil acento de sus primeras obras está contenido de forma eminente en el lenguaje de su madurez, como la geometría euclidiana representa un caso particular en una geometría generalizada. Sin necesidad de volverse hacia sus primeras obras, y por el solo hecho de haber llevado a cabo ciertas operaciones expresivas, el escritor

y el pintor se hallan dotados como de nuevos órganos, y al experimentar, en esta nueva condición que han alcanzado, el exceso de lo que queda *por decir* por encima de sus facultades ordinarias, son capaces, —a menos que intervenga un misterioso agostamiento, del que la historia ofrece más de un ejemplo— de ir en el mismo sentido “más allá”, como si se alimentasen de su propia sustancia, o se acrecentasen con sus propias dotes, como si cada paso dado exigiera e hiciese posible otro paso, en fin como si cada expresión lograda prescribiera al autómata espiritual otra tarea o fundara una institución cuyo ejercicio no acabase nunca de verificar. De este modo, ese “esquema interior” que se realiza cada vez más imperiosamente en los cuadros, hasta el punto de que la famosa silla acaba siendo *para nosotros* “un brutal ideograma del nombre mismo de Van Gogh”⁷, sin embargo, *para Van Gogh* no se halla esbozado en sus primeras obras, ni resulta legible en lo que se ha dado en llamar su vida interior, ya que en ese caso Van Gogh no hubiera tenido necesidad de cuadros para encontrarse, y hubiera dejado de pintar. Ese “esquema interior” constituye aquella vida en la medida en que ésta sale de su inherencia y de su silencio, en cuanto que su diferencia más peculiar deja de complacerse en sí misma y se convierte en medio de comprender y de hacer comprender, de ver y de hacer ver, no encerrado, por tanto, en una especie de laboratorio privado, en el trasfondo del individuo mudo, sino difundido en su comercio con el mundo visible, extendido por todo lo que ve. El estilo es lo que hace posible cualquier significación. Antes del momento en que signos o emblemas se convierten en cada uno y también en el propio artista en simple indicio de significaciones que ya están allí, es preciso que haya

⁷ *Le Musée imaginaire*, pp. 79-80.

existido ese momento fecundo en el que hayan *dado forma* a la experiencia, ese momento en el que un sentido que no era más que operante o latente haya dado con los emblemas que habían de liberarle y hacerle manejable para el artista y accesible a los demás. Si queremos comprender de veras el origen de la significación —y, si no lo hacemos, no comprenderemos ninguna creación, ninguna cultura, volveremos a la suposición de un mundo inteligible en el que todo se halla significado de antemano— es necesario que prescindamos de cualquier significación ya instituida y que volvamos a la situación inicial de un mundo no-significante tal y como lo es siempre el del creador, al menos con respecto a aquello precisamente que va a decir. Midamos bien el problema: no se trata de comprender cómo van a aplicarse a determinado objeto unas significaciones, o unas ideas o unos procedimientos dados, qué figura imprevista va a adquirir el saber en tal circunstancia. Lo que hay que comprender ante todo es cómo este objeto, esta circunstancia, pueden ponerse a significar, y bajo qué condiciones. En la medida en que el pintor ha pintado ya, y es de alguna manera dueño ya de sí mismo, lo que su estilo le otorga no es un cierto número de ideas o de tics cuyo inventario pueda él hacer, sino un modo de formulación tan reconocible para los otros —y tan poco visible para él—, como su silueta o sus gestos de todos los días. Por tanto, cuando Malraux escribe que el estilo es el “medio de recrear el mundo de acuerdo con los valores del hombre que lo descubre”⁸ o la “expresión de una significación atribuida al mundo, invocación, y no consecuencia, de una visión”⁹ o en fin que es “la reducción a una frágil perspectiva humana del mundo

⁸ *La Création artistique*, p. 151.

⁹ *Ibid.*, p. 154.

eterno que nos arrastra en una deriva de astros de acuerdo con su misterioso ritmo”¹⁰, es indudable que semejantes definiciones no van hasta el centro del fenómeno: no se sitúan en el momento en que actúa el estilo, son retrospectivas, nos indican algunas de sus consecuencias, pero no lo esencial. Cuando el estilo se pone en marcha, el pintor no sabe nada de la antítesis entre hombre y mundo, la significación y el absurdo, ya que el hombre y la significación van a dibujarse sobre el fondo del mundo precisamente gracias a la operación del estilo. Si esta noción, como creemos, merece el crédito que Malraux le abre, es con la condición de que sea primordial, y de que el estilo no pueda por tanto ser tomado como objeto, ya que aún no es nada y sólo se hará visible en la obra. No podemos decir, ciertamente, que el estilo sea un medio de representar, lo que equivaldría a suponer que tiene un modelo exterior, y a suponer la pintura hecha antes de la pintura, pero tampoco que la representación del mundo sea “un medio del estilo”¹¹, lo que equivaldría a suponerle conocido de antemano como un *fin*. Hay que verle aparecer en el punto de contacto entre el pintor y el mundo, en lo profundo de su percepción de pintor y como una exigencia brotada de ella. Malraux lo muestra así en uno de sus mejores pasajes: percibir es ya estilizar. Una mujer que pasa no es en primer lugar para mí un contorno corporal, un maniquí coloreado, un espectáculo en tal lugar del espacio, sino “una expresión individual, sentimental, sexual” una carne que está presente, con su vigor y su debilidad, en su manera de andar y hasta en el choque del tacón sobre el suelo. Es una manera única de variar el acento del ser femenino y, a través de él,

¹⁰ *Ibid.*, p. 154.

¹¹ Como dice MALRAUX en *La Création artistique*, p. 158.

del ser humano, que yo comprendo como comprendo una frase, porque encuentra en mí el sistema de resonadores que le conviene. Por tanto la percepción es ya de por sí efectivamente estilización, es decir, afecta a todos los elementos de un cuerpo o de una conducta, dándoles una determinada común desviación con respecto a alguna norma que me es familiar y que llevo en mí. Si no soy pintor, esta mujer que pasa habla sólo a mi cuerpo o a mi sentimiento de la vida. En cambio, si lo soy, esta primera significación va a suscitar otra. No sólo voy a hacer una selección en mi percepción visual y llevar al lienzo los rasgos, los colores, los trazos, y solamente aquellos, *entre* los cuales llegará a hacerse manifiesto el valor sensual o el valor vital de esta mujer. Mi elección y los gestos que ella preside van a someterse además a una condición más restrictiva: lo que encuentre, comparado con lo real "observable", va a verse sometido a un principio de deformación más secreto, que hará que en definitiva lo que el espectador vea sobre el cuadro no sea simplemente la evocación de una mujer, ni de un oficio, ni de una conducta, ni siquiera de una "concepción de la vida" (la del modelo o la del pintor) sino de una manera típica de habitar el mundo y de tratarle, en una palabra, de significarle por el rostro como por la vestimenta, por la carne como por el espíritu. "Todo estilo es un dar forma a los elementos del mundo que permiten orientar a éste hacia una de sus partes esenciales"¹². Hay significación cuando sometemos los datos del mundo a una "deformación coherente"¹³. ¿Pero por qué nos parece coherente y qué es lo que hace que todos los vectores visibles y morales del cuadro converjan hacia

¹² Citado por Maurice Blanchot, "Le Musée, l'Art et le Temps", en *Critique*, n.º 43, diciembre de 1950, p. 204.

¹³ *La Création artistique*, p. 152.

una misma significación X? Como ya hemos dicho, no pueden remitir a ningún orden de significaciones pre-establecidas. Es preciso por tanto que el mundo percibido por el hombre sea de tal naturaleza que podamos hacer aparecer en él, mediante una cierta disposición de sus elementos, emblemas no sólo de nuestras intenciones instintivas, sino también de nuestra relación más última con el ser. El mundo percibido y quizá también el del pensamiento está hecho de tal suerte que no puede ponerse en él nada sin que adquiera enseguida sentido en los términos de un lenguaje cuyos depositarios hemos llegado a ser nosotros, pero que es un quehacer tanto como una herencia. Basta que, en el total de las cosas, aprovechemos ciertos huecos, ciertas fisuras —y lo estamos haciendo desde que hemos nacido—, para hacer venir al mundo eso precisamente que resulta en él tan extraño: *un sentido*, una incitación hermana de las que nos llevan hacia el presente o el porvenir o el pasado, hacia el ser o el no-ser... Hay estilo (y en consecuencia significación) en cuanto hay figuras y fondos, una norma y una desviación, un arriba y un abajo, es decir, en cuanto ciertos elementos del mundo adquieren valor de dimensiones de acuerdo con las cuales vamos a medir en adelante todo lo demás, en relación con las cuales vamos a indicar el resto. El estilo es en cada pintor el sistema de equivalencias que él mismo se construye para esta tarea de manifestación, el indicio general y concreto de la "deformación coherente" mediante la cual el pintor concentra la significación todavía dispersa en su percepción, y la hace existir expresamente.

La expresión pictórica recupera y sobrepasa la conformación del mundo comenzada en la percepción. Lo cual quiere decir que la obra no se realiza lejos de las cosas, en algún íntimo laboratorio, cuya llave tendría el pintor, y sólo él. Quiere decir también que no es un

derecho arbitrario del pintor, y que éste se refiere siempre a su mundo como si el principio de equivalencias mediante las cuales va a manifestarlo estuviera encerrado allí desde siempre. Los escritores no tienen por qué subestimar el *trabajo*, el *estudio* del pintor, ni, so pretexto de que en efecto la pintura es pintura, y no palabra, olvidar lo que hay de metódico en la búsqueda del pintor. Verdad es que, en cuanto extrae del espectáculo del mundo su sistema de equivalencias, lo vuelve a convertir en color, en espacio, en tela; decir que el sentido impregna el cuadro es más exacto que decir que el cuadro expresa el sentido. “Ese desgarrón amarillo del cielo sobre el Gólgota... es una angustia hecha cosa, una angustia trasmutada en desgarrón amarillo del cielo y que, de esta forma, se ve anegada, aprisionada por las calidades propias de las cosas...”¹⁴ El sentido va entrando en el cuadro, lo habita o le asedia, se estremera a su alrededor “como una bruma de calor”¹⁵ —no es que el sentido sea manifestado por el cuadro—. Es como “un esfuerzo inmenso y vano, siempre detenido a medio camino entre cielo y tierra”¹⁶ para expresar lo que la naturaleza del cuadro le prohíbe expresar. Esta expresión resulta probablemente inevitable entre los profesionales del lenguaje, a quienes les sucede lo mismo que a nosotros cuando escuchamos una lengua extranjera que hablamos mal: nos parece monótona, marcada por un sabor demasiado fuerte y siempre el mismo, precisamente porque no es nuestra y no hemos podido hacer de ella el instrumento principal de nuestras relaciones con el mundo. El sentido del cuadro sigue cautivo para nosotros, los que no comunicamos con el mundo mediante

¹⁴ J. P. SARTRE, *Situations II*, N. R. F., p. 61.

¹⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

la pintura. Pero para el pintor —y hasta para todos los apasionados de la pintura—, es evidente que el sentido es algo más que una bruma de calor sobre la superficie del lienzo, puesto que es capaz de exigir *este* color o este objeto con preferencia a cualquier otro, puesto que exige tales subordinaciones tan imperiosamente como una sintaxis o una lógica... Sin duda que el sentido de este desgarrón amarillo del cielo, tras el Gólgota, sigue cautivo del color, como lo lanoso sigue cautivo del azul o la ácida alegría del verde manzana. Pero no se reduce a eso todo el cuadro. Esa angustia adherida al color no es más que una componente de un sentido total menos patético, más duradero, más *legible*, y que no nos abandonará cuando haga ya mucho tiempo que hayamos perdido el cuadro de vista. Malraux acierta al relatar la anécdota del hotelero de Cassis que observa a Renoir trabajando ante el mar y se acerca: “había allí unas mujeres que se estaban bañando en otros parajes. Miraba no sé qué, y no hacía más que cambiar un rinconcillo”. Y Malraux prosigue: “El azul del mar se había convertido en el del arroyo de las *Lavanderas*... Su visión, no era tanto una manera de contemplar el mar como la secreta elaboración de un mundo al que pertenecía aquella profundidad de azul que Renoir recobraba de la inmensidad”¹⁷. Pero, justamente, ¿por qué pertenecía el azul del mar a la pintura de Renoir? ¿Cómo podía enseñarle algo acerca del arroyo de las *Lavanderas*? Es que cada fragmento del mundo, y especialmente el mar, tan pronto acribillado de remolinos, crestas y arrugas, como masivo, espeso e inmóvil, despliega un número ilimitado de figuras del ser, muestra una cierta manera que le es propia de responder y de vibrar bajo el ataque de la mirada, evoca variantes de todas suertes, y en

¹⁷ *La Création artistique*, p. 113.

fin, además de mostrarse a sí mismo, enseña una manera general de hablar. Se puede pintar unas mujeres desnudas y un arroyo de agua dulce en presencia del mar en Cassis, porque lo único que se le pide al mar es su modo de interpretar la sustancia líquida, de manifestarla, de armonizarla consigo misma, para hacerle decir esto o lo otro, en suma, un muestrario de las manifestaciones del agua. Puede hacerse pintura contemplando el mundo porque el estilo que habrá de definir ante los demás al pintor cree éste encontrarlo en las apariencias mismas (bien entendido, en la medida en que son apariencias suyas).

Si, como también dice Malraux, la pintura occidental ha variado tan poco sus temas, si, por ejemplo, de generación en generación y desde Rembrandt hasta Soutine, ha seguido reapareciendo el buey desollado, ello se debe a que, para alcanzar la pintura, no es necesario explorar pacientemente todas las cosas, que incluso no es malo, para manifestar un estilo, volver a tratar de nuevo un tema ya tratado, y que en fin la pintura es un sistema de equivalencias y de significaciones que resulta más convincente hacer aflorar sobre un objeto familiar, o pintado con frecuencia, que sobre un objeto desconocido, en el que corren el riesgo de anegarse. "Un cierto equilibrio o desequilibrio perentorio de colores y de líneas sobresalta a quien descubre que la puerta allí entreabierta es la de otro mundo"¹⁸. *Otro mundo*, entiéndase: el mismo mundo que ve el pintor; y que habla su mismo lenguaje, pero liberado del peso sin nombre que le retiene y le mantiene en el equívoco. ¿Cómo podrían ser el poeta o el pintor otra cosa que su encuentro con el mundo? ¿De qué iban a hablar? ¿De qué podría hablar el mismo arte abstracto, como no fuera de una cierta

¹⁸ *La Création artistique*, p. 142.

manera de negar o de rechazar el mundo? La austeridad, la obsesión de las superficies o de las formas geométricas siguen teniendo un olor de vida, aun cuando se trate de una vida vergonzante o desesperada. El pintor reordenaría el mundo prosaico y hace, por decirlo así, un holocausto de objetos, como la poesía hace arder el lenguaje ordinario. Pero, cuando se trata de obras que nos gusta volver a ver o a leer, el desorden es siempre otro orden, un nuevo sistema de equivalencias exige esta alteración y no otra, y si las relaciones ordinarias entre las cosas se desanudan es en nombre de una relación más verdadera entre ellas. El poeta ha recibido como quehacer, de una vez para siempre, traducir estas palabras esta voz, este acento, cuyo eco le remite cada cosa o cada circunstancia. No hay cambios en el lenguaje ordinario ante los que retroceda cuando se trate de alcanzar el final de su tarea, pero no propondrá ninguno que no se halle motivado. Dostoievski, al escribir el primer borrador de *El Idiota* hace de Muichkin el asesino. Luego, lo será Rogojin. Pero la sustitución no es arbitraria, se funda en el sistema de equivalencias o mejor en el principio de selección y sobre la norma de expresión que prescribe que esta novela sea así, destinada como está a comunicar una cosa y no otra. "El personaje es reemplazado por otro, como, en un cuadro, una ventana, demasiado luminosa para el muro que abre, se ve reemplazada por un porta-pipas"¹⁹. La significación ordinaria de la ventana, del porta-pipas, del muro, no se ve precisamente negada, puesto que si uno quiere que le entiendan ha de seguir hablando del mundo, pero sí reintegrada a una significación más originaria, más amplia, que es de donde ha sido tomada. El aspecto del muro, de la ventana, de las pipas ya no sirve solamente para indicar,

¹⁹ *Ibidem*, p. 147.

más allá de sí mismo, unos utensilios manejables. O mejor —porque la percepción es siempre acción—, la acción, en este caso, se vuelve *praxis*, es decir se niega a las abstracciones de lo útil y no admite el sacrificio de los medios al fin, de la apariencia a la realidad. Todo cuenta de ahora en adelante, y el uso de los objetos cuenta menos que su aptitud para componer en conjunto, hasta en su íntima textura, un emblema válido del mundo con el que nos hallamos enfrentados.

Nada tiene de sorprendente el que esta visión sin anteojeras, esta acción sin prejuicio, descentren y reagrupen los objetos del mundo o las palabras. Pero nada tampoco más insensato que creer que basta con romper el lenguaje para escribir *Les Illuminations*. Malraux advierte profundamente que los pintores modernos “si bien ninguno ha hablado de Verdad, todos, ante las obras de sus adversarios, han hablado de Impostura”²⁰. Ya no quieren hablar de verdad en el sentido de una adecuación entre la cosa y la pintura. Pero no se negarían a hablar de verdad si por ello se entendiera la coherencia de una pintura consigo misma, la presencia en ella de un principio único que prescribe a cada elemento su modulación. Los clásicos, cuyo arte iba mucho más lejos, vivían por lo menos con la ilusión tranquilizadora de una técnica de la pintura que permitiera acercarse al terciopelo mismo, al espacio mismo... Los modernos saben en cambio muy bien que no hay ningún espectáculo en el mundo que pueda imponerse absolutamente a la percepción, y mucho menos una pintura, y que el zarpazo imperioso del pincel resulta más eficaz para hacernos poseer con la mirada la lana o la carne, que la más paciente reconstitución de las apariencias. Pero aquello que los modernos han puesto en lugar de una ins-

²⁰ *La Monnaie de l'Absolu*, p. 125.

pección del espíritu que pudiese descubrir la textura misma de las cosas, no ha sido el caos, sino la lógica alusiva del mundo. Tienen, al igual que los clásicos, intención de significar, de decir algo, a lo que uno puede acercarse más o menos. Sencillamente, el “ir más lejos” de Van Gogh cuando está pintando *Los Cuervos*, ya no indica una realidad hacia la que habría que ir, sino lo que queda por hacer para expresar mejor el encuentro y el conflicto de la mirada con las cosas que la solicitan, del cuerpo con el mundo que habita, el individuo que ha de ser con lo que es. Si es eso lo que el arte significa, no puede estar más claro que no puede conseguirlo *pareciéndose* a las cosas o a los seres del mundo. “Como siempre en arte, mentir para decir la verdad”, escribe Sartre con razón. Se ha dicho que el registro exacto de la conversación más brillante produce, al volverla a oír, impresión de indigencia. En este caso la verdad miente. La conversación reproducida con exactitud ya no es la que vivimos nosotros: falta en ella la presencia de los que hablaban, todo ese suplemento de sentido que dan los ademanes, las fisonomías, que da sobre todo la evidencia de un acontecimiento que está teniendo lugar, de una invención y una improvisación continuadas. La conversación ya no existe, ya no proyecta sus ramificaciones por los cuatro costados, simplemente *es*, aplastada en la única dimensión de lo sonoro. En lugar de convocarnos por entero, no hace más que tocarnos ligeramente, por el oído. Esto quiere decir que, para que nos satisfaga, como puede hacerlo, la obra de arte (que, por su parte, tampoco se dirige de ordinario más que a uno de nuestros sentidos, y que en todo caso no nos procura jamás el género de presencia propio de lo vivido) ha de tener un poder que la convierta, no en existencia entibiada, sino en existencia sublimada, más verdadera que la verdad. La pin-

tura moderna, como en general el pensamiento moderno, nos obliga absolutamente a comprender lo que es una verdad que no se parece a las cosas, que carece de modelo exterior y de instrumentos de expresión predeterminados, y que sin embargo es verdad.

Pero, en fin, se preguntará tal vez, si la pintura fuera verdaderamente un lenguaje, tendría que haber en el lenguaje articulado el medio de ofrecer un equivalente de lo que ella expresa a su modo. ¿Qué es lo que dice?

Si se pone, como estamos tratando de hacer, al pintor en contacto con su mundo, quizá parezca menos enigmática la metaforfosis que, a través de él, transforma al mundo en pintura, esa metamorfosis que, desde sus comienzos hasta su madurez, va cambiando al pintor en él mismo, y que, en cada generación, reanima ciertas obras del pasado y les arranca un eco que jamás habían producido. Cuando un escritor observa a los pintores, se halla un poco en la misma situación en que se encuentran los aficionados a la literatura con respecto al escritor mismo. Pero cómo —piensan— ¿es en esto en lo que emplea su tiempo el escritor que tanto estimó? ¿Es esta la casa en que vive? ¿Es esta la mujer cuya vida comparte? ¿Son estos sus desvelos? Pensamos al escritor a partir de su obra, como pensamos a una mujer lejana a partir de las circunstancias, las palabras, las actitudes en las que mejor se ha expresado. Cuando nos encontramos con la mujer amada o cuando conocemos al escritor, nos sentimos neciamente decepcionados por no identificar en cada instante de su presencia aquella esencia diamantina, aquella palabra perfectamente perfilada que nos hemos acostumbrado a designar con su nombre. Pero eso no es más que prestigio (algunas veces incluso envidia, odio secreto). El segundo grado de la madurez consiste en comprender que no existe el superhombre, que no existe ningún hombre que

no tenga que vivir una vida de hombre, y que el secreto de la mujer amada, del escritor y del pintor no está allende su vida empírica, sino que se halla tan estrechamente mezclado con sus más menudas experiencias, tan púdicamente confundido con su percepción del mundo, que no ha lugar a encontrárnoslo aparte, cara a cara. Al leer la *Psychologie de l'Art*, uno se sorprende a veces al ver que Malraux, que como escritor no tiene nada que envidiar a nadie, y que sabe seguramente todo esto, lo olvida sin embargo cuando se ocupa de los pintores, les tributa el mismo género de admiración que él no estaría dispuesto a aceptar de sus lectores, y los transforma en dioses. “¿Qué genio no se ha sentido fascinado por esta extremosidad de la pintura, por esta llamada ante la que vacila el tiempo? Es el instante de la posesión del mundo. Que la pintura no pueda ir más allá, y el viejo Hals se convierte en un dios”²¹. Esto, es el pintor visto por otro. Para él mismo, no es nada de eso. Es un hombre que trabaja, que vuelve a encontrar cada mañana, en la configuración que las cosas adoptan a sus ojos, la misma llamada, la misma exigencia, la misma incitación imperiosa a la que nunca habrá acabado de responder. Su obra nunca se acaba: está siempre en futuro. Un día, la vida flaquea, el cuerpo se desfalta. Otras veces es más triste: es la interrogación esparcida entre los espectáculos del mundo la que deja de formularse. Entonces el pintor deja de existir o pasa a pintor honorario. Pero mientras sigue pintando, sigue estando abierto a las cosas o, si es o se vuelve ciego, a ese individuo irrecusable que se le entregó, el primer día de su vida, como lo que había que manifestar. Y por eso es por lo que su trabajo, oscuro para él mismo, se halla sin embargo guiado y orientado. El no ve más que

²¹ *La Création artistique*, p. 150.

la trama, y sólo los otros pueden ver el derecho, ya que lo que a él se le ofrece implícitamente en cada instante de su experiencia no puede tener a sus ojos el relieve y la configuración imprevisible de la vida de otro. Pero este caminar de ciego se encuentra, sin embargo, jalonado por indicios: el pintor no crea nunca en el vacío, *ex nihilo*. Se trata siempre de empujar más allá el mismo surco ya esbozado en el mundo tal como él lo ve, en sus propias obras precedentes o en las del pasado, de volver a tomar y generalizar ese acento que había aparecido en el rincón de un cuadro anterior, de convertir en institución una costumbre ya instaurada sin que el propio pintor pueda decir nunca —porque tal cosa carece de sentido— lo que es suyo y lo que es de las cosas, lo que estaba ya en sus cuadros precedentes y lo que ahora añade, lo que ha cogido de sus predecesores y lo que es suyo. Este triple acto de recuperación, mediante el cual el artista continúa al tiempo que supera, conserva al tiempo que destruye e interpreta al deformar, es decir, infunde un sentido nuevo a lo que, sin embargo, estaba ya pidiendo y anticipando este sentido, no es simplemente una metamorfosis a la manera de los cuentos de hadas, milagro o magia, violencia o agresión, creación absoluta en una soledad absoluta, sino también una respuesta a lo que el mundo, el pasado, las obras anteriores le estaban pidiendo, una consumación, una fraternidad. Husserl ha empleado la hermosa palabra *Stiftung* para designar en primer lugar esta fecundidad indefinida de cada momento del tiempo, que precisamente porque es singular y pasa, no podrá dejar nunca de haber sido o de ser universalmente, y en segundo lugar, la fecundidad (derivada de la primera) de las operaciones de la cultura que abren una tradición, que continúan siendo válidas después de su aparición histórica, y que exigen más allá de ellas mismas otras y las mismas operaciones. Es así como el mundo,

desde el instante en que es visto por el pintor, las primeras tentativas de éste y todo el pasado de la pintura, crean para el pintor una *tradición*, o sea —dice Husserl— *el olvido de los orígenes*, el deber de volver a comenzar de otra manera y de dar al pasado, no una supervivencia que es forma hipócrita del olvido, sino la eficacia de la recuperación o de la “repetición”, que es la forma más noble de la memoria.

Malraux insiste sobre lo que hay de irrisorio y de engañoso en la comedia del espíritu: aquellos contemporáneos enemigos, Delacroix e Ingres, en quienes la posteridad habrá de reconocer la misma época, esos pintores que quieren ser clásicos y son neoclásicos —o sea lo contrario—, esos estilos que escapan a la mirada de su creador y sólo se vuelven visibles cuando el museo reúne las obras dispersas a través de la tierra, o cuando la fotografía agranda las miniaturas, transforma mediante sus encuadres un fragmento del cuadro, transforma en cuadros las vidrieras, los tapices y las monedas, y da a la pintura una conciencia de sí misma que es siempre retrospectiva. “... Como si un imaginario espíritu del arte hiciera pasar de la miniatura al cuadro, del fresco a la vidriera, una misma conquista, y de súbito la abandonase por otra, paralela u opuesta, como si un torrente subterráneo de la historia uniese, al arrastrarlas, todas esas obras dispersas ... Un estilo, conocido en su evolución y sus metamorfosis, acaba por ser menos una idea que la ilusión de una fatalidad viviente. La reproducción, y sólo ella, ha hecho entrar en el arte esos superartistas imaginarios que tienen un confuso nacimiento, una vida, unas conquistas, unas concesiones al gusto de la riqueza o de la seducción, una agonía y una resurrección, y que llamamos “estilos”²²” Si la expresión es creadora con

²² *Le Musée imaginaire*, p. 52.

respecto a lo que metamorfosea * y si lo sobrepasa al hacerlo entrar en una configuración en la que cambia de sentido, lo mismo ha de decirse de los actos de expresión anteriores, y en una cierta medida también de nuestra percepción del mundo anterior a la pintura, ya que ésta no hace más que proyectar en el mundo la impronta de una civilización, la huella de una elaboración humana. Nuestros actos de expresión sobrepasan sus datos de partida hacia otro arte. Pero estos mismos datos sobrepasaban a su vez los actos de expresión anteriores hacia un futuro que somos nosotros, y en este sentido estaban pidiendo esa metamorfosis que nosotros les imponemos. No se puede hacer el inventario de una pintura —decir lo que hay y lo que no hay en ella— más de lo que se puede hacer el de un vocabulario, y por la misma razón: no es una suma de signos, sino un nuevo

* *Al margen:* 1) La metamorfosis (ésta o, en general, la del pasado por el presente, la del mundo por la pintura, la del pasado del pintor por su presente) no es sin embargo una mascarada. Sólo es posible porque lo dado era pintura, porque hay un Logos del mundo sensible (y del mundo social y de la historia humana). La ilusión analítica de Malraux y el fenómeno del mundo cultural. El único misterio está ahí: es el del *Nachvollzug*. Reposo sobre el misterio del mundo natural y de su logos. El hombre sobrepasa el mundo sin advertirlo y como naturalmente. Historicidad "torrente subterráneo" e historicidad interior de hombre a hombre y de hombre a mundo. Historicidad profana o prosaica y sagrada. 2) Todo esto, que es verdad de la pintura, lo es también del lenguaje. (Descartes, Stendhal, nuestra unidad con ellos.) Contra la idea de una acción del lenguaje que (sea?) verdaderamente nuestra. 3) Hay que hacer una reserva: (cuestión última que remitir a la lógica): la sedimentación del arte recae a medida que se va haciendo. Hecha esta salvedad, hemos de poner en suspenso el lenguaje "significante", para dejar aparecer el lenguaje "puro", y el lenguaje es pintura como la pintura es lenguaje. Es preciso que nos deshagamos de la ilusión de que hemos poseído al haber dicho.

órgano de la cultura humana que hace posible, no un número definido de movimientos, sino un tipo general de conducta, y que abre un horizonte de investigaciones. Lo dice Malraux: la metamorfosis mediante la cual encontramos en los clásicos, que se hallaban convencidos de estar explorando una realidad, la pintura en el sentido moderno de creación, no es fortuita: los clásicos eran también pintores en el sentido moderno de la palabra. Cuando el pensamiento ateo hace revivir las obras que se creían al servicio de algo sagrado o de un absoluto, sin poder compartir la experiencia religiosa a la que se hallan vinculadas, no hay en ello mascarada alguna: lo que hace es devolverlas a sí mismas, confrontarlas con la interrogación de la que nacieron. Si encontramos algo que recuperar en artes que, históricamente se hallan ligadas a una experiencia muy extraña a la nuestra, eso significa que tienen algo que decirnos, que sus artistas, que creían continuar simplemente los terrores primitivos o los de Asia y Egipto, inauguraban secretamente otra historia que sigue siendo la nuestra, y que vuelve a hacérsenos presentes mientras que los imperios, las tribus, las creencias, a las que pensaban pertenecer han desaparecido desde hace mucho tiempo. Si un plano de Georges de La Tour, un fragmento de un cuadro de nos hacen pensar en la pintura del siglo XIX, no se debe ciertamente a que La Tour fuese ni Manet, pero sí ciertamente a que La Tour y eran pintores en el mismo sentido que Manet, que pertenecían a un mismo universo *. Malraux señala con profundidad que lo que constituye para nosotros "un Vermeer" no está en que la tela pintada saliese un día de las manos del hombre Vermeer, sino en que realiza la "estructura Vermeer", en que habla el

* *Los blancos pertenecen al texto.*

lenguaje de Vermeer, o sea en que observa el sistema particular de equivalencias que hace que todos los momentos del cuadro, como cien agujas sobre cien cuadrantes, indiquen la misma e irremplazable desviación. Incluso si Vermeer, de viejo, hubiese llegado a pintar con piezas y fragmentos un cuadro sin coherencia, ese cuadro no sería un "auténtico Vermeer". Y si, por el contrario, el falsificador lograra hacer no sólo con la escritura, sino con el estilo mismo de los grandes Vermeer, ya no sería estrictamente un falsificador. Sería uno de aquellos pintores que trabajaban en el taller de los clásicos y pintaban para ellos*. Aunque verdad es que esto no es posible: para ser capaz de repetir el mismo estilo de Vermeer tras siglos de otra pintura, y cuando el problema mismo de la pintura ha cambiado de sentido, sería necesario que el falsificador fuese pintor, y entonces no haría "falsos Vermeer" o un "homenaje a Vermeer" en el que pondría algo suyo. Por lo demás, lo que le denuncia como falsificador y le hace falsificador no es que sus cuadros se parezcan a los de Vermeer, sino que no se parecen bastante. Que el lienzo haya o no salido de las manos del individuo Vermeer que habitaba un organismo perecedero, es algo que la historia de la pintura no siempre puede averiguar, pero no es eso lo que distingue a nuestros ojos al verdadero Vermeer del falso, *ni siquiera es lo que los distingue en verdad*. Vermeer, por ser un gran pintor, se ha convertido en algo así como una institución o una entidad, y, de la misma manera que la historia tiene como misión descubrir el sentido del Parlamento bajo el Antiguo Régimen o el sentido de la Revolución francesa, y que, para llevarla a cabo, tiene que establecer una perspectiva, designar esto como esencial y aquello como accesorio o contingente en el Par-

* *Al margen*: cuasi platonismo.

lamento o la Revolución, de la misma manera la historia de la pintura tiene a su cargo definir a través de la figura empírica de los lienzos llamados de Vermeer, una esencia, una estructura, un estilo, un sentido de Vermeer, contra el cual no pueden prevalecer, si es que los hay, los detalles discordantes arrancados a su pincel por la fatiga, la circunstancia o la costumbre. El hecho de que el cuadro haya sido fabricado secretamente por uno de nuestros contemporáneos sólo interviene secundariamente, y porque impide que el cuadro alcance efectivamente el estilo de Vermeer. No basta con decir que, a falta de referencias, los historiadores de la pintura no pueden juzgar con la autenticidad del lienzo más que por el examen del mismo. No se trata de una imperfección de nuestro conocimiento y de nuestra historia: se trata de la historia misma, cuando consigue, como es su tarea, comprender los hechos. Incluso de derecho, un catálogo completo de la obra de un maestro no es indispensable ni tampoco suficiente para saber lo que es verdaderamente *de él*. Porque, ante la historia, el pintor no es más que una palabra en el diálogo de la pintura, y lo que ha podido decir al azar no entra en cuenta, así como debería atribuírsele, si fuera posible, lo que han dicho otros exactamente como lo hubiera dicho él. No precisamente en contra de la historia empírica, que sólo atiende a los acontecimientos, y es ciega para los contenidos, pero sí desde luego más allá de ella, se escribe otra historia que distingue lo que el acontecimiento confundía, pero aproxima también lo que aquél separaba, que traza la curva de los estilos, sus mutaciones, sus metamorfosis sorprendentes, pero también y al mismo tiempo su fraternidad en una sola pintura.

Los primeros dibujos en los muros de las cavernas definían un campo ilimitado de búsquedas, planteaban el mundo como mundo por pintar o por dibujar, invoca-

ban un futuro indefinido de la pintura, y esto es lo que en ellos nos impresiona, lo que hace que nos hablen y que nosotros les respondamos mediante metáforas en las que colaboran con nosotros. Hay dos historicidades, la una irónica o incluso irrisoria, llena de contrasentidos, en la que cada tiempo lucha contra los otros como contra extraños, tratando de imponerles sus preocupaciones, sus perspectivas. Consiste en olvido más que en memoria, es fragmentación, ignorancia, exterioridad. La otra, en cambio, sin la que la primera sería imposible, es el *interés* que nos lleva a lo que no es nosotros, la vida que el pasado, en virtud de un continuo intercambio, encuentra en nosotros y nos aporta, y sobre todo, es la vida que ese interés sigue cobrando en cada creador que reanima, vuelve a lanzar y a recoger en cada cuadro la empresa entera del pasado.

A este propósito, la función del museo, como la de la biblioteca, no es únicamente bienhechora: nos proporciona el medio de contemplar juntas, como obras, como momentos de un solo esfuerzo, producciones que yacían a través del mundo, hundidas en los cultos o las civilizaciones cuyo ornamento pretendían ser. En este sentido el museo funda nuestra conciencia de la pintura como pintura. Pero es mejor buscarla en cada pintor que trabaja, porque en él se encuentra en estado puro, mientras que el museo la asocia con emociones de menos buena calidad. Habría que ir al museo como van los pintores, con la alegría del diálogo, y no como vamos nosotros, nosotros los aficionados, con una reverencia que, a fin de cuentas, no es de buena ley. El Museo nos da mala conciencia, una conciencia de ladrones. De vez en cuando se nos ocurre que esas obras no fueron hechas en definitiva para *acabar* entre aquellos severos muros, para regocijo de los paseantes del domingo, de los niños del jueves o de los intelectuales del lunes. Sentimos vagamen-

te que hay en ello un desperdicio y que ese recogimiento de solteronas, ese silencio de necrópolis, ese respeto de pigmeos no es el verdadero ambiente del arte, que tantos esfuerzos, tantas alegrías y penas, tantas cóleras, tantos trabajos no estaban destinados a reflejar un día la luz triste del museo del Louvre... El museo transforma las obras en obras, él sólo hace aparecer los estilos, pero añade también, a su verdadero valor un falso prestigio, al desprenderlos de los azares en medio de los cuales nacieron, al hacernos creer que unos super-artistas, unas "fatalidades" guiaban la mano de los artistas desde siempre. Mientras el estilo vivía en cada artista como la pulsación más secreta de su corazón, mientras cada artista, en cuanto palabra y estilo, se encontraba a sí mismo en todas las otras palabras y en todos los demás estilos y percibía el esfuerzo de aquellos como pariente del suyo, el museo convierte esta historicidad secreta, púdica, no deliberada, y como involuntaria, en historia oficial y pomposa: la inminencia de una regresión que determinado pintor no sospechaba da a nuestra amistad hacia él un matiz patético que le era completamente ajeno. En su opinión, había trabajado jovialmente, toda una vida de hombre, sin pensar que lo estaba haciendo sobre un volcán, y nosotros contemplamos su obra como unas flores al borde de un precipicio. El museo convierte a los pintores en unos seres tan misteriosos para nosotros como los pulpos o las langostas. Obras que habían nacido al calor de una voluntad, se las transforma en prodigios de otro mundo, y el soplo que las impulsaba no es ya, en la pensativa claridad del museo, bajo los cristales o los espejos, más que una débil palpitación en su superficie... El museo mata la vehemencia de la pintura, como la biblioteca, decía Sartre, transforma en *mensajes* los escritos que eran los gestos de un hombre... Es la historicidad de la muerte. Pero hay también una historicidad de vida,

de la que el museo no es más que la imagen decaída: la que habita al pintor en su trabajo, cuando anuda con un solo ademán la tradición que recoge y la que él mismo funda, la historicidad que, sin que él abandone su puesto, su tiempo, su trabajo bendito y maldito, le junta de un golpe con cuanto alguna vez haya sido pintado en el mundo. La verdadera historia de la pintura es no aquella que sitúa a la pintura en el pasado e invoca a los Super-artistas y las fatalidades, sino la que la pone toda ella en presente, habita los artistas y reintegra al pintor a la fraternidad de los pintores.

¿De los pintores solamente? Aun cuando el hostelero de Cassis no comprende la transmutación que Renoir lleva a cabo del azul del Mediterráneo al agua de *Las lavanderas*, no obstante ha querido ver trabajar a Renoir, esto *le interesa* también a él, y nada impide después de todo que pueda volver a encontrar aquel camino que los habitantes de las cavernas abrieron un día sin tradición, y que el mundo vuelve a ser para él también mundo por pintar. Renoir se hubiera equivocado preguntando al hostelero lo que le gustaba, y tratando de complacerle. En este sentido, no pintaba para el hostelero. El mismo era quien definía, con su pintura, las condiciones bajo las que entendía que debía aprobársele. Pero en el último término pintaba para que hubiera allí, *visible*, un cuadro. Le preguntaba al mundo, al agua del mar, por el secreto del agua de *Las lavanderas*, y abría el camino de una a la otra para aquellos que, con él, se hallaban cautivos en el mundo. Como dice Jules Vuillemin, no se trataba de hablar su lengua, sino de expresarlos expresándose. Respecto a su propia vida, el sentimiento del pintor viene a ser del mismo orden: su estilo no es el estilo de su vida, pero tira de ella también, hacia la expresión. Se comprende que a Malraux no le agraden las *explicaciones* psicoanalíticas en pintura. La explicación no va nunca

muy lejos: aunque el manto de Santa Ana sea un buitre, y aunque se admita que, mientras Vinci lo pintaba como manto, un segundo Vinci dentro de Vinci, con la cabeza inclinada, lo descifraba como buitre, a la manera de un lector de acertijos (después de todo esto no es imposible: hay, en la vida de Vinci, un gusto por la mixtificación amenazadora que podía muy bien llevarle a engastar sus monstruos en una obra de arte) nadie hablaría de ese buitre si el cuadro de Vinci no tuviese otro sentido. La *explicación* no da cuenta más que de los detalles, todo lo más, de los materiales de una obra. Aunque el pintor guste de manejar los colores, y el escultor la arcilla por pertenecer al tipo anal, eso no nos dirá nunca lo que es pintar o esculpir²³. Pero la actitud opuesta, la *devoción* por los artistas que hace que no se quiera saber nada de sus vidas, que se ponga su obra como un milagro fuera de la historia privada o pública, y fuera del mundo, nos enmascara también su auténtica grandeza. Porque si Leonardo es algo más que la víctima de una infancia desgraciada, no se debe a que tenga un pie en el más allá, sino a que, de todo lo que había vivido, logró hacer un medio de interpretar el mundo, no a que no tuviese un cuerpo y una visión, sino a que supo hacer de su situación corporal o vital un lenguaje. Cuando se pasa de la dimensión de los acontecimientos a la de la expresión, se cambia de orden, pero no se cambia de mundo: los *mismos* datos que se habían experimentado se convierten en sistema signifiante. Vaciados desde dentro, privados por fin de aquel impacto sobre nosotros que los hacía dolorosos, convertidos en transparentes y hasta en luminosos, y capaces de esclarecer no sólo

²³ Freud no dijo nunca que el buitre explicara a Vinci; en cambio viene a decir que el análisis se detiene allí donde comienza la pintura.

los aspectos del mundo que se les parecen, sino también los otros, sin duda se ven metamorfoseados, pero no dejan de estar ahí. El conocimiento que se adquiere de ellos no reemplazará nunca la experiencia de la obra misma, pero ayuda a medir la creación estética. También en este caso la metamorfosis sobrepasa, pero sin dejar de conservar, y de cada cosa vivida (y a veces minúscula) sigue surgiendo la misma incansable solicitud: la de ser expresado.

Si, por tanto, nos situamos *en el pintor*, en el momento en que lo que le ha sido dado vivir como destino personal, como aventuras personales o acontecimientos históricos, se organiza en el acto de pintar, en torno a unas líneas de fuerza que indican su relación fundamental con el mundo, nos será preciso reconocer que su obra, si no es nunca efecto, sí que es siempre una respuesta a aquellos datos, y que los paisajes, las Escuelas, las amantes, los acreedores y hasta los policías, las revoluciones que pueden confiscar al pintor y hacer que se pierda para la pintura, son también el pan que habrá de consagrar, el alimento de que su pintura habrá de alimentarse. De esta forma el pintor deja de estar aislado en un laboratorio secreto. Vivir en la pintura sigue siendo respirar este mundo, y hemos de comprender que el pintor y el hombre viven en el terreno de la cultura tan “naturalmente” como si se tratara de un producto natural.

Hemos de concebir sobre la base de lo “natural” incluso las relaciones que el pintor mantiene con la historia de la pintura. Cuando Malraux medita sobre las miniaturas o las monedas en las que la ampliación fotográfica revela milagrosamente el mismo estilo que se manifiesta en las obras de gran tamaño, así como sobre esas obras del arte de las Estepas sacadas a la luz más allá de los límites de Europa, lejos de toda influencia, ante las que los modernos se sienten estupefactos al encon-

trar el mismo estilo que una pintura consciente ha inventado o reinventado en otras partes, Malraux no puede dejar de pensar en un “torrente subterráneo” de Historia que reúne las pinturas más alejadas en una pintura que trabaja a espaldas de los pintores, en una razón en la historia cuyos instrumentos serían. Esos monstruos hegelianos son la antítesis y el complemento de su individualismo: cuando se ha encerrado el arte en lo más secreto del individuo, la convergencia de unas obras independientes no puede explicarse más que en virtud de un destino que las domina. Pero cuando, por el contrario, vuelve a situarse al pintor en presencia del mundo, como nosotros tratamos de hacer, ¿en qué se convierten la Pintura en sí o el Espíritu de la Pintura?

Partamos del hecho más simple —sobre el que por otra parte hemos proporcionado ya algunas aclaraciones—. Cuando examinamos con una lente la medalla o la miniatura, nos maravilla encontrar escondido en ellas el mismo estilo que unos artistas han impuesto deliberadamente a obras de gran tamaño. Pero, como decíamos anteriormente, se trata tan sólo de que la mano lleva a todas partes su estilo, que se halla, indiviso, en el gesto y no tiene necesidad, para marcar con su zarpazo la materia, de seguir punto por punto el camino infinito del buril. Nuestra escritura se reconoce lo mismo si trazamos las letras sobre un papel, con tres dedos de la mano, que si lo hacemos con tiza, en el encerado, con todo el brazo, y la razón está en que nuestro cuerpo no la detenta como capacidad de circunscribir un cierto espacio absoluto, en condiciones dadas de una vez para siempre y por medio de determinados músculos, con exclusión de otros, sino como una potencia general de formular un tipo constante (¿de gastos?) mediante todas las trasposiciones que pudieran ser necesarias. O mejor, ni siquiera hay trasposición: simplemente no escribimos en el espacio en

sí, con una mano en sí, un cuerpo en sí al que cada nueva situación le plantearía problemas de adaptación muy complicados. Escribimos en el espacio percibido, en el que los resultados de una misma forma son análogos y las diferencias de escala se superan inmediatamente, como se identifican inmediatamente las melodías de una misma forma ejecutadas en diferentes tonos. Y la mano con la que escribimos es una mano-espíritu, que posee, junto con la fórmula de un movimiento, como un concepto natural de todos los casos particulares en los que puede tener que realizarse. Todo el milagro de un estilo ya presente en los elementos invisibles de la moneda o de la miniatura, en el mundo inhumano que nos revelan el ralenti, el microscopio o la lupa, se reducen por tanto a que, mientras trabaja en el mundo humano de las cosas percibidas, el artista está dejando su impronta también en el mundo inhumano que nos revelan los aparatos de óptica, como el nadador sobrevuela sin tener conciencia de ello todo un universo sumergido que las gafas submarinas le revelan con gran espanto suyo, o como Aquiles efectúa en la simplicidad de un paso una suma infinita de espacios y de instantes. Y ciertamente hay en todo ello un gran milagro cuya extrañeza no debe enmascaramos la palabra *hombre*. Al menos podemos ver aquí que este milagro es habitual, que nos es natural, que comienza con nuestra existencia encarnada y que no hay lugar para buscar su explicación en un Espíritu del Mundo que operaría en nosotros sin nosotros, y pensaría en lugar nuestro aquende el mundo percibido, a escala microscópica: el espíritu del mundo en este caso somos nosotros, desde el momento en que sabemos *movernos*, desde el momento en que sabemos *mirar*. Estos simples actos encierran ya todo el misterio de la acción expresiva. Porque yo muevo mi cuerpo sin saber siquiera qué músculos, qué trayectos nerviosos tienen que in-

tervenir, y dónde habría que buscar los instrumentos de semejante acción. Del mismo modo que el artista hace que su estilo irradie hasta en los elementos invisibles de la materia que está trabajando. Quiero trasladarme a aquel lugar y heme allí, sin haber penetrado en el secreto inhumano de la maquinaria corporal, sin haberla yo ajustado a los datos objetivos del problema, al emplazamiento de aquella meta definida con respecto a un cierto sistema de coordenadas. Miro dónde está la meta, me siento inspirado por ella, y toda la máquina del cuerpo lleva a cabo cuanto hay que hacer para que yo pueda llegar a ella. Todo transcurre en el mundo humano de la percepción y del gesto, pero mi cuerpo "geográfico" o "físico" obedece a las exigencias de este pequeño drama, que no cesa de producir en él incontables milagros naturales. Mi mirada dirigida hacia su blanco tiene también sus prodigios: porque, ella también, se instala en el ser con autoridad, y se conduce en él como en país conquistado. No es el objeto quien actúa sobre mis ojos y obtiene de ellos los movimientos de acomodación y de convergencia: se ha podido demostrar que, por el contrario, yo nunca podría ver nada con nitidez y no habría para mí objetos si no dispusiera mis propios ojos *de manera que* se haga posible la visión del único objeto. Para colmo de paradoja, tampoco puede decirse en este caso que el espíritu releve al cuerpo y anticipe lo que vamos a ver: no, son nuestras mismas miradas, su sinergia, su exploración o su prospección las que enfocan el objeto inminente, y las correcciones no serían nunca suficientemente rápidas ni suficientemente precisas si tuvieran que apoyarse sobre un verdadero cálculo de los efectos. Hay que reconocer, por tanto, bajo el nombre de mirada, de mano y en general de cuerpo, un sistema de sistemas dedicado a la inspección del mundo, capaz de saltar las distancias, de horadar el futuro perceptivo, de dibujar en la

llanura inconcebible del ser huecos y relieves, distancias y alejamientos, un sentido... El movimiento del artista que traza su arabesco en la materia infinita explícita y prolonga el milagro de la locomoción dirigida o del gesto de coger. El cuerpo no sólo se entrega a un mundo cuyo esquema lleva dentro: lo posee a distancia en vez de verse poseído por él. Con mayor razón, el gesto de expresión que se encarga por sí mismo de dibujar y de exteriorizar aquello que se propone, lleva a cabo una verdadera recuperación del mundo y lo rehace para conocerle. Pero, con nuestro primer gesto orientado, las relaciones infinitas de *un hombre* con su *situación* habían invadido ya nuestro mediocre planeta y abierto a nuestra conducta un campo indefinido. Cualquier percepción, y cualquier acción que la suponga, en una palabra, cualquier empleo de nuestro cuerpo es ya *expresión primordial*, o sea no el trabajo segundo y derivado que sustituye lo expresado por signos dados ya a su vez con su sentido y su norma de empleo, sino la operación que comienza por constituir los signos como tales, que hace habitar en ellos lo expresado, no bajo la condición de una convención previa cualquiera, sino mediante la elocuencia de su misma disposición y configuración, que implanta un sentido en lo que no lo tenía, y por tanto, lejos de agotarse en el instante en que tiene lugar, abre un campo, inaugura un orden, funda una institución o una tradición...

Ahora bien, si la presencia del estilo en miniaturas que nadie había visto nunca, y en un cierto sentido nadie había hecho, se confunde con el misterio de nuestra corporeidad y no pide ninguna explicación oculta, nos parece que puede decirse otro tanto de esas convergencias singulares que hacen que, de un cabo al otro del mundo, artistas que se ignoraban produzcan obras que *se parecen*. Buscamos una causa que explique estas semejanzas y nos ponemos a hablar de una Razón en

la Historia o de un Espíritu de la Pintura o de un Super-artista que guía a los artistas sin que lo sepan. Pero en primer lugar hablar de *semejanzas* es plantear mal el problema: después de todo no son gran cosa en comparación con las innumerables diferencias y la variedad de las culturas, de suerte que, cuando nos encontramos con obras que se parecen de un siglo a otro o de un continente a otro, la probabilidad de una reinención sin guía y sin modelo resulta suficiente para dar cuenta de semejante coincidencia. El verdadero problema está en comprender no por qué hay obras que se parecen, sino por qué culturas tan diferentes se embarcan en la misma búsqueda, se proponen la misma tarea (en cuyo camino encontrarán, ocasionalmente, los mismos modos de expresión), por qué lo que produce una cultura posee siempre un sentido para las otras, aún cuando no sea su sentido de origen, por qué nos tomamos la molestia de metamorfosear en arte los fetiches, por qué hay en definitiva una pintura o un universo de la pintura. Pero esto sólo empieza a ser problema si se ha comenzado por situarse en el mundo geográfico o físico, y por colocar en él las obras como otros tantos acontecimientos separados, cuya semejanza o simple parentesco resulta entonces improbable, y exige un principio de explicación. Proponemos por el contrario que se reconozca el orden de la cultura o del sentido como un orden original de advenimiento que no tiene por qué derivarse del orden de los puros acontecimientos, si es que éste existe, ni ser tratado como simple efecto de ciertos encuentros poco probables. Si se admite que lo propio del gesto humano es significar por encima de su simple existencia de hecho, inaugurar un sentido, tendremos como resultado que cualquier gesto es *comparable* con cualquier otro, que provienen todos de una misma sintaxis, que cada uno de ellos es un comienzo, y supone una continuación o unos

recomienzos en la medida en que no es, opaco como el acontecimiento, no está cerrado en sí mismo, ni cumplido de una vez para siempre sino que vale más que su simple presencia de hecho, y en este aspecto se halla de antemano ligado o es cómplice de todas las otras tentativas de expresión. Sobre todo: no sólo puede componerse con ellas, y se organiza con ellas en un mundo de la pintura, sino que además, si su huella perdura y la herencia se transmite, es esencial que el gesto pictórico una vez realizado modifique la situación de la tentativa universal en la que todos nosotros nos hallamos comprometidos. Porque la obra una vez realizada constituye nuevos signos como tales, hace por tanto manejables nuevas significaciones, acrecienta la cultura como un órgano añadido podría aumentar las capacidades de nuestro cuerpo, y abre por tanto un nuevo horizonte de búsqueda. De manera que la totalidad de los gestos que hacen existir la cultura no sólo se hallan relacionados entre sí en una *afinidad* de principio que hace de ellos los momentos de una sola tarea, sino que además cada uno exige al otro en su diferencia ya que dos de ellos no pueden ser idénticos más que a condición de ignorarse. Y del mismo modo que no sorprende encontrar la firma del artista en un sitio a donde su mirada no podía alcanzar, una vez que se ha admitido que el cuerpo humano se expresa en todo lo que hace, tampoco las convergencias y las correspondencias entre obras de todo origen, fuera de toda influencia expresa en la historia del arte, pueden sorprender cuando uno se ha instalado en el orden de la cultura considerado como un campo único. No queremos decir con ello que el cuerpo humano proporcione una explicación* y que hombres que

* *Al margen:* Y tampoco es el espíritu quien explica con su permanencia. El verdadero problema no es el de las semejanzas,

se ignoraban y vivían a inmensas distancias en el tiempo y en el espacio empleen el mismo gesto porque su cuerpo es el mismo: puesto que precisamente lo propio del cuerpo humano es no tener naturaleza.

Ciertamente el campo de investigaciones inaugurado por una obra puede verse abandonado si la obra se pierde, arde o se olvida. El advenimiento no dispensa del acontecimiento: no hay, por encima de la de los acontecimientos, una segunda causalidad que haría del mundo de la pintura otro mundo suprasensible, con sus leyes propias, como el mundo de la Gracia de que hablaba Malebranche. La creación cultural carece de eficacia si no encuentra un vehículo en las circunstancias exteriores, no puede nada contra ellas. Pero lo que sí es cierto, es que, por poco que se preste a ello la historia, la obra conservada y transmitida desarrolla en sus herederos consecuencias desproporcionadas con lo que es ella misma como trozo de tela pintada, y hay una historia única de la pintura que vuelve a soldarse por encima de las interrupciones o de las regresiones ya que desde el comienzo la obra inicial significaba más allá de su existencia empírica.

Lo difícil y lo esencial es aquí comprender que al proponer un universo del sentido o un campo de significaciones distinto del orden empírico de los acontecimientos, no estamos proponiendo una eternidad, un Espíritu de la Pintura que se poseería en el envés del mundo y se iría allí manifestando poco a poco... El orden o campo de significaciones que forma la unidad de la pintura y abre de antemano cualquier obra a un futuro de búsquedas es comparable al que el cuerpo humano

sino el de la posibilidad de *metamorfosis*, de recuperación. Las semejanzas son la excepción. Lo propio de la cultura es no comenzar nunca y no acabar en el instante.

inaugura en su relación con el mundo y que hace participar cada momento de su gesto del estilo del todo *. El cuerpo inserta su monograma en todo lo que hace; por encima de la diversidad de sus partes que le hace frágil y vulnerable, es capaz de concentrarse en un gesto que domina su dispersión. De la misma manera, por encima de las distancias de espacio y de tiempo, hay una unidad del estilo humano que reúne los gestos de todos los pintores en una sola tentativa, en una sola historia cumulativa, y su producción en un solo arte o en una sola cultura *. La unidad de la cultura prolonga más allá de los límites de una vida individual el mismo género de conexión que se establece entre todos sus momentos una vez que una vida está ya instituida, una vez que una conciencia, como suele decirse, se halla incrustada en un cuerpo y aparece en el mundo un nuevo ser al que le sobrevendrá no se sabe aún qué, pero al que no podrá por menos de sobrevinirle algo, no podrá dejar de tener una historia breve o corta. El pensamiento analítico, ciego para el mundo percibido, rompe la transición perceptiva de un lugar a otro, de una perspectiva a otra y busca por el lado del espíritu la garantía de una unidad que está ya allí cuando percibimos; rompe también la unidad de la cultura y trata de reconstruirla desde fuera. Después de todo —dice el pensar analítico—, no hay más que obras, individuos, ¿cuál

* *Al margen:* El orden de los significantes es comparable con el del cuerpo. Los actos de significación son esencialmente históricos, el advenimiento es acontecimiento. El pintor continúa la percepción. Y esto no quiere decir explicación mediante el cuerpo.

* *Al margen:* Naturalmente no se trata de la inserción de todos los pintores en un solo cuerpo: en este caso el cuerpo es la historia. Lo que se quiere decir, es que existe a la manera del cuerpo, que se halla del lado del cuerpo.

es el origen de su parecido? Entonces es cuando se introduce al Espíritu de la Pintura. Pero de la misma manera que hemos de reconocer como un hecho último la posesión corporal del espacio, el encabalgamiento de lo diverso por el cuerpo, de la misma manera que nuestro cuerpo en la medida en que vive y se hace gesto sólo reposa en sí mismo y no puede haber recibido este poder de un espíritu separado, la historia de la pintura que corre de una obra a otra, reposa en ella misma y no se apoya más que en esos esfuerzos que se sueldan el uno al otro por el solo hecho de ser esfuerzos de expresión. El orden intrínseco de las significaciones no es eterno; si no sigue cada zigzag de la historia empírica, en cambio dibuja, invoca una serie de pasos sucesivos. No se define sólo, como acabamos de decir provisionalmente, por el parentesco de todos sus momentos en una misma tarea: precisamente porque todos ellos son momentos de la cultura, cada uno de ellos, si se conserva y es transmitido, modifica la situación de la empresa, y exige que los que vengan después sean precisamente distintos que él.

Cuando se dice que toda obra [verdadera?] abre un horizonte de búsquedas, esto quiere decir que hace posible algo que no lo era antes de ella, y que transfigura la empresa pictórica al mismo tiempo que la realiza. Dos gestos culturales no pueden por tanto ser idénticos más que a condición de ignorarse el uno al otro. Su *eficacia*, de la que hemos hablado antes, tiene precisamente como consecuencia hacer imposible en arte la pura y simple repetición. Al arte le es pues esencial desarrollarse, es decir cambiar y, al mismo tiempo, como dice Hegel, “volver a sí mismo”, presentarse por tanto bajo forma de historia, y el sentido del gesto expresivo sobre el que hemos fundado la unidad de la pintura es por principio un sentido en génesis. El advenimiento no es una su-

peración del tiempo, sino una promesa de acontecimientos. La dominación de lo uno sobre lo múltiple cuyo ejemplo nos ofrece la historia de la pintura, como la que hemos encontrado en el ejercicio del cuerpo percipiente, no consuma la sucesión en una eternidad: la exige por el contrario, tiene necesidad de ella, al mismo tiempo que la funda en su significación. Y no se trata, entre los dos problemas, de una simple *analogía*. Es la operación expresiva del cuerpo, comenzada por la más pequeña percepción, lo que se amplifica en forma de pintura y de arte. El campo de las significaciones pictóricas está abierto desde que el hombre apareció en el mundo. Y el primer dibujo en el muro de las cavernas no fundaba una tradición sino porque acogía otra: la de la percepción. La cuasi-eternidad del arte se confunde con la cuasi-eternidad de la existencia encarnada, y en nuestro mismo cuerpo tenemos, antes de cualquier iniciación al arte, la primera experiencia del cuerpo impalpable de la historia.

Indiquemos para acabar que la historia así entendida escaparía a las vanas discusiones de que es hoy objeto, y volvería a ser lo que tiene que ser para el filósofo: el centro de sus reflexiones, no como una naturaleza simple, absolutamente clara por sí misma, y que lo explicaría todo, sino por el contrario como el lugar mismo de nuestras interrogaciones y de nuestros asombros. Lo mismo si es para adorarla que para odiarla, hoy se concibe la Historia y la dialéctica histórica como una Potencia exterior. Entre ella y nosotros hay pues que escoger, y hay que escoger la historia, lo cual quiere decir entregarse en cuerpo y alma al advenimiento de un hombre futuro, renunciar en favor de ese porvenir a todo juicio sobre los medios, y renunciar en favor de la eficacia a todas las consideraciones de valor, al "consentimiento de sí mismo consigo mismo": Semejante His-

toria-ídolo seculariza las concepciones más rudimentarias de Dios, y no es un azar que nuestras discusiones contemporáneas gusten de establecer un paralelismo entre lo que se llama la "trascendencia horizontal" de la historia y la "trascendencia vertical" de Dios. En verdad equivale esto a plantear dos veces mal el problema. Hace más de veinte siglos que Europa renunció a la trascendencia llamada vertical y resulta un tanto grave olvidar que el Cristianismo es en buena parte el reconocimiento de un misterio en la relación del hombre y de Dios: precisamente el Dios cristiano no quiere una relación vertical de subordinación, no es sólo un principio cuyas consecuencias seríamos nosotros, una voluntad de la que habríamos de ser los instrumentos, hay como una suerte de impotencia de Dios sin nosotros y Claudel llega a decir que Dios no se halla sobre nosotros, sino debajo, queriendo dar a entender que no le encontramos como un modelo supra-sensible al que tendríamos que someternos, sino como otro nosotros mismos, que abraza y autentifica nuestra oscuridad. La trascendencia, por tanto, no es algo suspendido sobre el hombre, sino que éste es, extrañamente, su portador privilegiado. Por otra parte, ninguna filosofía de la historia ha trasladado nunca al futuro toda la realidad del presente y *destruido* el sí mismo para ofrecerle un lugar. Esta neurosis del futuro sería exactamente la no-filosofía, el rechazo deliberado de saber *en qué se cree*. Justamente Hegel no introduce la Historia como una necesidad bruta que oblitera el juicio y suprime el sí mismo, sino como su verdadera realización. Ninguna filosofía ha consistido nunca en escoger entre trascendencias —por ejemplo entre la de Dios y la del futuro humano—, se han ocupado todas en mediatizarlas, en comprender cómo Dios se hace hombre o cómo el hombre se hace Dios, en dilucidar ese extraño envolvimiento de los fines y los medios que

hace que la elección de un medio sea ya elección de un fin —lo que hace por tanto absurda la justificación de los medios por los fines— que el sí mismo se haga mundo, cultura, y que la cultura tenga necesidad de ser amada por él. En Hegel, como se repite por doquier, todo lo que es real es racional y por tanto está justificado, pero justificado bien como adquisición positiva, bien como pausa, bien incluso como un reflujo que promete un nuevo flujo, en una palabra justificado relativamente, a título de *momento* de la historia total, con la condición de que esta historia se realice, y por tanto en el sentido en que se dice que nuestros mismos errores son constructivos y que nuestros progresos son nuestros errores comprendidos, lo cual no borra la diferencia entre crecimientos y declinaciones, nacimientos y muertes, regresiones y progresos...

La concepción del Estado, en Hegel, no se atiene a esta prudente norma, pero esto no es una razón para olvidar que incluso en la *Filosofía del derecho* rechaza como errores del entendimiento abstracto lo mismo el juicio de la acción por sólo sus efectos que su enjuiciamiento exclusivo por las intenciones, y que lo que ha supuesto en el centro de su pensamiento ese lugar en el que lo interior se hace exterior, ese viraje o virada que hace que pasemos al otro y el otro a nosotros. Las polémicas contra la "trascendencia horizontal", en nombre de la "trascendencia vertical" (admitida o solamente echada de menos), no se hallan por tanto menos desprovistas de equidad con respecto a Hegel que con respecto al Cristianismo. Es la indigencia del pensamiento marxista, pero también la pereza del pensamiento no-marxista, cada una de ellas cómplice de la otra, como siempre, quienes acaban hoy por presentar la "dialéctica" dentro o fuera de nosotros como capacidad de error, de mentira y de fracaso, transformación del bien en mal,

fatalidad de decepción. En Hegel, ésta no era más que una de sus caras, era también como una gracia que hace brotar el bien del mal, que por ejemplo nos empuja hacia lo universal cuando creemos no estar persiguiendo otra cosa que nuestro propio interés. De por sí, no era ni dichosa ni desgraciada; ni ruina del individuo ni adoración del futuro; era, más o menos Hegel, *una marcha que crea su propio curso y vuelve sobre sí misma*, un movimiento por tanto sin otra guía que su propia iniciativa, y que sin embargo no escapaba fuera de sí mismo, se confirmaba de ciclo en ciclo, era por tanto otro nombre para el fenómeno de expresión sobre el que hemos estado insistiendo, que se recupera gradualmente y vuelve a lanzarse como por un misterio de racionalidad. Y volvería a encontrarse sin duda el concepto de historia en su verdadero sentido si se adoptara la costumbre de formarle, como nosotros lo hemos propuesto, basado en el ejemplo de las artes o del lenguaje: porque la intimidad de toda expresión respecto a cualquier otra, su pertenencia común a un único orden, instituido por el primer acto de expresión, realizan de hecho la unión entre lo individual y lo universal, y la expresión, el lenguaje por ejemplo, es indudablemente lo que tenemos de más individual, al mismo tiempo que al dirigirse a los otros hace valer su universalidad. El hecho central al que la dialéctica de Hegel vuelve de cien maneras distintas, es que no tenemos que escoger entre el *para sí* y el *para otro*, entre el pensamiento según nosotros y el pensamiento según otro que es propiamente alienación, sino que en el momento de la expresión, el otro al que yo me dirijo y yo que me expreso nos hallamos ligados sin concesión por parte suya ni mía. Los otros tal y como son o tal y como serán no son los únicos jueces de lo que yo hago: si yo quisiera negarme en provecho de ellos, los negaría también a ellos como "Yo"; ellos valen

exactamente lo que yo valgo, todos los poderes que les atribuyo, me los atribuyo al mismo tiempo a mí mismo. Me someto al juicio de otro *que a su vez sea digno de lo que yo he intentado*, o sea, a fin de cuentas, de un igual escogido por mí. La Historia es juez —pero no la Historia como Poder de un momento o de un siglo—, la Historia como ese ámbito en el que se reúne, se inscribe y se acumula por sobre los límites de siglos y países todo cuanto hemos dicho y hecho de más verdadero y de más válido, habida cuenta de las situaciones en que tuvimos que decirlo. De lo que yo haya hecho, los otros juzgarán, porque he pintado el cuadro para ser visto, porque mi acción ha comprometido el futuro de los otros pero ni el arte ni la política consisten precisamente en agradarles o en halagarles. Lo que esperan tanto del artista como del político es que les conduzca hacia unos valores en los que sólo luego reconocerán sus propios valores. El pintor y el político forman a los otros mucho más que les siguen, el público al que ellos apuntan no está dado de antemano, es el público que su obra suscitará; los otros en los que ellos piensan no son los “otros” empíricos, ni por tanto la *humanidad* concedida como una especie; son los otros convertidos en tales que él * pueda vivir con ellos, la historia a la que se asocia (y tanto más cuanto menos piense en “hacer historia” y produzca honradamente su obra, tal y como la quiere) no es un poder ante el cual tenga que doblar la rodilla, sino el encuentro perpetuo anudado entre todas las palabras, todas las obras y todas las acciones válidas, cada una de las cuales desde su sitio y en su situación singular replica y confirma a la otra, recrea a todas las demás. La historia verdadera vive por tanto por entero de nosotros, es precisamente de nuestro presente de donde

* Sic.

saca la fuerza de volver a poner en presente todo el resto, el *otro* al que yo respeto vive de mí como yo de él, una filosofía de la Historia no me sustrae ninguno de mis derechos, ninguna de mis iniciativas. Lo que sí es cierto es que añade a mis obligaciones de solitario la de comprender otras situaciones distintas de la mía, la de crear un camino entre mi querer y el de los otros, lo que quiere decir expresarme. Los tránsitos de una vida a otra no se hallan trazados de antemano. Por la acción de la cultura, me instalo en vidas que no son la mía, las confronto, manifiesto la una a la otra, las compongo en un orden de verdad, me hago responsable de todas, suscito una vida universal, del mismo modo que me instalo de un golpe en el espacio mediante la presencia viviente y espesa de mi cuerpo. Y del mismo modo también que la operación del cuerpo, la de las palabras o pinturas sigue estando oscura para mí: las palabras, los trazos, los colores que me expresan salen de mí como mis gestos, me son arrancados por lo que quiero decir como mis ademanes por lo que quiero hacer. En este sentido, hay en toda expresión e incluso en la expresión mediante el lenguaje, una espontaneidad que no tolera consignas, ni siquiera las consignas que yo querría darme a mí mismo. Las palabras, en el arte de la prosa, transportan al que habla y al que escucha a un universo común, pero lo hacen llevándonos consigo hacia una significación nueva, en virtud de una capacidad de designación que sobrepasa su definición o su significación recibida y que se halla depositada en ellas, por la vida que todas ellas juntas han llevado en nosotros, por lo que Ponge llamaba acertadamente su “espesor semántico” y Sartre su “humus significante”. Esta espontaneidad del lenguaje que nos libera de nuestras oposiciones no es una consigna. La historia fundada por ella no es un ídolo exterior: es nosotros mismos con

nuestras raíces, nuestro propio impulso y los frutos de nuestro trabajo.

Historia, lenguaje, percepción sólo poniendo en relación estos tres problemas podrán rectificarse en su propio sentido los bellos análisis de Malraux y extraer de ellos la filosofía que contienen. Entonces podrá verse que es legítimo tratar a la pintura como un lenguaje: tratamiento que pone en ella al desnudo un *sentido perceptivo*, cautivo de la configuración visible, y no obstante capaz de acoger en sí mismo en una eternidad siempre por rehacer toda una serie de expresiones anteriores sedimentadas, y que la comparación no beneficia solamente a nuestro análisis de la pintura, sino también a nuestro análisis del lenguaje: porque nos hace descubrir bajo el lenguaje hablado, bajo sus enunciados y su ruido sabiamente ordenados a significaciones ya hechas del todo, un lenguaje operante o hablante en el que las palabras viven una vida sorda como los animales de las grandes profundidades, se unen y se separan como lo exige su significación lateral o indirecta. La transparencia del lenguaje hablado, esa espléndida claridad de la palabra que no es más que sonido y del sentido que no es más que sentido, la propiedad que aparentemente posee de extraer el sentido de los signos, de aislarle en estado puro (en realidad simple presunción de encarnarle en varias fórmulas en las que sigue siendo el mismo) su pretendido poder de resumir y de encerrar realmente en un solo acto todo un devenir de expresión, en suma ese poder cumulativo no es más que el punto más alto de una acumulación tácita o implícita del tipo de la de la pintura.

Hay que comenzar por admitir que el lenguaje en la mayoría de los casos no procede de modo distinto que la pintura. Una novela expresa como un cuadro. Se puede contar el tema de la novela como el del cuadro, pero

la virtud de la novela, como la del cuadro, no está en el tema. Lo que cuenta, no es tanto que Julián Sorel, al saber que ha sido traicionado por Mme. de Renal, vaya a Verrière y trate de matarla sino, tras la noticia, aquel silencio, aquella cabalgada de sueño, aquella certidumbre sin pensamiento, aquella resolución eterna... Ahora bien, eso no está dicho en ninguna parte. No hay necesidad alguna de un "Julián pensaba", "Julián quería". Basta, para expresarlo, que Stendhal se deslice, se meta en Julián, pase a un monólogo en Julián, y haga circular ante nuestros ojos a la velocidad del viaje, los objetos, los obstáculos, los medios, los azares. Basta con que decida contarlos en tres páginas, en lugar de contarlos en diez, y callar aquello en vez de decir ésto. Tampoco significa esto que el novelista exprese *mediante elección*, y a través de lo que omite tanto como a través de lo que menciona. Porque no se trata propiamente para él el tener que escoger. Consultando los ritmos de su propia cólera, de su propia sensibilidad ante el otro, les presta súbitamente un cuerpo imaginario más viviente que su propio cuerpo, realiza como en una segunda vida el viaje de Julián, de acuerdo con una cadencia de seca pasión que escoge en su lugar lo visible y lo invisible, lo que ha de decir y lo que no. La voluntad de muerte, no se halla en ninguna parte *en* las palabras, está entre ellas, en los huecos de espacio, de tiempo, de significaciones que ellas delimitan, como la de movimiento en el cine se encuentra entre las imágenes inmóviles que se siguen unas a otras, o como las letras, en ciertos anuncios, no se hallan tanto hechas por algunos trazos negros como por las páginas blancas que indican vagamente, blancas, pero llenas de sentido, vibrantes de vectores y tan densas como el mármol... El novelista mantiene con su lector —y cualquier hombre con cualquier otro— un lenguaje de iniciados: iniciados en el mundo,

en el universo de posibles que son un cuerpo humano, una vida humana. Lo que va a decir, lo supone conocido, se instala en la conducta de un personaje y no ofrece al lector más que rúbrica, la huella nerviosa y perentoria que aquella deposita en el entorno. Si es escritor, es decir, capaz de encontrar las elipsis, las elisiones, las cesuras, el lector responde a la convocación y le encuentra en el centro del mundo imaginario que él gobierna y anima. La novela como recensión de un cierto número de acontecimientos, como enunciado de ideas, tesis o conclusiones, en una palabra como significación directa, prosaica o manifiesta, y la novela como inauguración de un estilo, significación oblicua o latente, se hallan en una simple relación de homonimia, y esto es lo que Marx había comprendido muy bien cuando adoptó a Balzac. No se trataba de una regresión del liberalismo. Lo que Marx quería decir es que una cierta manera de hacer *ver* el mundo del dinero y los conflictos de la sociedad moderna tenía más importancia que las *tesis*, y que una visión como ésta, una vez adquirida, traería consigo sus justas consecuencias, con o sin el asentimiento de Balzac.

Se debe condenar el formalismo, pero se suele olvidar que lo condenable en él, no es que estime demasiado la forma, sino que la estima demasiado poco, hasta el extremo de desprenderla del sentido. Y en esto no se diferencia de la literatura de "argumento" que, por su parte, desprende también el sentido de la obra de la estructura de la misma. Lo verdaderamente contrario del formalismo es una buena teoría de la palabra que la distinga de toda técnica y de todo instrumento porque no es sólo un medio al servicio de un fin exterior, sino que encierra dentro de ella misma su moral, su norma de empleo, su visión del mundo, de la misma forma que un gesto revela toda la verdad de un hombre. Y este

uso vivo del lenguaje es, al mismo tiempo que lo contrario del formalismo, lo contrario de una literatura de "temas". Un lenguaje, en efecto, que no buscase más que expresar las cosas mismas, agotaría su capacidad de enseñanza en enunciados de hecho. Un lenguaje por el contrario que ofrece nuestra perspectiva sobre las cosas, que organiza en ellas un relieve, inaugura una discusión sobre las cosas que no acaba con él, él mismo suscita la búsqueda, hace posible la adquisición. Lo que es irremplazable en la obra de arte —lo que hace de ella no solamente una ocasión de placer, sino un órgano del espíritu cuyo análogo se encuentra en todo pensamiento filosófico o político que sea productivo— es que contiene, más que ideas, *matrices de ideas*; nos proporciona emblemas cuyo sentido nunca acabaremos de desplegar, y, precisamente porque se instala y nos instala en un mundo cuya clave no poseemos, nos enseña a ver y nos da que pensar como ninguna obra analítica puede hacerlo, porque no hay ningún análisis que pueda descubrir en un objeto otra cosa que lo que nosotros hayamos puesto en él. Lo que hay de azaroso en la comunicación literaria, lo que hay de ambiguo e irreductible a la tesis en todas las grandes obras de arte, no radica en un defecto provisional de la literatura, cuya superación podría esperarse, sino que es el precio que hay que pagar por tener un lenguaje conquistador, que no se limite a enunciar lo que ya sabíamos, sino que nos introduzca en experiencias extrañas, en perspectivas que nunca serán las nuestras y nos desembarace al fin de nuestros prejuicios. Nunca podríamos ver un paisaje nuevo si no tuviésemos, con nuestros ojos, el medio de sorprender, de interrogar y de poner en forma configuraciones de espacio y de color nunca vista hasta ahora. Ni podríamos hacer nada si no tuviésemos, con nuestro cuerpo, el medio de saltar por encima de todos los medios ner-

viosos y musculares y del movimiento para plantarnos en el fin anticipado. De esa misma manera, imperiosa y breve, el artista, sin transiciones ni preparativos, nos arroja en un mundo nuevo. Y así como nuestro cuerpo no puede encontrarse entre las cosas ni frecuentarlas más que a condición de que renunciemos a analizarle para usar de él, así el lenguaje literario no puede decir cosas nuevas más que a condición de que hagamos causa común con él, a condición de que dejemos de examinar de dónde viene para seguirle a donde va, de que dejemos que las palabras, los medios de expresión del libro se envuelvan en ese vaho de significación que deben a su singular disposición, y que todo el escrito vire hacia un valor segundo y tácito en el que llega casi a alcanzar el resplandor mudo de la pintura. De la misma manera que el de la pintura, el sentido propio de la obra de arte no es en principio perceptible más que como una *deformación coherente* impuesta a lo visible. Y nunca lo será más que así. Los críticos podrán sin duda confrontar el modo de expresión de un novelista con el de otro, hacer entrar la configuración escogida en una familia de otras configuraciones posibles, o incluso realizadas... Este trabajo sólo es legítimo si pone las diferencias de "técnica" en relación con diferencias de proyecto y de sentido, y se guarda sobre todo de imaginar que Stendhal para decir *lo que* tenía que decir podía haber pedido prestados el estilo y la narración de Balzac. El pensamiento crítico nos explica a nosotros mismos lo que habíamos percibido en la novela, y por qué lo habíamos allí percibido. Al lenguaje del novelista, que muestra o hace transparecer lo verdadero sin tocarlo, la crítica sustituye otro lenguaje, que pretende poseer su objeto. Pero viene a ser como esas descripciones de un rostro sobre un pasaporte que no nos permiten imaginárnoslo. El sistema de ideas y de procedimientos téc-

nicos que la crítica descubre en la obra de arte, lo deduce de esa significación inagotable de la que la novela se ha encontrado revestida cuando ha venido a des- centrar, a distender, a solicitar hacia un nuevo sentido nuestra *imago* del mundo y las dimensiones de nuestra experiencia. La novela, al sobrevenir, la transforma, antes de cualquier significación, como la línea auxiliar introducida en una figura abre el camino a la solución.

Podrá responderse que en todo caso el lenguaje del crítico, y sobre todo el del filósofo, tiene justamente la ambición de convertir en una verdadera posesión el asidero resbaladizo que sobre la experiencia nos ofrece la literatura. Quedaría por saber —nos lo vamos a preguntar enseguida— si, aun en esto, crítica y filosofía no se limitan a ejercer, como en segunda potencia y con una especie de reiteración, el mismo poder de expresión elíptica en que consiste la obra de arte. Comencemos en todo caso por hacer constar que, a primera vista, la filosofía no está más en posesión de su objeto que el arte, ni lo tiene en la mano de modo que no quede nada que desear. Son célebres las metamorfosis de la filosofía de Descartes: la esclarecemos con nuestras luces, como la pintura moderna esclarece al Greco o a Tintoretto. Antes de nosotros, Spinoza, Malebranche, Leibniz habían, como se sabe, cada uno a su modo, puesto los acentos, cambiado las relaciones de las "figuras" y los "fondos" y reivindicado cada uno su propio Descartes. Descartes es indudablemente ese francés de hace tres siglos que escribió las *Meditaciones* y otros libros, respondió a Hobbes, a Mersenne, y a otros, tomó como divisa *larvatus prode* e hizo aquella peregrinación a Nuestra Señora de Loreto... pero es también mucho más: como Vermeer, Descartes es una de esas instituciones que se esbozan en la historia de las ideas antes de aparecer en ella en persona —como el sol se anuncia antes de desve-

lar un paisaje renovado—, que, mientras duran, no dejan de incrementarse y de transformar en sí mismas los acontecimientos con los que se encuentran confrontadas, hasta que llega el momento en que insensiblemente el movimiento se invierte, el número de situaciones y de relaciones inasimilables excede de las que pueden absorber; acaba por alterarlas, y suscita otra forma que sin embargo y sin ellas, no hubiera llegado a existir. Descartes es Descartes, pero es también todo lo que retrospectivamente nos parece haberle anunciado, todo aquello a lo que él precisamente ha dado sentido y realidad histórica —y es también todo lo que ha derivado de él, el ocasionalismo de Malebranche oculto en un rincón de la *Dióptrica*, la sustancia de Spinoza en un recodo de las *Respuestas a las objeciones*. ¿Cómo trazar un límite entre lo que él pensó y lo que se ha pensado a partir de él—, entre lo que le debemos y lo que nuestras interpretaciones le prestan? Bien es verdad que sus sucesores hacen fuerza allí por donde él pasaba vivazmente, o dejan perderse aquello que él cuidadosamente explicaba. Es un gran organismo en el que ellos subvierten la distribución de los centros vitales y de las funciones. Pero en definitiva no deja de ser él quien les despierta a sus pensamientos más propios, quien les anima en su agresión contra él, y no es posible hacer un inventario riguroso de los pensamientos de Descartes más de lo que lo es hacer en una lengua el inventario de los medios de expresión. Concibió más vivamente que nadie la distinción del alma y del cuerpo, pero en esto mismo vio mejor que nadie la paradoja de su unión en el funcionamiento de la vida. Si se quiere cercar a Descartes, más que en sus escritos (desde un principio zumbadores de esos enjambres de pensamientos que habrían de invadirlos), a lo que el hombre Descartes tenía en la cabe-

za*, en la suma de los minutos de su vida, tampoco podría hacerse una enumeración: el campo de nuestro espíritu, como nuestro campo visual, no se halla limitado por una frontera, sino que se pierde en una zona vaga en la que los objetos sólo se pronuncian débilmente, pero no carecen de una suerte de presencia. No es sólo por falta de datos —por falta de un diario fechado de sus pensamientos— por lo que no estamos en situación de poder decir si Descartes, en un momento de su vida, concibió, o no, el idealismo, sino porque cualquier pensamiento un poco profundo, no sólo en un texto escrito, sino también en el mismo hombre viviente, pone en movimiento todos los demás. El movimiento de la segunda *Meditación*, es y no es el idealismo, según que se le toma por *verdad*, en un sentido imposible de dejar atrás como toda verdad, y que uno se detenga en él algún tiempo, como quiere Descartes, para penetrarse de él para siempre o que por el contrario se crea poder insertarlo como verdad parcial en una verdad más amplia y continuarlo hacia un autor divino del mundo, como quiere también Descartes; según que se haga de la inclinación natural un caso particular de la luz natural e interior, o por el contrario se haga de la luz natural una operación de Dios creador sobre nosotros. Si Descartes, por lo menos una vez, ha presentado la filosofía como meditación, enténdámonos: no como un movimiento del espíritu hacia una verdad exterior e inmóvil, sino como una transformación mediante el ejercicio del pensamiento del sentido de sus certezas y de la verdad misma, eso significa que admite la verdad permanente de cada uno de los pasos, que sus conclusiones los hacen

* El texto decía: "si se quiere, más que a sus escritos... limitar Descartes a lo que el hombre Descartes...". El autor ha sustituido limitar por cercar, pero no ha corregido la construcción de la frase.

válidos a todos y que no admite ninguna verdad que no haya *llegado a serlo*. Por tanto hay en él, entre otras cosas, el idealismo. Pero el idealismo como momento no es el idealismo, y no lo hay por tanto en Descartes. Pero sí que lo hay puesto que los otros momentos, en los que Descartes lo deja atrás, no son legítimos, y sólo sigue adelante porque se olvida del punto de partida... La discusión prosigue así entre los comentaristas. El inventario de los pensamientos que Descartes formó en vida es imposible por una razón de principio que consiste en que ningún pensamiento se deja separar. Había en él idealismo y no lo había, como, en las adivinanzas, el conejo está entre el follaje y no lo está mientras no se mire desde un cierto ángulo. El pensamiento de un filósofo al margen de cualquier equívoco de los textos y tomado, si es que esto tiene sentido, en sí mismo, en estado naciente, no es una suma de ideas, sino un movimiento que deja tras de sí una estela y anticipa su futuro, y la distinción entre lo que *allí se encuentra* y lo que las metamorfosis futuras encontrarán, no puede ser, por así decirlo, sino macroscópica. Al comparar los escritos mismos de Descartes —el orden de sus pensamientos, las palabras de las que se sirve, lo que a la letra dice y lo que niega— con los escritos de Spinoza, las diferencias saltan a la vista. Pero en cuanto se penetra en sus escritos lo suficiente como para que quede atrás la forma exterior, y aparece en el horizonte el problema que les es común, los adversarios aparecen comprometidos el uno contra el otro en una lucha más sutil, en la que ambos, el parricida y el infanticida, golpean con las mismas armas que el otro. Lo propio del ademán cultural es despertar en cada uno de los demás si no una consonancia, al menos un eco. Mientras Malebranche está escribiendo a Dortous de Mairan todo lo malo que piensa de Spinoza y parece que se están en-

frentando dos pensamientos opacos y testarudos, he aquí que de súbito, en el punto en que chocan, ya no nos encontramos con dos espíritus singulares, cerrado cada uno de ellos en sí mismo y extraño al otro: descubrimos que al golpear al otro cada uno se hiere a sí mismo; ya no se trata de un combate singular, sino de una tensión, en el mundo cartesiano, entre la esencia y la existencia. No insinuamos aquí ninguna conclusión escéptica: sólo en el interior de un mismo mundo cartesiano son hermanos los adversarios; y ellos lo saben: Malebranche es tan severo con Spinoza porque Spinoza posee el medio de empujarle muy lejos por la ruta del spinozismo y Malebranche no quiere recorrerla. No estamos diciendo por tanto que sea vana cualquier oposición ni que una cierta Providencia en las cosas dé la razón a todo el mundo. Lo que decimos es que en un mismo mundo de cultura los pensamientos de cada uno llevan en el otro una vida oculta, al menos como obsesión, que cada uno mueve al otro como el otro le mueve a él, y se funde con el otro en el mismo momento en que le contesta: y esto no es un principio de escepticismo sino por el contrario de verdad. Precisamente porque se da entre los pensamientos esta difusión, esta ósmosis, porque el entablicamiento de los pensamientos es imposible, porque carece de sentido la cuestión de saber *a quien pertenece* un pensamiento, es por lo que habitamos verdaderamente el mismo mundo y hay efectivamente para nosotros una verdad. Y si, en fin, al no poder encontrar en las obras que escribió o los pensamientos que vivió el absoluto de Descartes, se intentará buscarlo en la opción indivisible que subtenía no sólo sus obras y sus pensamientos favoritos sino también, día tras día, sus aventuras y sus acciones, desde luego que así se llegaría a lo más individual, a lo que

"mil años de historia no pueden destruir"²⁴. Al decir sí o no a lo que le era dado ver, conocer o vivir, las decisiones irrevocables de Descartes trazan un "límite" que ningún futuro podrá arrancar, y podría creerse que definen un absoluto propio de Descartes que ninguna metamorfosis puede cambiar. Sin embargo no está toda la cuestión en saber si se dice sí o no, sino por qué se dice, qué sentido se da a ese sí o a ese no, lo que se acepta exactamente cuando se dice sí, lo que se rechaza cuando se dice no. Ya para sus propios contemporáneos, las decisiones de Descartes eran algo que había que comprender, y no lo podían conseguir sin poner en la faena algo propio. Descartes mismo no podía, a sus propios ojos, definirse solamente por lo que hacía, ni reducirse a sus decisiones: no tenía más remedio que tratar de discernir tras ellas el proyecto que manifestaban, el sentido que él mismo les daba. O mejor, cada una de ellas no tenía más que un sentido provisional, y precisaba de las siguientes para determinar del todo. La comprobación del *se esse*, que las *Regulae* ponen entre las naturalezas simples, iba en las *Meditaciones* a aislarse de ellas como una primera verdad, como una experiencia privilegiada. El sentido del *se esse* después de las *Regulae* había quedado por tanto en suspenso. Y como puede decirse lo mismo de todas las otras obras de Descartes, y como el filósofo deja de escribir o muere, no porque haya acabado su obra sino porque, bajo su proyecto total de vivir y de pensar, algo falla inopinadamente, como toda muerte es prematura desde el punto de vista de la conciencia por ella alcanzada, la vida y la obra entera de Descartes sólo adquieren en definitiva un sentido irrevocable a los ojos de los que le sobreviven, del espectador extraño. Para Des-

²⁴ J. P. Sartre.

cartes en vida, y por estrechamente que se viera apremiado para pronunciarse en su horizonte histórico, respecto a tal institución, tal filosofía reinante, tal religión, por muy resueltamente que hubiese dicho sí a esto, no a aquello, cada decisión, lejos de ser un absoluto, exigía ser interpretada por las otras. La cuestión de la religión de Descartes no queda zanjada por la peregrinación a Nuestra Señora de Loreto ni por lo que él mismo dice del catolicismo en sus obras: queda por saber lo que *podía ser* aquel sí, en relación con el conjunto de pensamientos expresados por él en otras ocasiones. No se trata tanto de saber si ha sido religioso como en qué sentido lo ha sido, qué función desempeñaba la religión en el conjunto Descartes. ¿Se hallaba presente en él sólo de un modo marginal, anónimo, como un elemento más del bagaje histórico de su tiempo y sin compromiso alguno con un centro propio de su pensamiento, que se situaría en la razón natural? ¿O llegaba por el contrario hasta el corazón del Descartes filósofo, y en tal caso cómo se compaginaba con el resto? No se puede *postular* que estas cuestiones, que esperan nuestra interpretación, se las haya articulado y resuelto él mismo el día en que decidió hacer la peregrinación a Nuestra Señora de Loreto, ni que él estuviera en posesión de la solución en un transfondo que sería el absoluto de Descartes. No menos oscuro a sus ojos que a los nuestros, es muy posible que no llegara a tener la clave de su propia vida; que, nacido en un tiempo en que la religión era algo establecido, participase simplemente de aquella religión general y uniera dentro de sí unas creencias y unas luces naturales, que nos parecen discordantes, sin tratar de encontrarles un centro común; que, finalmente, aquella vida no tuviese una única clave, que sólo fuera enigmática como lo es lo irracional, el hecho puro, la pertenencia de un pensa-

miento a un tiempo, o sea enigmática en sí misma, sin que haya en parte alguna una solución... Tanto si esto es así como si al revés, la religión, o el pensamiento puro pueden darnos la clave de Descartes, en cualquier caso su propio secreto no estaba dado sin más en él; tenía, no menos que nosotros, que descifrarle o que inventarle y a esta tentativa de interpretación es a lo que se llama su obra y su vida. El Descartes absoluto, el hombre Descartes en su tiempo, duro como un diamante, con sus quehaceres concretos, sus decisiones, sus empresas, somos nosotros quienes lo imaginamos, porque él está muerto, y desde hace mucho tiempo. En cuanto a él, en su presente, no puede dejar de producir, a cada minuto, una significación Descartes, con todo lo que las significaciones suponen de discutible, no puede hacer un gesto sin entrar en el laberinto de la interpretación de sí mismo, en espera de que sean otros los que se pongan a interpretarlo. Apenas toca ese concurso singular de circunstancias que constituyen su lugar histórico —la enseñanza del colegio de la Flèche, la geometría, la filosofía en el estadio en que se la transmiten sus predecesores, la guerra que va a hacer, la sirvienta de la que habrá de hacerle una hija, aquella horrible reina de Suecia a la que hay que instruir— todo adquiere bajo sus dedos un sentido Descartes, que puede comprenderse de múltiples maneras, todo se pone a funcionar en un mundo Descartes, enigmático como todo lo individual; su propia vida comienza a dar testimonio de una manera de tratar la vida y el mundo y, como todos los demás, ese testimonio requiere interpretación. Ni siquiera en el individuo total podemos encontrar *ese Descartes específico* que hemos buscado vanamente en su pensamiento, o mejor dicho, sólo lo encontramos en enigma, sin que sea seguro que el enigma lleve consigo una respuesta. Lo que hace que esta vida, acabada

hace trescientos años, no haya sido amortajada en la tumba de Descartes, que siga siendo emblema y texto que leer por todos nosotros, y permanezca ahí, “desarmada y no vencida, como un hito”, se debe justamente a que era ya significación y que en este sentido estaba pidiendo la metamorfosis. En vano se buscaría por tanto incluso aquí algo que sólo se encuentre en Descartes. No es singular como una piedra o como una esencia: es singular como un tono, un estilo o un lenguaje, o sea algo participable por los demás, más que individuo. Por muy ligado a su vida que esté, el pensamiento del filósofo —más decidido que ningún otro a ser explícito, a definirse, a distinguirse—, al igual el pensamiento alusivo del novelista, no expresa sin supuestos.

Queda el hecho de que el lenguaje, aunque de hecho recaiga en la precariedad de las formas de expresión mudas, tiene en principio otra intención. El hombre que habla o que escribe adopta ante el pasado una actitud que sólo es suya. Todo el mundo, todas las civilizaciones continúan el pasado: los padres de hoy contemplan su niñez en la de sus propios hijos, vuelven a adoptar ante ellos las conductas de sus propios padres, o bien, por rencor, pasan al otro extremo, practican la educación libertaria, si es que tuvieron que sufrir una educación autoritaria, pero, al mismo tiempo, mediante este rodeo, vuelven con frecuencia a tomar contacto con su tradición, puesto que el vértigo de la libertad volverá a conducir al niño al sistema de la seguridad y en veinte años hará de él un padre autoritario. Cada comportamiento que adoptamos respecto a un niño es percibido por él no sólo en sus efectos sino también en su principio. No lo experimenta únicamente como niño, lo asume como futuro adulto, no es sólo objeto sino también sujeto ya, está en complicidad con las mismas severidades que tiene que sufrir, ya que su padre es otro él

mismo. Esa es la razón de que la educación autoritaria no produzca, como podría creerse, verdaderos rebeldes: después de las rebeliones de la juventud, se ve reaparecer en el adulto la misma imagen de su padre. Quizá lo que ocurre es que el niño, con una sutileza extraordinaria, no percibe sólo la rigidez de sus padres, sino, tras ella, el fondo de angustia y de incertidumbre que con frecuencia la motiva; al sufrir la una aprende también a sufrir la otra y, cuando llegue la hora de ser padre, tratará de huir de la primera no menos que de la segunda, y volverá a penetrar por su cuenta en el laberinto de la angustia y de la agresión que hace a los violentos. Así, a pesar de los zigzags, que vuelven a llevar a veces al punto de partida, y por el hecho de que cada hombrecito, a través de cada uno de los cuidados de que es objeto, de cada gesto del que es testigo, se identifica con la forma de vida de sus padres, se establece una tradición pasiva y hará falta todo el peso de la experiencia y de las propias adquisiciones para aportar a ella algún cambio. Así es como se lleva a cabo la temible y necesaria integración cultural, la continuación de edad en edad de un destino. Por supuesto, cambios los hay aunque no sea sino porque el niño hereda conclusiones sin haber vivido las premisas y porque las conductas aprendidas, aisladas de las experiencias que las han motivado, pueden recibir de él un nuevo sentido. Pero en todo caso esos cambios se llevan a cabo en la oscuridad, es raro que el niño comprenda su origen, las profundas emociones en virtud de las cuales ha comenzado a vivir, y pueda extraer de ellas una enseñanza en lugar de dejarlas jugar dentro de él. De ordinario se contenta con continuarlas, no en su verdad, sino en lo que tienen de hiriente y de intolerable. La tradición de una cultura es en su superficie monotonía y orden,

en su profundidad tumulto y caos, y la misma ruptura no constituye mayor liberación que la docilidad.

La inmensa novedad de la expresión está en que hace salir definitivamente a la cultura tácita de su círculo mortal. Cuando en una cultura aparecen las artes, aparece también una nueva relación con el pasado. Un artista no se contenta con continuarlo, por la veneración o por la rebelión; lo vuelve a comenzar; no puede, como el niño, imaginar que su vida está hecha para continuar otras vidas; si coge el pincel, es que en un cierto sentido la pintura está todavía por hacer. Sin embargo, esta misma independencia resulta sospechosa: justamente si la pintura está siempre por hacer, las obras que produzca van a ir a *añadirse* a las obras ya hechas: no las contienen, no las hacen inútiles, las vuelven a comenzar; la pintura actual, aún cuando no ha sido posible más que en virtud de todo un pasado de pintura, niega demasiado deliberadamente ese pasado como para poder superarlo de verdad. Lo único que puede hacer es olvidarlo. Y el rescate pagado por su novedad consiste en que hace aparecer lo que hubo antes que ella como una tentativa frustrada, y el día de mañana otra pintura la hará aparecer a su vez como otra tentativa frustrada igualmente, con lo que en definitiva la pintura toda se nos ofrece como un esfuerzo abortado para decir algo que se queda siempre por decir. Aquí es donde se advierte lo propio del lenguaje.

Porque el hombre que escribe, si no se contenta sólo con continuar la lengua recibida, o con volver a decir las cosas ya dichas, tampoco quiere reemplazarla por un idioma que, como el cuadro, se baste a sí mismo y se halle cerrado en su propia significación. Quiere realizarla y destruirla al mismo tiempo, realizarla *destruyéndola* o destruirla *realizándola*. La destruye como palabra hecha del todo, que ya no despierta en nosotros más que sig-

nificaciones languidecientes, ni logra ya hacer presente lo que dice. Pero la realiza, puesto que la lengua dada que le penetra de parte a parte y proporciona ya una figura general a sus pensamientos más secretos, no está allí como una enemiga, sino que por el contrario se halla toda ella *dispuesta* a convertir en adquisición lo nuevo que el escritor significa. Es como si hubiera sido hecha para él, así como también él hecho para ella, como si la tarea de hablar que le asigna la lengua y a la que se ha consagrado al aprenderla, fuera él mismo, con mucha más razón que la pulsación de su vida, o como si la lengua instituida contuviera ya al escritor dentro de ella misma como uno de sus posibles. Cada nueva pintura se hace un sitio en el mundo, inaugurado por la primera pintura, cumple el deseo del pasado, ejerce su procura, actúa en su nombre, pero no lo contiene en estado manifiesto, se convierte en memoria para nosotros si conocemos por otro lado la historia de la pintura, pero no es memoria para sí, no pretende totalizar lo que la ha hecho posible; la palabra por el contrario, no contenta con ir más allá, pretende recapitular, recuperar, contener en sustancia el pasado y, como no podría, a menos que lo repitiera textualmente, proporcionarnoslo en su presencia, le hace experimentar una preparación que le convierte en capaz de manifestarse en ella: quiere darnos su *verdad*. Se anuda sobre sí misma, se recobra y se repone. No se contenta con empujar al pasado para hacerse un sitio en el mundo, quiere conservarle también, en su espíritu o en su sentido. Las propiedades del número fraccionario no invalidan las del número entero, ni la geometría espacial la geometría plana, ni las geometrías no euclidianas a Euclides, ni siquiera las concepciones de Einstein las de la física clásica: las nuevas formulaciones hacen aparecer a las antiguas como casos particulares especialmente simples,

en los que no se han empleado determinadas posibilidades de variaciones, y que sólo resultarían engañosas si se pretendiera convertirlas en la medida del ser mismo. La geometría plana es una geometría espacial en la que se ha hecho que una dimensión sea nula, el espacio euclidiano es un espacio de n dimensiones en el que $n - 3$ dimensiones son nulas. La verdad de las formulaciones antiguas no es por tanto una ilusión: son falsas en lo que niegan, pero son verdaderas en lo que afirman, y es en consecuencia posible ver en ellas una adquisición anticipada a las explicitaciones del futuro. Por eso lo propio del algoritmo es conservar las formulaciones antiguas a medida que las va cambiando en ellas mismas y en su legítimo sentido, reafirmarlas al mismo tiempo que las supera, salvarlas al destruirlas, y hacerlas aparecer por tanto como partes de una totalidad en construcción o como esbozos de un conjunto futuro. En este caso la sedimentación no acumula solamente creación sobre creación, sino que las integra —los primeros pasos no lanzan solamente hacia el futuro una vaga llamada, la consumación que el futuro realiza es la misma que esos pasos invocaban, puesto que los salva—, esas creaciones son la experiencia de la misma verdad en la que vendrán a fundirse. De ahí proviene que en la ciencia exista lo adquirido, mientras que la pintura está siempre en suspenso, de ahí viene que el algoritmo vuelve disponibles las significaciones que ha logrado proferir, lo que trae consigo que éstas nos parezcan llevar, por encima de sus formulaciones provisionales, una existencia independiente. Pero hay algo análogo en todo lenguaje. El escritor sólo se concibe en una lengua establecida, mientras que cada pintor rehace la suya. Y esto quiere decir mucho. Quiere decir que la obra del lenguaje, construida a partir de ese bien común que es la lengua, pretende incorporarse a ella. Quiere decir también que

se ofrece de golpe como en la lengua, por lo menos a título de posible; las mismas transformaciones que la obra aporta a la lengua siguen siendo reconocibles en ella tras el paso del escritor, mientras que la experiencia de un pintor, al pasar a sus sucesores, deja de ser identificable. Esto quiere decir que el pasado del lenguaje no es sólo pasado superado, sino también pasado comprendido. La pintura en cambio es muda.

Hay un uso crítico, filosófico, universal del lenguaje, que pretende recuperar las cosas como son —mientras que la pintura las transforma en pintura—, que pretende recuperarlo todo: el lenguaje mismo y hasta el uso que han hecho de él otras doctrinas. Sócrates mata a Parménides, pero los asesinatos filosóficos son al mismo tiempo el reconocimiento de una filiación. Spinoza piensa que expresa la verdad de Descartes, y, por supuesto, Hegel la verdad de Spinoza, de Descartes y de todos los demás. Y resulta evidente, sin más ejemplos, que el filósofo, en el momento en que se pone a considerar la verdad no piensa que le haya estado esperando para ser verdadera, la considera como verdad de todos desde siempre. Es esencial a la verdad el ser integral, mientras que ninguna pintura válida se ha pretendido jamás como integral. Si, como dice Malraux, la unidad de los estilos no aparece más que en el Museo, en la comparación de las obras, si se halla *entre* los lienzos o detrás de ellos, hasta el punto de que el Museo los hace aparecer como “Super-artistas” detrás de los artistas, y la historia de la pintura como un flujo subterráneo cuya energía ninguno de ellos agota, eso quiere decir que el Espíritu de la Pintura es un espíritu fuera de sí. Es por el contrario esencial al lenguaje tratar de poseerse, conquistar mediante la crítica el secreto de sus propias invenciones de estilo, hablar sobre la palabra, en vez de contentarse con usarla. en fin el espíritu del lenguaje es o pretende

ser espíritu para sí, desearía no contener nada que no proviniera de sí mismo. La actitud del lenguaje y la de la pintura con respecto al tiempo son casi opuestas. A pesar de la vestimenta de los personajes, de la forma de los muebles y de los utensilios que en él figuran, de las circunstancias históricas a las que puede hacer alusión, el cuadro instala de golpe su encanto en una eternidad visionaria en la que, muchos siglos más tarde, no tenemos dificultad en alcanzarle, sin haber sido iniciados siquiera en la historia de la civilización en la que nació. El escrito por el contrario no comienza a comunicarnos su sentido más duradero sino después de habernos iniciado en circunstancias o debates ocurridos hace mucho tiempo: *Las Provinciales* no nos dirían nada si no volviésemos a actualizar las disputas teológicas del siglo XVII, ni *El Rojo y el Negro* las tinieblas de la Restauración. Pero ese acceso inmediato a lo duradero que la pintura se otorga, lo paga curiosamente y tiene que sufrir, mucho más que el lenguaje, el movimiento del tiempo: las mismas obras maestras de Leonardo de Vinci nos hacen pensar en él más que en nosotros, en Italia más que en los hombres. Y por el contrario la literatura, en la misma medida en que renuncia a la prudencia hipócrita del arte, en que afronta valientemente el tiempo, en que lo muestra en vez de evocarlo vagamente, lo “funda en significación” para siempre. Sófocles, Tucídides, Platón no reflejan a Grecia, la hacen ver, aún a nosotros que estamos tan lejos. Las estatuas de Olimpia, que hacen tanto o más para acercarnos a ella, lo que hacen en el estado en que nos han llegado —lavadas, rotas, desprendidas de la obra total— es alimentar un mito fraudulento de Grecia, no pueden resistir al tiempo como lo hace un escrito. En cambio unos manuscritos desgarrados, casi ilegibles, y reducidos a unas cuantas frases, arrojan sobre nosotros unos fulgores que ninguna

estatua fragmentada puede conseguir, porque en ellos la significación se halla depositada de otro modo, de otra manera concentrada que en aquellas, porque no hay nada que iguale la ductilidad de la palabra. La primera pintura inaugura un mundo, la primera palabra abre un universo. En una palabra: el lenguaje *dice* y las voces de la pintura son las "voces del silencio"... Si presionamos sobre el sentido de esta exigua palabra "decir", si tratamos de poner en claro el valor del lenguaje, encontramos en él la intención de desvelar la cosa misma, de dejar atrás el enunciado hacia lo que significa. Por más que cada palabra remita a todas las otras palabras posibles y extraiga de ellas su sentido, lo cierto es que en el momento en que se produce, no se difiere la tarea de expresar, remitida a otras palabras, sino que se cumple y es el momento en que nosotros comprendemos. Decíamos anteriormente con Saussure que un acto singular de hablar no es de por sí significativo y no llega a serlo más que como modulación de un sistema general de expresión, y en tanto que se *diferencia* de los otros gestos lingüísticos que componen la lengua, de modo que el lenguaje en definitiva no puede contener sino diferencias de significación y presupone una comunicación general, aunque sea vaga e inarticulada. Y ahora hay que añadir: la maravilla está en que antes de Saussure no sabíamos nada de ello, y que todavía lo seguimos olvidando cada vez que hablamos, por ejemplo cuando estamos hablando de Saussure. La maravilla está en que, siendo como es un simple poder de diferenciar significaciones, y no de dárselas a quien no las tenga ya, la palabra parece sin embargo contenerlas y vehicularlas. Lo que quiere decir que no debemos deducir el poder significativo de cada una del poder de las otras, lo que sería un círculo, ni siquiera de un poder global de la lengua: un todo puede poseer otras pro-

piedades que sus partes, pero no puede hacerse ex nihilo. Cada acto lingüístico parcial como parte de un todo y acto común de la lengua, no se limita a emplear su poder, sino que lo recrea porque nos hace verificar, en la evidencia del sentido dado y recibido, la capacidad que tienen los sujetos hablantes de sobrepasar los signos hacia el sentido, del que después de todo, lo que nosotros llamamos la lengua no es más que el resultado visible y el registro. Los signos no evocan sólo ante nosotros otros signos, y esto indefinidamente, el lenguaje no es como una presión en la que nos hallemos encerrados o como un guía cuyas indicaciones tengamos que seguir ciegamente; porque en su uso actual, en la intersección de esos mil gestos, aparece por fin lo que quieren decir ya qué es a lo que nos abren un acceso tan fácil que para referirnos a ello ya no los necesitaremos siquiera. Y aun cuando luego advirtamos que todavía no habíamos tocado las cosas mismas, que esta detención en la volubilidad de nuestro espíritu sólo era para preparar una nueva partida, que el espacio euclidiano, lejos de ofrecerse con una claridad definitiva, seguía teniendo la opacidad de un caso muy particular y que su verdad no era más que una verdad de segundo orden, que tenía que fundarse en una nueva generalización del espacio, sin embargo, sigue siendo válido que el movimiento mediante el cual pasamos de una evidencia ingenua a una evidencia que lo es menos establece entre una y otra una relación de implicación que es propia de las cosas dichas. El esquizofrénico lo mismo que el filósofo tropiezan en las paradojas de la existencia y tanto uno como otro consumen sus fuerzas en sorprenderse, y fracasan ambos, por así decir, al tratar de recuperar completamente el mundo. Pero no en el mismo grado. El fracaso del esquizofrénico es pasivo, y no se deja conocer más que por algunas frases enigmáticas. Lo que se llama el fracaso del

filósofo deja tras sí toda una estela de actos de expresión que nos hacen recobrar nuestra condición. Cuando se compara por tanto el lenguaje con las formas mudas de la expresión —el gesto, la pintura—, hay que poner muy de relieve que aquel no se contenta, como éstas, con trazar, sobre la superficie del mundo, unos vectores, unas direcciones, una “deformación coherente”, un sentido tácito. El chimpancé que aprende a emplear una rama de árbol para alcanzar su alimento no lo hace de ordinario más que si los dos objetos pueden verse de un solo golpe de vista, si se hallan “en contacto visual”. No ve la rama de árbol como “posible bastón” más que si se le ofrece en el mismo campo visual en el que figura también el objeto de su deseo. Esto equivale a decir que este *sentido nuevo* de la rama es un haz de intenciones prácticas que la ponen en conexión con la cosa por alcanzar, la inminencia de un gesto, el índice de una manipulación. Nace en el circuito del deseo, entre el cuerpo y lo que éste busca, y la rama de árbol sólo viene a intercalarse en este trayecto en cuanto que lo facilita, no conserva todas sus propiedades de rama de árbol. Los psicólogos muestran que una caja es para el chimpancé un medio de sentarse o un medio de encaramarse, pero nunca las dos cosas a la vez. Basta que un congénere esté sentado sobre la caja para que el chimpancé deje de tratarla como medio para escalar. Esto quiere decir que la significación que habita estas conductas es como viscosa, se adhiere a la distribución fortuita de los objetos, no es significación más que para un cuerpo empeñado en tal momento en tal faena. La significación del lenguaje, en cambio, cuando la asimamos, parece liberarse de cualquier atadura. Cuando, para encontrar la superficie del paralelogramo lo trato como un posible rectángulo y enuncio aquellas de sus propiedades que autorizan por principio la transformación, no me

estoy limitando a cambiarle, sino que establezco que este cambio le deja intacto y que en el mismo paralelogramo, en cuanto posible rectángulo, la superficie es igual al producto de la base por la altura. No nos hallamos sólo ante una sustitución de sentidos *equivalentes*, la nueva estructura se nos aparece como presente ya en la antigua, o la antigua como presente todavía en la nueva, el pasado no está simplemente sobrepasado, sino *comprendido*, lo que se expresa diciendo que hay verdad, y que aquí emerge el espíritu. Antes, como en un caleidoscopio, un nuevo paisaje se ofrecía de súbito a la acción del animal, en virtud de ciertas condiciones de hecho de las que él se beneficiaba, ahora es el mismo objeto quien nos revela una propiedad suya, que tenía antes de nosotros, que seguirá conservando luego. Hemos pasado del orden de las causas al orden de las razones, y de un tiempo que acumula los cambios a un tiempo que los comprende.

Pero sin embargo hemos de advertir que seguimos sin salir del tiempo, ni de un cierto campo de pensamientos, que incluso el que comprende la geometría no es tampoco un espíritu sin situación en el mundo natural y en la cultura, que es el heredero y en el mejor de los casos el fundador, de un determinado lenguaje, que la significación no trasciende la *presencia de hecho* de los signos, sino al modo como la institución se halla más allá de las contingencias que le han dado origen. Ciertamente, cuando Galileo logra reunir bajo una significación común los movimientos uniformemente acelerados, los movimientos uniformemente retardados —como el de una piedra que se lanza hacia el cielo—, y el movimiento rectilíneo uniforme de un cuerpo que no se halla sometido a la acción de ninguna fuerza, los tres órdenes de hechos se convierten indudablemente en las variantes de una sola dinámica, y nos parece que se ha fijado una *esencia*

de la que cada uno de ellos no es más que un *ejemplo*. Pero esta significación sólo puede, por principio, traspasar a través de las figuras concretas que une. Que se nos presente a partir de "casos particulares", no es un accidente de su génesis, que no la afectaría a ella misma, sino algo que se inscribe en su contenido y si se quisiera desprenderla de las circunstancias en que se manifiesta, se anularía ante nuestros ojos. No es tanto una significación por encima de los hechos que la significan, cuanto el medio que nos permite pasar de uno a otro, o la huella de la generación intelectual de los mismos. La verdad única y común, de la que retrospectivamente los vemos emanar, no se halla *tras ellos* como la realidad está tras la apariencia, no puede fundar ningún movimiento progresivo que permitiera deducirlos de ella, no es su *verdad* sino a condición de que la suma de los n primeros números está hecha de $\frac{n}{2}$ sumas parciales, por tanto que cada una es igual a $n + 1$, y llega así a la fórmula $\frac{n}{2} (n + 1)$, cuando da esta sig-

nificación a cualquier serie continua de números, lo que le da la seguridad de haber descubierto su esencia y su verdad, es que *ve* cómo se derivan de la serie de los números las parejas de valor constante que va a contar, en lugar de efectuar la suma. La fórmula $\frac{n}{2} (n + 1)$ no contiene la esencia de este hecho matemático, sólo queda demostrada en tanto que nosotros comprendamos, bajo el mismo signo n empleado dos veces, la doble función que desempeña: la del número de cifras que sumar (n ordinal) y la del número final de la serie (n cardinal). Y cualquier otra fórmula, equivalente a los ojos del algebrista, que pudiéramos extraer

de ella, como por ejemplo $\frac{n+1}{2} (n)$ o $\frac{n(n+1)}{2}$ o $\frac{n^2+n}{2}$, no tiene valor expresivo más que en virtud

de su intermediaria, porque sólo ella hace ver la relación entre el objeto considerado y su "verdad". Por supuesto que un pensamiento ciego puede usar estas últimas fórmulas e indudablemente los resultados que obtenga serán verdaderos *también*, pero lo serán en la medida en que hayamos podido construirlos a partir de aquella, reiterando la operación que nos había permitido construirla a partir de la serie de los números. Nada limita pues nuestro poder de formalizar, o sea de construir expresiones cada vez más generales de un mismo hecho, pero, por lejos que vaya la formalización, su significación queda como en suspenso, no quiere decir de momento nada y no encierra ninguna verdad mientras no apoyemos sus superestructuras sobre una cosa vista. Significar, significar algo, ese acto decisivo no se lleva a cabo por tanto más que cuando las construcciones se aplican a lo percibido como a algo de lo que hay significación o expresión, y lo percibido con sus significaciones viscosas se encuentra en una doble relación con lo comprendido: por un lado no es más que su esbozo y su cebo, está pidiendo una continuación que le fije y le haga *ser* por fin, por otro lado es su prototipo y él solo acaba de hacer de lo comprendido la verdad actual. Ciertamente, lo sensible, si por ello se entiende la cualidad, dista mucho de contener todo lo que pensamos, y apenas hay nada en la percepción humana que sea enteramente sensible, lo sensible es inencontrable. Pero no hay nada tampoco que podamos pensar efectiva y actualmente sin vincularlo a nuestro campo de presencia, a la existencia actual de algo percibido, y en este sentido, lo contiene todo. No hay verdad que pueda

ni siquiera concebirse fuera de un campo de presencia, fuera de los límites de una situación cualquiera y de una estructura, cualquiera que sea. Está en nuestra mano sublimar esta situación hasta hacerla aparecer como un caso particular de toda una familia de situaciones, pero no cortar las raíces que nos implantan en una situación. La transparencia formal del algoritmo recubre una operación de vaivén entre las estructuras sensibles y su expresión, y toda la génesis de las significaciones medias, ¿pero hay que reactivarlas para pensar el algoritmo?

Aunque lo propio de la sedimentación en las ciencias sea apropiarse en una sola evidencia toda una serie de operaciones, que no necesitan ser explicitadas para que operen en nosotros, la estructura así definida no alcanza su pleno sentido ni se presta a nuevos progresos del saber más que si sigue conservando alguna relación con nuestra experiencia, y si volvemos a comenzar, incluso por un camino más corto, a construirla a partir de ella. Somos nosotros quienes decimos que las teorías superadas son conservadas por las teorías nuevas: en realidad lo son sólo mediante una trasposición que convierte en transparencia lo que, en ellas, era opaco como todo dato de hecho; los errores no se salvan más que como verdades, no se salvan por tanto. Y tal vez con ellos deje nuestra teoría, fuera de ella misma y de sus evidencias, una franja de saber presentido del cual la ciencia, en su próximo recodo, volverá a ocuparse. La ciencia válida no está hecha solamente de su presente, sino también de su historia.

Si esto es cierto del algoritmo, lo es mucho más del lenguaje. Hegel es el único que piensa que su sistema contiene la verdad de todos los demás, y si alguien sólo los conociese a través del suyo, no los conocería en absoluto. Aunque Hegel sea verdad de un extremo al otro, no hay nada que dispense de leer a quienes vinieron

antes que él, porque Hegel no puede contenerlos más que "en lo que afirman". Conocidos en lo que niegan, ofrecen al lector otra situación de pensamiento que no se halla en Hegel eminentemente, que no se halla en él en absoluto, y desde la cual Hegel es visible a una luz que él mismo ignora. Hegel es el único que piensa que no tiene un ser para otro y que es a los ojos de los demás exactamente lo que él sabe que es. Aun cuando represente un progreso con respecto a las otras filosofías, ha podido haber, en tal o cual pasaje de Descartes o de Platón, en tal o cual movimiento de las *Meditaciones* o de los *Diálogos*, y precisamente a causa de las "ingenuidades" que los mantenían todavía lejos de la "verdad" hegeliana, un contacto con las cosas, una chispa de significación que sólo eminentemente habrán pasado a la síntesis hegeliana, y a los que habrá siempre que volver, aunque sólo sea para comprender a Hegel. Hegel es el museo, es, si se quiere, todas las filosofías, pero privadas de su zona de sombra, de su finitud, de su impacto viviente, embalsamadas, transformadas, según él cree, en ellas mismas, pero a decir verdad transformadas en Hegel. Basta con ver cómo se va debilitando una verdad cuando deja de estar sola y se la integra en otra verdad más amplia —por ejemplo el *cogito*, cuando pasa de Descartes a Malebranche, a Leibniz y hasta a Spinoza, deja de ser un pensamiento y se convierte en un concepto, en un ritual que se repite de manera mecánica— para comprender que la síntesis, no puede, so pena de muerte, ser una síntesis objetiva que contuviera efectivamente todos los pensamientos acabados, ni tampoco una síntesis real que fuera todo lo que aquellos fueron, ni en fin una síntesis en y para sí que, *en un mismo tiempo y bajo un mismo respecto* sea y conozca, sea lo que conoce, conozca lo que ella misma es, conserve y suprima, realice y destruya.

Hegel nos dice que la síntesis conserva el pasado "en su profundidad presente". ¿Pero cómo tiene una profundidad y cuál es esa profundidad? Es la profundidad de lo que ella ya no es, la profundidad del pasado; y el pensamiento verdadero no la engendra, sólo se ha visto iniciada por el hecho del pasado o por el paso del tiempo. Si Hegel quiere decir que este paso no es simple destrucción y que el pasado, a medida que se aleja, se cambia en su sentido, si quiere decir que a igual distancia entre un orden de naturalezas inmutables y la circulación de los momentos del tiempo que se persiguen uno a otro, nosotros podemos reconstruir retrospectivamente una marcha de las ideas, una historia inteligible, y recuperar todo el pasado en nuestro presente viviente, entonces tiene razón. Pero a condición de que esta síntesis, como la síntesis que nos da al mundo percibido, siga siendo del orden de lo pre-objetivo y se vea puesta en cuestión por cada uno de los términos que une, o más bien a condición de que cada uno de ellos siga siendo, como lo fue en su presente, el equivalente del todo, la totalidad del mundo en la fecha considerada y que el encadenamiento de las filosofías en una historia intencional siga siendo la confrontación de significaciones abiertas, un intercambio de anticipaciones y de metamorfosis. Es seguro en un cierto sentido que el último estudiante de filosofía hoy piensa con menos prejuicios que Descartes, en el sentido precisamente de que se halla más cerca de la verdad, y esta pretensión es algo postulado por cualquier hombre que se ocupe de pensar después de Descartes. Pero es Descartes quien sigue pensando a través de estos sobrinos-nietos suyos, y lo que podemos decir contra él sigue siendo el eco de su palabra breve y decidida. Comprendemos a Hegel gracias a los otros, precisamente en cuanto los supera, tanto como comprendemos a los otros gracias a él. Un presente

que contuviera realmente el pasado en todo su sentido de pasado y, en particular, el pasado de todos los pasados, el mundo en todo su sentido de mundo, sería también un presente sin futuro, ya que no quedaría ninguna reserva de ser de la que pudiera sobrevenirle algo. El ídolo cruel del en sí para sí hegeliano es exactamente la definición de la muerte. La sedimentación no es el fin de la historia. No hay historia si no queda nada de lo que pasa y si cada presente, justamente en su singularidad, no se inscribe de una vez por todas en el cuadro de lo que ha sido y continúa siendo. Pero tampoco hay historia si este cuadro no se ahonda de acuerdo con una perspectiva temporal, si el sentido que en él aparece no es el sentido de una génesis, accesible únicamente a un pensamiento abierto como la génesis lo fue. Aquí el colmo de la sabiduría y de la astucia es una profunda ingenuidad.

En cuanto a la literatura, acepta de ordinario con más resolución no ser nunca total, y no darnos más que significaciones abiertas. El mismo Mallarmé sabe muy bien que no caería nada de su pluma si quisiera permanecer absolutamente fiel a su deseo de decirlo *todo*, que sólo ha podido escribir libros renunciando al *Libro* o mejor que *el Libro* sólo se escribe entre varios. Todo escritor sabe muy bien que, si la lengua no ofrece más de lo que hubiésemos sido capaces de encontrar por nosotros mismos, no existe empero una edad de oro del lenguaje. Cuando el escritor ha recibido la lengua que va a escribir, todo sigue estando por hacer, tendrá que rehacer *su* lengua dentro de la lengua; ésta sólo le ofrece una señalización exterior de las cosas; el pretendido contacto con ellas no se encuentra al principio de la lengua, sino al cabo de su esfuerzo, y en este sentido la existencia de una lengua dada, en vez de mostrárnosla, lo que hace es enmascaramos la verdadera

función de la palabra. Cuando ponemos en contraste la elocuencia del lenguaje y el silencio de la pintura, de ordinario es porque estamos comparando el lenguaje clásico y la pintura moderna. Pero si nos ponemos a comparar el lenguaje del escritor moderno y la aparente elocuencia de la pintura clásica, tal vez el resultado fuera el inverso o incluso, o más bien, volveríamos a encontrar bajo la estrechez de la pintura clásica su tácita profundidad y de nuevo pintura y lenguaje volverían a aparecer como iguales en el prodigio de la expresión.

No todos los hombres pintan, verdad es, mientras que todos los pintores hablan, y hablan mucho más allá de lo que exigen las necesidades de la vida, y aun su pintura. El hombre se siente *en su casa* en el lenguaje de un modo como no se sentirá nunca en la pintura. El lenguaje ordinario o los datos de la lengua le procuran la ilusión de una expresión absolutamente transparente y que ha alcanzado su propósito. Pero, después de todo, también el arte pasa a las costumbres, es capaz de la misma evidencia menor, se generaliza con el tiempo, y lo que puede quedar del surrealismo en los escaparates de nuestros almacenes vale más o menos lo mismo que lo que puede quedar de verdadera filosofía o de verdadera ciencia en el lenguaje del sentido común, y aun que lo que puede quedar de Platón en Aristóteles o de Descartes en Hegel. Si es legítimo adjudicar al activo del lenguaje no sólo las lenguas, sino también el habla, sería preciso, para ser equitativo, contar en el activo de la pintura, no sólo los actos de expresión registrados, o sea los cuadros, sino también la vida continuada de su pasado en el pintor cuando está trabajando. La inferioridad de la pintura radicaría entonces en el hecho de que sólo queda registrada en obras y no puede servir para fundar las relaciones cotidianas de los hombres, mientras que la vida del lenguaje, como usa de palabras ya hechas y de

una materia sonora en la que cada uno de nosotros abunda, se ofrece a sí misma el comentario [¿perpetuo?] de la lengua hablada. No tratamos de negar lo propio de la sedimentación del lenguaje: el poder que tienen las formas críticas de lenguaje, si no de separar las significaciones de los signos, el concepto del gesto lingüístico, por lo menos de encontrar, para una misma significación, varios cuerpos expresivos, de imbricar sus operaciones sucesivas o simultáneas y reunir las así a todas en una sola configuración, en una sola verdad. Decimos únicamente que esté sistema; si desplaza el centro de gravedad de nuestra vida, si instituye, para todo lo que podemos leer, una instancia de verdad cuyo resorte no puede limitarse, y hace aparecer así a la pintura como un modo de expresión "mudo" y subordinado, no por ello ha franqueado los límites propios de la expresión sensible, no hace más que trasladarlos más lejos, y la "luz natural" que nos lo descubre es la misma que hace visible el sentido del cuadro y no es más capaz que él de recuperar el mundo sin residuo; de suerte que, cuando el lenguaje se ha hecho lo suficientemente consciente de sí mismo como para advertirlo, cuando quiere paradójicamente designar y nombrar la significación sin signo alguno, lo que cree que es el colmo de la claridad y es en realidad su desvanecimiento, en definitiva lo que Claudel llama "Sigé l'abîme", entonces tiene que renunciar a ser la esfera de Parménides o la transparencia de un cristal cuyos lados son todos visibles a la vez, y volver a ser un mundo cultural, con sus facetas identificables, pero también con sus fisuras y sus lagunas.

Hemos de decir por tanto del lenguaje con respecto al sentido lo que Simone de Beauvoir dice del cuerpo con respecto al espíritu: que no es primero ni segundo. No se ama por principio, por lo menos no han pretendido definir el amor por el matrimonio. Nadie en realidad

se ha atrevido nunca a poner el alma en el cuerpo como al piloto en su navío, ni a hacer del cuerpo un instrumento. Y como tampoco es el cuerpo solo el que ama (el cuerpo es capaz de arrancar a quienes no quisieran vivir más que de él gestos de ternura que van más allá de él), es nosotros y no es nosotros, lo hace todo y no hace nada. Ni fin ni medio, se halla siempre metido en faenas que le sobrepasan, siempre celoso de su autonomía, lo suficientemente poderoso como para oponerse a cualquier propósito que sólo fuera deliberado, no tiene ninguno que proponernos si en definitiva nos volvemos hacia él y le consultamos. Algunas veces, y es entonces cuando experimentamos la sensación de ser nosotros mismos, se presta verdaderamente a lo que queremos, se deja animar, se hace cargo de una vida que no es solamente suya; entonces, se siente dichoso y espontáneo, y lo somos efectivamente nosotros. El lenguaje, por su parte, no está al servicio del sentido, y no lo gobierna tampoco; de uno a otro no hay subordinación ni distinción sino de segundo orden. Aquí nadie manda y nadie obedece; al hablar o al escribir no nos referimos a *algo por decir* que se halle ante nosotros, distinto de cualquier palabra, lo que vamos a decir no es más que el exceso de lo que estamos viviendo sobre lo ya dicho. Nos instalamos, con nuestro aparato de lenguaje, en una cierta situación del saber y de la historia a la que es sensible, y nuestros enunciados no son sino el balance final de esos intercambios. El pensamiento político, en contra de las apariencias, es del mismo orden: es siempre la dilucidación de una percepción histórica en la que juegan todos nuestros conocimientos, todas nuestras experiencias, todos nuestros valores y cuya formulación esquemática son nuestras tesis. Toda acción y todo conocimiento que no pasen por esta elaboración, o que quieran plantear ex nihilo valores que no hayan

extraído nada de nuestra historia individual y colectiva, lo cual convertiría el cálculo de los medios en un procedimiento de pensamiento totalmente técnico, lo que hacen es reducir el conocimiento y la práctica más acá de los problemas que pretendían resolver. La vida personal, el conocimiento y la Historia sólo avanzan oblicuamente, y no de manera derecha e inmediata hacia los fines o los conceptos. Lo que se busca de modo demasiado deliberado, no se logra obtenerlo, y las ideas, los valores se le dan por el contrario por añadidura a aquel que ha sabido liberar su fuente, o sea comprender lo que está viviendo. Al principio, sólo se ofrecen a nuestra vida significativa y hablante como núcleos resistentes en un medio difuso, sólo se definen y se circunscriben —al igual que las cosas percibidas—, gracias a la complicidad de un fondo, y suponen tanta sombra como luz. No necesitamos decir que en este caso los fines prescriben los medios; los fines no son otra cosa que su estilo común, son el sentido total de los medios de cada día, y los medios son la figura momentánea de ese sentido. Y aun las más puras verdades suponen visiones marginales, no se hallan por entero en el centro de una visión clara, y deben su sentido al horizonte que les deparan la sedimentación y el lenguaje.

Es posible que el lector diga al llegar aquí que le hemos dejado como estaba y nos hemos limitado a un "esto es así" que no explica nada. Pero es que la explicación consiste en aclarar lo que estaba oscuro, en yuxtaponer lo que estaba imbricado: tiene por tanto su lugar propio en el conocimiento de la naturaleza en sus comienzos, precisamente cuando cree tener ante sí una Naturaleza pura. Pero cuando se trata de la palabra o del cuerpo o de la historia, so pena de destruir lo mismo que intenta comprender, y de aplastar por ejemplo el lenguaje sobre el pensamiento o el pensamiento sobre el

lenguaje, no puede hacerse otra cosa que hacer ver la paradoja de la expresión. La filosofía es el inventario de esta dimensión, a decir verdad, universal, en la que principios y consecuencias, medios y fines forman un círculo. Lo único que puede hacer, por lo que al lenguaje se refiere, es mostrar con el dedo de qué manera, mediante la "deformación coherente" de gestos y sonidos, llega el hombre a hablar una lengua anónima y, mediante la "deformación coherente" de esa lengua, llega a expresar lo que sólo para él existía.

EL ALGORITMO Y EL MISTERIO DEL LENGUAJE

Hemos negado en varias ocasiones que el lenguaje sólo esté ligado a aquello que significa por el hábito y por la convención: en realidad está mucho más cerca de ello y mucho más alejado. En cierto sentido vuelve la espalda a la significación, no se preocupa de ella. Más que un baremo de enunciados satisfactorios para pensamientos bien concebidos es una profusión de gestos pendientes de diferenciarse unos de otros y de recortarse. Los fonólogos han visto admirablemente esta vida sublingüística cuya industria consiste en diferenciar y sistematizar signos, y esto no es cierto únicamente de los fonemas antes de las palabras, sino también de las palabras y de toda la lengua, que no empieza por ser signo de ciertas significaciones, sino capacidad reglamentada de diferenciar la cadena verbal de acuerdo con las dimensiones características de cada idioma. En un cierto sentido, el lenguaje no tiene que habérselas más que consigo mismo: en el monólogo interior lo mismo que en el diálogo no hay "pensamientos": lo que las palabras suscitan son palabras y, en la medida en que "pensamos" más plenamente, las palabras llenan tan exactamente nuestro espíritu que no dejan en él ningún rincón vacío para

pensamientos puros y para significaciones que no sean propias del lenguaje mismo. El misterio está en que, en el mismo momento en que el lenguaje se encuentra así obsesionado consigo mismo, le es dado, como por añadidura, podernos abrir a una significación. Diríase que es una ley del espíritu no encontrar más que lo que no ha buscado. En un instante, ese flujo de palabras se anula como ruido, nos arroja de lleno a lo que quiere decir, y si respondemos también con palabras, es sin quererlo: no estamos pensando en las *palabras* que decimos o que nos dicen, como no pensamos en la mano que estrechamos: ésta no es ya un paquete de huesos y de carne, sino la presencia misma del otro. Hay por tanto una singular significación del lenguaje, tanto más evidente cuanto más nos abandonamos a él, tanto menos equívoca cuanto menos pensamos en ella, rebelde a cualquier posesión directa, pero dócil al encantamiento del lenguaje, siempre allí cuando dejamos que sea el lenguaje quien la evoque, pero siempre un poco más lejos que el punto en que creemos cercarla. Como Paulhan dice perfectamente, consiste en “unos vislumbres sensibles para quien los ve, ocultos para quien los mira”, y el lenguaje está hecho de “gestos que no se llevan a cabo sin una cierta negligencia”¹. El es el primero en haber visto que la palabra en ejercicio no se contenta con designar pensamientos como un número, en la calle, designa la casa de mi amigo Pablo, sino que verdaderamente se metamorfosea en ellos como ellos se metamorfosean en ella: “metamorfosis en virtud de la cual las palabras dejan de ser accesibles a nuestros sentidos y pierden su peso, su ruido, y sus líneas, su espacio (para convertirse en pensamientos). Pero el pensamiento por su parte renuncia (para convertirse en palabras) a su rapi-

¹ *Les Fleurs de Tarbes*, p. 177.

dez, o su lentitud, a su sorpresa, a su invisibilidad, a su tiempo, a la conciencia interior que teníamos de él”². Tal es indudablemente el misterio del lenguaje.

Pero el misterio ¿no nos condena al silencio? Si el lenguaje es comparable a ese punto del ojo de que hablan los fisiólogos, y que nos hace ver todas las cosas, es evidente que no podría verse a sí mismo y que tampoco se le puede observar. Si se sustrae al que le busca y se entrega a quien había renunciado a él, y no se le puede mirar de cara, no queda sino “pensarlo de soslayo”, “remedar” o “manifestar” su misterio³, no queda sino ser lenguaje, y Paulhan parece resignarse a ello. Pero tal cosa es imposible, y eso según sus propios principios. Ya no se puede *ser* simplemente el lenguaje después de haberlo puesto en cuestión: se volvería a él a sabiendas y, como ha dicho Paulhan, el lenguaje no admite esos homenajes calculados. En el punto de reflexión al que Paulhan ha llegado, ya no puede volver a encontrar el uso inocente del lenguaje más que en un segundo grado del lenguaje, *al hablar de él*, y esto es lo que se llama filosofía. Aunque no sea más que para “remedar” o “manifestar” el lenguaje, hablaremos de él, y como ese lenguaje *del que* vamos a hablar no es *el mismo que* habla de él, lo que vamos a decir no será una definición suficiente. En el momento en que creemos estar aprehendiendo el mundo, tal como él es sin nosotros, ya no es a él a quien asimos puesto que estamos allí para asirle. De la misma manera, tras nuestras reflexiones sobre el lenguaje, quedará siempre más lenguaje viviente que el que ellas hayan logrado fijar ante nuestra mirada. A pesar de lo cual no se trataría de una situación sin salida, tal movimiento de regresión no sería vano ni vana

² *Clef de la Poésie*, 2.^a ed., N. R. F., 1944, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 11.

con él la filosofía, más que si se pretendiera explicar el lenguaje, descomponerlo, deducirlo, fundarlo, o llevar a cabo cualquier otra operación que haga derivar de él la claridad propia de una fuente extraña. Entonces, la reflexión se daría siempre a sí misma, por ser precisamente reflexión, es decir, palabra, lo que ella pretende tomar como tema, y sería por principio incapaz de obtener lo que busca. Pero hay una reflexión y hay una filosofía que no pretende constituir su objeto, o rivalizar con él, o esclarecerlo con una luz que no sea ya suya. Me hablan y yo comprendo. Cuando experimento la sensación de que no se están produciendo más que *palabras*, es que la expresión ha fallado, y por el contrario, si se ha logrado, me parece estar pensando en alta voz allí, en esas palabras que no he pronunciado. No hay nada más convincente que esta experiencia, y no hay por qué buscar en otra parte más que en ella lo que la hace indiscutible, no hay por qué reemplazar la operación de la palabra por una pura operación del espíritu. De lo que únicamente se trata —y aquí radica toda la filosofía— es de acuñar esta evidencia, de confrontarla con las ideas completamente hechas que tenemos del lenguaje, de la pluralidad de los espíritus, de restablecerle precisamente en su dignidad de evidencia, perdida por el uso mismo del lenguaje y porque la comunicación nos parece darse por supuesta, de devolverle, proporcionándole un fondo conveniente sobre el que pueda destacarse, lo que tiene de paradójico y aun de misterioso en fin de conquistarla como evidencia, lo que no es ejercerla solamente, sino incluso lo contrario... El medio mejor de conservar al lenguaje el sentido prodigioso que se le ha encontrado no es callar, renunciar a la filosofía y volver a la práctica inmediata del lenguaje: entonces sería cuando el misterio se perdiese en la costumbre. El lenguaje sólo sigue siendo enigmático para quien

no deja de interrogarle, o sea de hablar de él. El mismo Paulhan pone algunas veces el dedo en este engranaje. Habla en alguna ocasión⁴ de una "proyección" de mí en el otro o del otro en mí que se realizaría mediante el lenguaje. Pero eso es ya mucha filosofía. La pequeña palabra proyección nos llevará a una teoría de las relaciones entre el sentido y las palabras. Trataremos por supuesto de entenderlo como un razonamiento analógico que me haría encontrar *mí* pensamientos en las palabras de otro. Pero con esto no hacemos sino desplazar el problema, puesto que soy capaz de comprender incluso lo que no he expresado jamás. Habrá que llevar por tanto a una idea distinta de proyección, de acuerdo con la cual la palabra de otro no sólo despierta en mí pensamientos anteriores, ya formados, sino que además me introduce en un movimiento de pensamiento del que no hubiese sido capaz por mí solo, y me abre finalmente a significaciones extrañas. Es preciso que acabe por comprender cómo la palabra puede ser fecundante, puede ir preñada de un sentido. Tratemos por tanto, no de explicar esto, sino de comprobar más precisamente la potencia hablante, de cercar esa significación que no es otra cosa que el movimiento único cuya traza visible son los signos.

Quizá la veamos mejor si logramos encontrarla hasta en los casos en los que el lenguaje se obliga a no decir nada que no haya sido voluntaria y exactamente definido, a no designar nada de lo que no haya tomado ya posesión, allí donde el lenguaje niega su propio pasado para reconstruirse como algoritmo, y donde en *principio* la verdad no es ya ese espíritu flotante, presente por doquier y jamás localizable, que habita el lenguaje de la literatura y de la filosofía, sino una esfera inmutable de

⁴ *Les Fleurs de Tarbes*, pp. 115 y ss.

relaciones que no eran menos verdaderas antes de nuestras formulaciones ni lo serían si todos los hombres y su lenguaje llegasen a desaparecer. Desde el momento en que los números enteros aparecen en la historia humana, se anuncian por ciertas propiedades que derivan claramente de su definición; cualquier propiedad nueva que descubramos en ellos, puesto que deriva también de las que han servido inicialmente para circunscribirlos, nos parece tan antigua como aquellas, contemporánea del número mismo; y de cualquier propiedad todavía desconocida que el futuro haya de desvelar, nos parece que debe decirse que ya *pertenecía* al número entero; incluso cuando no se sabía todavía que la suma de los n primeros números enteros es igual al producto de $\frac{n}{2}$ por $n + 1$, ¿no existía acaso esta relación entre ellos?

Si el azar hubiese hecho que se multiplicara $\frac{n}{2}$ por $n + 1$, ¿no se hubiera encontrado un resultado igual a la suma de los n primeros números enteros, y esta coincidencia no hubiera sido ya desde entonces resultado de la estructura misma de la serie, que habría luego de fundarla en verdad? Yo no había advertido todavía⁵ que la serie de los 10 primeros números enteros se compone de 5 parejas de números cuya suma es constante e igual a $10 + 1$. No había comprendido todavía que ésto es algo exigido por la naturaleza de la serie, en la que el aumento de 1 a 5 obedece exactamente al mismo ritmo que el decrecimiento de 10 a 6. Pero antes de que yo tuviese conocimiento de estas relaciones, el 10 aumentado con una unidad era igual al 9 aumentado con un 2, al 8

⁵ El ejemplo es propuesto y analizado en estos términos por Wertheimer, en *Productive Thinking*, Harper and Brothers, ed., New York and London, 1945.

aumentado con 3, al 7 aumentado con 4, al 6 aumentado con 5, y la suma de estas sumas igual a la de los diez primeros números enteros. Parece que los cambios de aspecto que introduzco en esta serie al considerarla bajo este nuevo sesgo se hallen contenidos de antemano en los números mismos, y que, cuando *expreso* las relaciones hasta ahora inadvertidas, me estoy limitando a tomarlas de una reserva de verdades que es el mundo inteligible de los números. Cuando introduzco en un dibujo un rasgo que altera su significación —que, por ejemplo, metamorfosea un cubo visto en perspectiva en un embaldosado de cocina— ya no es el mismo objeto el que se halla ante mí. Cuando el chimpancé que quiere coger algo fuera de su alcance arranca una rama de árbol para servirse de ella como de un bastón o recurre a un taburete para servirse de él como escala, su conducta muestra con bastante claridad que la rama en su nueva función ya no es una rama para él, que el taburete deja definitivamente de ser un asiento para convertirse en una escala: la transformación es irreversible, y ya no es un *mismo* objeto tratado sucesivamente según dos perspectivas; sino una rama que se convierte en bastón, un taburete que se convierte en escala, el modo como un golpe sobre el caleidoscopio hace aparecer un espectáculo sin que pueda reconocerse en él el antiguo. Entre las estructuraciones perceptivas o las de la inteligencia práctica y las construcciones del conocimiento que se abren a una verdad, media esta diferencia: las primeras, aún cuando resuelven un problema y responden a una interrogación del deseo, solo reconocen en el resultado aquello que preparaban. Proviene de un *puedo*, mientras que la verdad proviene de un *pienso*, de un reconocimiento interior que atraviesa en toda su longitud las sucesión de los acontecimientos lúcidos, que la funda en valor, la plantea como ejemplar y como reiterable

por principio por parte de cualquier conciencia colocada en la misma situación de conocimiento. Pero si la verdad, para seguirlo siendo, supone ese consentimiento de sí a sí, esa interioridad a través del tiempo, la operación expresiva que saca de S_n la fórmula $\frac{n}{2}(n+1)$ debe quedar garantizada por la inmanencia de lo nuevo en lo antiguo. Ya no basta que el matemático trate las relaciones dadas de acuerdo con ciertas recetas operatorias para transformarlas en el sentido de las relaciones buscadas, como el chimpancé trata la rama de árbol según le resulta útil hacerlo para conseguir lo que quiere; si ha de escapar a la contingencia del acontecimiento y develar una verdad, es preciso que la operación misma se vea legitimada por la naturaleza del ser matemático al que se refiere. Parece pues que no se puede dar cuenta del saber exacto más que si se admite, al menos en este terreno, un pensamiento que de sí a sí elimine toda distancia, envuelva la operación expresiva en su claridad soberana y reabsorba en el algoritmo la oscuridad congénita del lenguaje. Al menos aquí, la significación deja de tener con los signos la relación ambigua de que hemos hablado: en el lenguaje, se escapaba por entre las juntas de los signos, a la vez ligada a ellos y misteriosamente abierta tras ellos; estallaba más allá de los signos y no era sin embargo más que su vibración, como el grito transporta y hace presente para todos la respiración misma y el dolor del que grita. En la pureza del algoritmo, la significación se desprende de cualquier compromiso con el desenvolvimiento de los signos que preside y legitima, y, al mismo tiempo, estos le corresponden tan exactamente que la expresión no deja nada que desear y nos parece que contiene el sentido mismo; las relaciones confusas de la trascendencia dejan lugar a las relaciones propias de un sistema de signos que carecen de

vida interior y de un sistema de significaciones que no descienden a la existencia animal.

No tenemos la intención de poner en duda el carácter de *verdad* que distingue a los enunciados de la ciencia exacta, ni lo que hay de incomparable en el momento en que, al reconocer una verdad, alcanzo algo que no ha comenzado y no acabará de significar conmigo. Esta experiencia de un acontecimiento que se abre de repente, pierde su opacidad, revela una transparencia y se hace sentido para siempre, es algo constante en la cultura y en la palabra, y, si se la quisiera poner en duda, ya no se sabría siquiera lo que se está buscando. Se trata solamente de descubrir sus implicaciones y de averiguar en particular si, con relación a la palabra, es una experiencia originaria o derivada, más exactamente: si no hay, hasta en la ciencia exacta, entre los signos instituidos y las significaciones *verdaderas* que denotan, una palabra instituyente que lo es todo. Cuando decimos que las propiedades recientemente descubiertas de un ser matemático son tan viejas como él, estos mismos términos de *propiedad* y de *ser* encierran ya toda una interpretación de nuestra experiencia en torno a la verdad. En rigor, lo único que vemos es que ciertas relaciones supuestamente dadas llevan aparejadas necesariamente otras relaciones, y debido a que hemos escogido las primeras para principio y definición del objeto, las otras se nos presentan como *sus* consecuencias. Todo lo que tenemos derecho a decir es que hay una solidaridad de principio entre ellas, que hay vínculos indestructibles, que, si semejantes relaciones se dan por supuesto, tales otras tienen que serlo también, que tales y cuales relaciones son sinónimas. Esto atestigua indudablemente entre ellas una equivalencia que no depende de su manifestación, y permite decir que constituyen un sistema que ignora el tiempo, pero las nuevas relaciones no pue-

den tener otra razón de ser que aquellas de las que se derivan, y, de éstas, seguimos sin saber si *son* de otra manera que no sea su existencia matemática, es decir, como puras relaciones que nos complacemos en considerar. Sabemos de ahora en adelante que, libres como somos de proponer a nuestro examen diferentes objetos, diferentes espacios, por ejemplo, no lo somos en cambio para decir de él lo que se nos antoje, una vez suficientemente determinado el objeto. Y se trata sin duda de una necesidad con la que nuestro espíritu se encuentra, pero la figura bajo la que se nos aparece depende del punto de partida que hayamos adoptado: lo que se comprueba, no es que tal ser matemático nos imponga tales propiedades que habrían de ser suyas, sino solamente que se necesita un punto de partida y que, una vez escogido tal punto de partida, nuestro arbitrio acaba allí, y encuentra su límite en el encadenamiento de las consecuencias. Nada nos demuestra que semejante resistencia a lo arbitrario bajo las diferentes formas que aquella pueda revestir se reduzca a la operación de una cierta esencia que desarrolla sus propiedades. En lugar de decir que comprobamos ciertas *propiedades* de los *seres* matemáticos, podría decirse más exactamente que comprobamos la posibilidad de principio de enriquecer y de precisar las relaciones que han servido para definir nuestro objeto, la posibilidad de proseguir la construcción de conjuntos matemáticos coherentes únicamente esbozados por nuestras definiciones. Y ciertamente esta posibilidad no es poco, esta coherencia no es fortuita, esta validez no es ilusoria, pero no permite decir que las relaciones nuevas fuesen verdaderas *antes* de revelarse, ni que las primeras relaciones establecidas hagan existir a las siguientes. No se puede hacer tal cosa a no ser que se hipostasie a las primeras en alguna realidad física: el círculo trazado sobre la arena *tenía* ya radios iguales, el triángulo una

suma de ángulos igual a dos rectos... y todas las demás propiedades que la geometría iba a despejar. Si pudiésemos sustraer de nuestra concepción del ser matemático todo soporte de esta especie, no por eso se nos presentaría como intemporal; sino más bien como un devenir de conocimiento.

Ese devenir no es fortuito. Cada uno de los pasos que le jalonan es *legítimo*, no es un acontecimiento cualquiera, está prescrito, se halla en todo caso justificado retrospectivamente por los pasos precedentes, y si la esencia no se halla al principio de nuestra ciencia, en todo caso está presente en ella como un fin, y el devenir del conocimiento camina hacia la totalidad de un sentido. Esto es verdad, pero la esencia como futuro del saber no es una esencia, es lo que se llama una estructura. Su relación con el conocimiento efectivo es la de la cosa percibida con la percepción. La percepción, que es acontecimiento, abre a una cosa percibida que se le presenta como anterior a ella, como verdadera antes de ella. Y si siempre afirma la preexistencia del mundo, es precisamente *por que* es acontecimiento, porque el sujeto que percibe se encuentra ya comprometido con el ser mediante *campos perceptivos*, "sentidos", y de modo más general, un cuerpo que está hecho para explorar el mundo. Lo que viene a estimular el aparato perceptivo despierta entre él y el mundo una familiaridad primordial, que nosotros expresamos al decir que lo percibido existía antes de la percepción. De golpe, los datos actuales significan muy por encima de lo que aportan, encuentran en el sujeto que percibe un eco desproporcionado, y esto es lo que les permite aparecérsenos como perspectivas sobre una cosa actual, mientras que la explicitación de esta cosa llegaría hasta el infinito y nunca podría concluirse. La verdad matemática, reducida a lo que podemos verdaderamente comprobar, no es de otra categoría.

Si nos sentimos casi irresistiblemente tentados, para pensar la esencia del círculo, a imaginar un círculo trazado en la arena que *tiene* ya todas *sus* propiedades, ello se debe a que nuestra misma noción de esencia se ha formado al contacto y a imitación de la cosa percibida tal como nos la presenta la percepción: más antigua que la misma percepción, en sí, ser puro antes del sujeto. Y como en el caso de la percepción, el *ser* un acontecimiento y *abrirse* a una verdad, no es una contradicción, sino al contrario, su definición misma, hemos de comprender también que la verdad, al servicio de las matemáticas, se ofrece a un sujeto ya comprometido en ella, y se beneficia de los lazos carnales que a ella le unen.

Esto no es reducir la evidencia de las matemáticas a la de la percepción. No negamos ciertamente, como podrá verse, la originalidad del orden del conocimiento con respecto al orden de lo percibido. Tratamos solamente de deshacer el tejido intencional que liga uno a otro, de volver a encontrar los caminos de la sublimación que conserva y transforma el mundo percibido en el mundo hablado, y éste sólo es posible si describimos la operación de la palabra como una recuperación, como una reconquista de la tesis del mundo, análoga en su orden a la percepción y diferente de ella. El hecho es que cualquier idea matemática nos parece tener el carácter de una construcción a posteriori, de una reconquista. Las construcciones de la cultura no poseen jamás la solidez de las cosas naturales, nunca están ahí como ellas; cada mañana, tras la ruptura de la noche, hay que volver a establecer un contacto con ellas; siguen siendo impalpables, flotan en el aire de la ciudad, pero el campo no las contiene. Si a pesar de todo, en pleno pensamiento, las verdades de la cultura nos parecen la medida del ser y si hay tantas filosofías que hacen reposar el mundo sobre ellas, es porque el conocimiento

continúa por la línea en que le lanza la percepción, porque utiliza la tesis del mundo que es su sonido fundamental. Creemos que la verdad es eterna porque expresa el mundo percibido y porque la percepción implica un mundo que funcionaba ya antes que ella de acuerdo con unos principios que ella encuentra sin haberlos propuesto. El conocimiento se enraiza en la percepción, y se distingue de ella, con un solo movimiento. Es un esfuerzo por recobrar, por interiorizar, por poseer de verdad un sentido que huye a través de la percepción al mismo tiempo que se forma en ella, porque la percepción no se interesa más que en el eco que el ser logra de ella misma, no en el resonador, en ese otro son, que hace posible el eco. La percepción nos abre a un mundo ya constituido, y no puede sino re-constituirlo. Ese redoblamiento significa que el mundo se ofrece como anterior a la percepción y al mismo tiempo que nosotros no nos limitamos a registrarlo, que desearíamos engendrarlo. El sentido de lo percibido no es sino la sombra de las operaciones que nos disponemos a ejecutar proyectada sobre las cosas, no es otra cosa que nuestra situación con respecto a ellas. Cada vector del espectáculo percibido plantea, más allá de su aspecto del momento, el principio de ciertas equivalencias en las variaciones posibles del espectáculo, inaugura por su parte un *estilo* de la explicación de los objetos y un *estilo* de nuestros movimientos con respecto a ellos. Este lenguaje mudo u operacional de la percepción pone en movimiento un proceso de conocimiento que no es capaz de llevar a término. Por firme que sea mi posesión perceptiva del mundo, depende por completo del movimiento centrífugo que me arroja hacia él, y no lo recobraré nunca más que a condición de plantear yo mismo y espontáneamente las nuevas dimensiones de su significación. Aquí es donde comienza la palabra, el estilo de cono-

cimiento, la verdad en el sentido de los lógicos. Es invocada, desde su primer momento, por la evidencia perceptiva, la continúa, y no se reduce a ella.

Una vez puesta en evidencia la referencia a la tesis del mundo —siempre subentendida por el pensamiento matemático, y que le permite pasar por reflejo de un mundo inteligible— ¿cómo es posible que comprendamos la verdad matemática y sobre todo —ése es nuestro propósito— la expresión algorítmica que se da a sí misma? Está claro ante todo que las “propiedades” de la serie de los números enteros no se hallan “contenidas” en dicha serie. Una vez desprendida de la analogía perceptiva que hace de ella un “algo” (*etwas überhaupt*) no es nada más en cada momento que el conjunto de las relaciones establecidas a su propósito *más un horizonte abierto de relaciones por construir*. Este horizonte no es el modo de presentación de un ser matemático acabado en sí mismo: no hay, en cada momento, nada más bajo el cielo ni sobre la tierra que las propiedades conocidas del número entero. Puede decirse, si se quiere, que las propiedades desconocidas ya son operantes en los conjuntos de objetos que encarnan los números, pero no es más que una manera de hablar: se quiere expresar con esto que todo lo que se revele de los números será inmediatamente verdad de las cosas numeradas, lo que es muy cierto, pero tal cosa no supone preexistencia alguna de lo verdadero. La nueva relación $\frac{n}{2}(n+1)$, esa significación nueva de la serie de los números enteros aparece en ella a condición de que se reconsidere y se reestructure S_n . Es necesario que caiga yo en la cuenta de que el progreso de 1 a 5 es exactamente simétrico de la regresión de 10 a 5, y que de esta forma llegue a concebir un valor constante de las sumas $10+1$, $9+2$, $8+3$, etc., y, por último, que descomponga la serie en

parejas iguales cada vez a $n+1$ y cuyo número sólo podría ser igual a $\frac{n}{2}$. Ciertamente, estas transformaciones que son, en un objeto aritmético, el equivalente de una construcción en geometría, son siempre posibles; lo que hago es asegurarme de que no se deben a un accidente cualquiera, sino a los elementos de estructura que definen la serie de los números, y en este sentido son su resultado. Pero en realidad *no forman parte de ella*, sólo aparecen ante una cierta interrogación que yo dirijo a la *estructura* de la serie de los números o mejor que ella misma me propone en cuanto que es una situación abierta y por acabar, en cuanto que se presenta como *por conocer*. La operación mediante la que expreso S_n en los términos $\frac{n}{2}(n+1)$, sólo es posible si en la fórmula final advierto la doble función de n , ante todo como número cardinal, y luego como número ordinal. No es una de esas transformaciones ciegas mediante las cuales podría pasar enseguida a $\frac{n+1}{2}n$ o a $\frac{n(n+1)}{2}$ o a $\frac{n^2+n}{2}$. Advierto que $\frac{n}{2}(n+1)$ resulta de S_n en razón de la estructura de S_n , y es entonces cuando entiendo lo que es una verdad matemática. Y, aun cuando luego explote la fórmula obtenida por los procedimientos mecánicos de cálculo, sólo se tratará de una operación segunda y menor, que no nos enseña lo que es la verdad. Nada cambiaría de lo que estamos diciendo si fuera posible constituir un algoritmo que expresase mediante relaciones lógicas las propiedades de estructura de la serie de los números enteros: desde el momento en que estas relaciones formales proporcionasen —y ésa es la hipótesis— un equivalente exacto de la estructura del número, serían, como esta última, la ocasión de cons-

truir la relación nueva, en vez de contenerla. No es aquí nuestro propósito mostrar que el pensamiento matemático se apoya sobre lo sensible, sino que es creador y que esto mismo se puede hacer también por lo que respecta a una matemática formal. Puesto que la construcción de la consecuencia es una demostración y sólo se apoya sobre lo que define el número entero, yo podría muy bien decir, cuando está acabada, que la fórmula obtenida es exigida por las fórmulas iniciales, o que la significación nueva de la serie lo es por la serie misma. Pero esto es una ilusión retrospectiva. Así es como mi conocimiento presente contempla su propio pasado, pero no es así como ha sido, ni siquiera por el reverso de las cosas. Las consecuencias no eran inmanentes a la hipótesis: simplemente se hallaban previamente trazadas en la estructura como sistema abierto y comprometido en el devenir de mi pensamiento, y cuando rehago esta estructura de acuerdo con sus propios vectores, es más bien la nueva configuración quien recupera y salva la antigua, la contiene eminentemente, se identifica con ella o la reconoce como inseparable de sí. La síntesis es el resultado de mi movimiento de conocimiento, lo que dista mucho de haberlo hecho posible. Las geometrías no euclidianas contienen la de Euclides como caso particular, pero no a la inversa. Lo esencial del pensamiento matemático radica por tanto en ese momento en el que una estructura se descentra, se abre a una interrogación, y se reorganiza de acuerdo con un nuevo sentido que sin embargo es el sentido de esa misma estructura. La verdad del resultado, su valor independiente del acontecimiento se basa en que no se trata de un *cambio* en el que las relaciones iniciales parezcan para ser reemplazadas por otras en las que ya no serían reconocibles, sino de una reestructuración que, de un extremo al otro, se sabe y está en concordancia consigo

misma, que se hallaba anunciada ya por los vectores de la estructura dada, por su estilo, de modo que cada cambio efectivo viene a llenar una intención, cada anticipación recibe de la construcción el cumplimiento que espera. Se trata de un verdadero *devenir del sentido*, en el que el *devenir* no es sucesión objetiva, transformación de hecho, sino un devenir sí mismo, un devenir sentido. Cuando digo que aquí hay verdad, esto no significa que yo experimente, entre la hipótesis y la conclusión, una relación de identidad que no dejaría nada que desear, o que vea a una de ellas derivarse de la otra en una transparencia absoluta: no hay significación alguna que no se halle rodeada de un horizonte de convicciones ingenuas y por tanto no esté pidiendo otras explicitaciones, no existe operación expresiva alguna que agote su objeto, y las demostraciones de Euclides posean su propio rigor aunque se hallasen siempre gravadas por un coeficiente de facticidad, apoyadas en una intuición masiva del espacio que sólo más tarde habría de ser tematizada. Para que haya verdad, es necesario y basta que la reestructuración que da el nuevo sentido recobre efectivamente la estructura inicial, sea lo que sea de sus lagunas o de sus opacidades. Nuevas tematizaciones, a continuación, vendrán a colmar las lagunas y a disipar las opacidades, pero, aparte de que a su vez serán también parciales, no podrán conseguir que, supuesto un triángulo euclidiano, no tenga sus consabidas propiedades; las transformaciones legítimas que conducen del universo euclidiano a sus propiedades no dejarán nunca de ser algo que se comprende, y que sólo hay que traducir a un lenguaje más general. El lugar propio de la verdad es por tanto esa recuperación del objeto de pensamiento en su nueva significación, aun cuando el objeto siga conservando, en sus repliegues, relaciones que utilizamos sin advertirlas. El hecho es que en ese momento

hay algo ya adquirido, hay verdad, la estructura se propulsa hacia esas transformaciones. Y la conciencia de verdad avanza como el cangrejo, vuelta hacia su punto de partida, hacia esa estructura *cuya* significación está expresando. Tal es la operación viviente que sostiene los signos del algoritmo. Si no se considera más que su resultado, podría creerse que no ha creado nada: en la fórmula $\frac{n}{2}(n+1)$ sólo entran términos tomados de la hipótesis, unidos por las operaciones algebraicas. La significación nueva está representada por los signos y las significaciones dados, sin que estos, como sucede en el lenguaje, se aparten de su sentido inicial. La expresión algorítmica es *exacta* a causa de la equivalencia exacta que establece entre las relaciones dadas y las que aparecen en la conclusión. Pero la nueva fórmula no es fórmula *de* la nueva significación, no la expresa en realidad sino a condición de que demos por ejemplo al término *n*, primero el sentido ordinal y luego el cardinal, y esto sólo es posible si hacemos referencia a la configuración de la serie de números bajo el nuevo aspecto que nuestra interrogación acaba de darle. Ahora bien, aquí reaparece el desajuste, el "desenfocado" de la reestructuración que es característico del lenguaje. Lo olvidamos enseguida, en cuanto hemos logrado encontrar la fórmula, y entonces creemos en la preexistencia de lo verdadero. Pero allí sigue estando, él sólo da sentido a la fórmula. La expresión algorítmica es por tanto segunda. Es un caso particular de la palabra. Creemos que los signos cubren en este caso exactamente la intención, que se ha conquistado sin residuo la significación, y que en fin el estilo que prescribía a la estructura las transformaciones que nosotros le hemos aportado se halla enteramente dominado por nosotros. Pero es que hemos omitido mencionar el sobrepasamiento de la estructura hacia sus

transformaciones. Y ciertamente, sigue siendo posible por principio, ya que sólo consideramos los invariantes de la estructura estudiada, y no las particularidades contingentes de un trazado o de una figura. Pero se trata de un sobrepasamiento, no de una identidad inmóvil, y en este caso, como en el lenguaje, la verdad no es adecuación, sino anticipación, recuperación, deslizamiento de sentido, y sólo puede alcanzarse en una especie de distanciamiento. El pensamiento no es lo percibido, el conocimiento no es la percepción, la palabra no es un gesto entre los gestos, la palabra es el vehículo de nuestro movimiento hacia la verdad, como el cuerpo es el vehículo del ser en el mundo.

LA PERCEPCION DEL OTRO Y EL DIALOGO

El algoritmo y la ciencia exacta hablan de *cosas*, no suponen en su interlocutor ideal más conocimiento que el de las definiciones, no pretenden seducirle, no esperan de él ninguna complicidad, y en principio le llevan como de la mano de lo que sabe a lo que tiene que aprender, sin que tenga que abandonar la evidencia interior por el influjo de la palabra. Si incluso en este orden de puras significaciones y puros signos, el sentido nuevo sólo sale del viejo mediante una transformación que se lleva a cabo fuera del algoritmo, y que el algoritmo supone, si por tanto la verdad matemática sólo aparece ante un sujeto para quien hay estructuras, situaciones, una perspectiva, con mayor razón hemos de admitir que el conocimiento "lingüístico" suscita en las significaciones dadas transformaciones que no se hallaban allí contenidas sino como la literatura francesa se halla contenida en la lengua francesa, o las futuras obras de un escritor en su estilo —y definir como la función misma del habla su poder— de decir en conjunto más de lo que dice palabra por palabra, y de adelantarse a sí misma, lo mismo si se trata de lanzar al otro hacia lo que yo

sé y él no ha comprendido todavía, que de dirigirme a mí mismo hacia lo que voy a comprender.

Esta anticipación, esta invasión, esta transgresión, esta operación violenta por medio de las cuales construyo en la figura, transformo la operación, las convierto en lo que son, las cambio en sí mismas —en la literatura o en la filosofía, es la palabra quien la lleva a cabo—. Y, por supuesto, de la misma manera que en la geometría el hecho físico de un nuevo trazado no es una construcción, tampoco en las artes de la palabra la existencia física de los sonidos, el trazado de las letras sobre el papel, o incluso la presencia de hecho de tales palabras de acuerdo con el sentido que les da el diccionario, o de tales frases hechas, bastan para hacer el sentido: la operación tiene su interior y la serie entera de las palabras no es más que el surco, no indica más que los puntos de tránsito. Pero las significaciones adquiridas no contienen la significación nueva más que en estado de horizonte, es ésta quien tendrá que reconocerse en aquellas e incluso al recuperarlas las volverá a olvidar en lo que tenían de parcial e ingenuo; no hace más que reavivar reflejos instantáneos en la profundidad del saber pasado, sólo lo toca a distancia. De éste a aquélla hay invocación, de aquélla a éste, respuesta y asentimiento; y lo que une en un único movimiento la serie de palabras de que está hecho un libro es una única imperceptible desviación con respecto al uso, la constancia de una cierta singularidad. Al entrar en una habitación se puede saber que *algo* se ha cambiado, sin poder decir qué. Al entrar en un libro, experimento la sensación de que se han cambiado todas las palabras, sin poder decir cómo. Novedad de uso, definida por una cierta y constante desviación de la que al principio no somos capaces de dar cuenta, el sentido del libro es "lingüístico" (*lingagier*). Las configuraciones de nuestro mundo han cambiado

todas porque una de ellas se ha visto arrancada a su simple existencia para representar a todas las demás y convertirse en clave o estilo de este mundo, en medio general de interpretarlo. Se ha hablado a veces de esos "pensamientos" cartesianos que erraban por San Agustín, por el mismo Aristóteles, pero que sólo llevaban una vida débil y sin futuro, como si toda la significación de un pensamiento, todo el espíritu de una verdad dependiera de su relieve, de su entorno, de cómo se la ilumine. San Agustín tropezó con el *Cogito*, el Descartes de la *Dióptrica* con el ocasionalismo, Balzac encontró una vez el tono de Giraudoux —pero no lo vieron—, y Descartes está por hacer después de San Agustín, Malebranche después de Descartes, Giraudoux después de Balzac. El punto más alto de verdad sigue pues siendo tan sólo perspectiva y podemos comprobar, junto a la verdad de adecuación que sería la del algoritmo —si es que alguna vez el algoritmo puede llegar a desprenderse de la vida pensante que le sostiene—, una verdad por transparencia, implicación y recuperación, una verdad en la que participamos, no porque estemos pensando *la misma cosa*, sino porque, a cada uno a nuestro modo, nos concierne y nos alcanza a todos. El escritor habla también del mundo y de las cosas, pero no finge que se dirige en todos los que le escuchan a un solo espíritu puro, se dirige en ellos precisamente al modo que tienen de instalarse en el mundo, ante la vida y ante la muerte, los coge donde están y, disponiendo entre los objetos, los acontecimientos y los hombres, intervalos, planos y luces, llega a tocar en ellos las más secretas instalaciones, ataca sus vinculaciones fundamentales con el mundo y transforma en medio de verdad su más profunda parcialidad. El algoritmo habla de las cosas y alcanza por añadidura a los hombres. El escrito habla a los hombres y a través de ellos alcanza la

verdad. No acabaremos de comprender del todo ese encabalgamiento de las cosas hacia su sentido, esa discontinuidad del saber, que llega a su punto más alto en la palabra, más que si los comprendemos como invasión mía sobre otro y del otro sobre mí...

Entremos por tanto un poco en el diálogo —y ante todo en la relación silenciosa con el otro—, si es que queremos comprender el poder más propio de la palabra.

No se repara lo suficiente en que el otro no se presenta nunca de cara. Incluso cuando, en lo más áspero de la discusión, “hago cara” al adversario, no es en ese rostro violento, gesticulante, ni siquiera en esa voz que viene hacia mí a través del espacio, donde se encuentra verdaderamente la intención que me acomete. El adversario no se encuentra nunca localizado del todo: su voz, su gesticulación, sus tics, no son más que efectos, una especie de escenificación, una ceremonia. El organizador se halla tan bien enmascarado, que me siento sorprendidísimo cuando mis respuestas hacen mella: el prestigioso portavoz se siente embarazado, deja caer algunos suspiros, algunos trémolos, algunos *signos de inteligencia*; hay que creer que había alguien allá adentro. ¿Pero dónde? Desde luego no en esta voz demasiado llena, no en este rostro rayado de trazos como un objeto usado. Tampoco *detrás* de semejante aparato: me consta que allí no hay más que “tinieblas rellenas de órganos”. El cuerpo del otro se halla ante mí; pero en cuanto a él, lleva una singular existencia: *entre* mí que estoy pensando y ese cuerpo, o mejor cerca de mí, a mi lado, es como una réplica de mí mismo, un doble errante, que asedia más que se muestra en mi entorno, es la respuesta inopinada que yo recibo, como si por un milagro las cosas se pusieran a decir mis pensamientos, siendo para mí pensantes y hablantes, puesto que ellas son cosas y

no soy yo*. El otro, a mis ojos, se halla por tanto siempre al margen de lo que veo y oigo, está de mi lado, a mi lado o detrás de mí, no en ese lugar que mi mirada aplasta y vacía de todo “interior”. Todo otro es otro yo mismo. Es como ese doble que un enfermo siente siempre a su lado, que se le parece como un hermano, al que no podría mirar sin hacerle desaparecer, y que visiblemente no es más que una prolongación fuera de él, puesto que basta un poco de atención para reducirle. Yo y el otro somos como dos círculos casi concéntricos, y que no se distinguen más que por un ligero y misterioso desenchaje. Este emparentamiento es tal vez lo que habrá de permitirnos comprender la relación con el otro, que por otra parte es inconcebible si pretendo abordar al otro de frente, y por su lado escarpado. Sigue en pie el hecho de que el otro no es yo, y que habremos de llegar a la oposición. Yo hago al otro a mi imagen, pero ¿cómo puede haber para mí una imagen de mí? ¿No llego yo hasta el extremo del universo, no soy yo coextensivo a cuanto puedo ver, escuchar, comprender o imaginar? ¿Cómo podría haber, sobre esta totalidad que soy yo, una vista exterior? ¿Desde dónde estaría tomada? Sin embargo, éso es indudablemente lo que sucede cuando se me presenta otro. Algo viene a añadir todavía al infinito que yo era, brota un retoño, me desdoble, engendro, ese otro está hecho de mi sustancia, y sin embargo no es yo. ¿Cómo es posible ésto? ¿Cómo puede emigrar fuera de mí el yo pienso, puesto que es yo? Las miradas que yo paseaba por el mundo, como el ciego tantea las cosas con su bastón, alguien las ha cogido por el otro extremo, y

* El texto de la frase se halla manifiestamente inacabado. Después de decir mis pensamientos, el autor ha esbozado dos subordinadas que ha tachado, luego, tras una relectura, sin duda, ha añadido un *o como* entre renglones que ha dejado sin continuar.

las vuelve contra mí para alcanzarme a mi vez. Ya no me contento con sentir: siento que se me siente, y que se me siente mientras estoy sintiendo, y mientras estoy sintiendo ese mismo hecho de que se me siente... No sólo hay que decir que habito en adelante otro cuerpo: ésto no sería sino un segundo yo mismo, un segundo domicilio para mí. Sino que *hay un yo que es otro*, que tiene su sede en otra parte, y me destituye de mi posición central, por más que, con toda evidencia, sólo de su filiación pueda extraer su cualidad de yo. Los papeles del sujeto y de lo que ve se intercambian e invierten: yo creía estar dando a lo que veía su sentido de cosa vista, y una de esas cosas se desprende súbitamente de esa condición, el espectáculo acaba de proporcionarse a sí mismo un espectador que no soy yo, y que está copiado sobre mí. ¿Cómo es posible esto? ¿Cómo puedo ver una cosa que se pone a ver?

Ya lo hemos dicho, nunca se podrá comprender que aparezca otro ante nosotros; lo que hay ante nosotros es objeto. Hay que comprender efectivamente que el problema no está aquí. El problema está en comprender cómo me desdoble, cómo me descentro. La experiencia del otro es siempre la de una réplica de mí, la de una réplica a mí. La solución hay que buscarla por el lado de esa extraña filiación que hace para siempre al otro mi segundo, hasta cuando le prefiere a mí y me sacrifica a él. Es en lo más profundo de mí donde se lleva a cabo la extraña articulación con el otro; el misterio del otro no es otra cosa que el misterio de mí mismo. No se excluye que pueda nacer de mí un segundo espectador del mundo, por el contrario soy yo precisamente quien lo hace posible, al menos si atiendo a mis propias paradojas. Lo que hace que yo sea único, mi propiedad fundamental de sentirme, tiende paradójicamente a difundirse; precisamente porque soy totalidad

es por lo que soy capaz de poner en el mundo a otro y de verme limitado por él. Porque el milagro de la percepción del otro reside ante todo en que todo cuanto puede tener algún valor como ser a mis ojos sólo lo alcanza si accede, directamente o no, a mi campo, si aparece en el balance de mi experiencia, si entra en mi mundo, lo que quiere decir que todo lo que es verdadero es mío, así como también que todo lo que es mío es verdadero y reivindica como testigo suyo no sólo a mí mismo en lo que tengo de limitado, sino también a otro X y, en el límite, a un espectador absoluto, si es que ese otro, si un espectador absoluto fueran concebibles. Todo se halla dispuesto en mí para acoger esos testimonios. Queda por saber cómo vañ a poder alguna vez introducirse hasta mí. Pero eso mismo sucederá porque lo mío es mío, y porque mi campo vale para mí como medio universal del ser. Contemplo a ese hombre inmóvil en su sueño, y que se despierta de súbito. Abre los ojos, hace un ademán hacia su sombrero caído junto a él y lo coge para resguardarse del sol. Lo que acaba por convencerme de mi sol es también el suyo, que lo ve y lo siente como yo, y que en fin somos dos a la hora de percibir el mundo, es precisamente lo que, a primera vista, me impide concebir al otro: a saber, que su cuerpo forma parte de mis objetos, que es uno de ellos, que figura en mi mundo. Cuando el hombre dormido entre mis objetos comienza a dirigirles gestos, a usar de ellos, no puedo dudar ni un solo instante de que el mundo al que se dirige sea verdaderamente el mismo que yo percibo. *Si percibe algo*, habrá de ser sin duda mi propio mundo, puesto que nace en él. ¿Pero por qué va a percibirlo, cómo puedo yo concebir que lo haga? Si lo que va a percibir él, inevitablemente, es lo mismo que ha sido percibido por mí, al menos esa percepción suya del mundo que estoy yo suponiendo no tiene sitio

en mi mundo. ¿Dónde voy a ponerla? No se encuentra en mi cuerpo, que no es más que tejidos, sangre y huesos. No está en el trayecto de este cuerpo hacia las cosas porque, en este trayecto, tampoco hay más que cosas, o rayos luminosos, vibraciones, y hace ya mucho tiempo que se ha renunciado a las imágenes revoloteantes de Epicuro. En cuanto al "espíritu", soy yo, y no puedo por tanto poner en él esa otra percepción del mundo. El otro no se halla por tanto en las cosas, no se halla en mi cuerpo y no es yo. No podemos situarle en ninguna parte y efectivamente en ninguna parte le situamos, ni en lo en sí, ni en lo para sí, que soy yo. Para él sólo hay lugar en *mi campo*, pero al menos ese lugar se halla dispuesto para él desde el momento en que comencé a percibir. Desde el primer momento en que usé de mi cuerpo para explorar el mundo, supe que aquella relación corporal con el mundo podía generalizarse, que se había establecido una ínfima distancia entre mí y el ser, que preservaba los derechos de una nueva percepción del mismo ser. El otro no se halla en ninguna parte en el ser, se desliza en mi percepción por detrás: la experiencia que llevo a cabo de mi aprehensión del mundo es lo que me hace capaz de reconocer otra experiencia y de percibir a otro yo mismo, sólo con que, en el interior de mi mundo, se esboce un gesto semejante al mío. En el momento en que el hombre se despierta al sol y tiende la mano hacia su sombrero, entre ese sol que *me* quema y hace guiñar *mis* ojos, y el ademán que *ahí enfrente* remedia de lejos mi fatiga, entre esa frente consumida ahí delante y el gesto de protección que requiere de mí, acaba de anudarse una relación sin que yo haya tenido que decidir nada, y si bien no seré jamás capaz de vivir efectivamente la quemadura que sufre el otro, la mordedura del mundo tal como la siento sobre mi cuerpo es también una he-

rida para todo lo que se halla expuesto a él igual que yo, y particularmente para ese cuerpo que comienza a defenderse contra ella. Es ella la que ha venido a animar al durmiente hasta ahora inmóvil, y la que viene a ajustarse a sus ademanes como su propia razón de ser.

En tanto que se adhiere a mi cuerpo como la túnica de Neso, el mundo no es sólo para mí, sino para todo aquello que, en él, señala hacia él. Hay una universalidad del sentir, y nuestra identificación reposa sobre ella, así como la generalización de mi cuerpo y la percepción del otro. Percibo comportamientos inmersos en el mismo mundo que yo porque el mundo que percibo arrastra también con él mi corporeidad, porque mi percepción es impacto del mundo sobre mí y captura de mis gestos sobre él, de suerte que, entre las cosas a las que apuntan los gestos del durmiente y estos gestos mismos, en tanto que unos y otros forman parte de mi campo, no media sólo la relación de un objeto a otro, sino que del mundo a mí media un impacto, y de mí al mundo, una aprehensión. Y si se sigue preguntando cómo me veo llevado a confiar a "otros" ese papel de sujeto encarnado, que es el mío, y por qué los movimientos del otro acaban por presentármese como gestos, por qué el autómeta se anima, y aparece ahí el otro, habrá que responder, en último análisis, que ello se debe a que ni el cuerpo del otro, ni los objetos a los que apunta, han sido nunca para mí puros objetos, sino que son interiores a mi campo y a mi mundo, que son por tanto en conjunto variantes de esa relación fundamental (como cuando digo de las cosas que una "mira" hacia otra o que le "vuelve la espalda"). Un campo no excluye otro campo, como un acto de conciencia absoluta, por ejemplo una decisión, excluye otro, sino que tiende incluso, de por sí, a multiplicarse, ya que es la abertura a través de la cual, como cuerpo, me hallo "expuesto" al mundo,

y carece por tanto de esa absoluta densidad de una pura conciencia que hace imposible para ella cualquier otra conciencia, y, como generalidad que es, apenas se percibe a sí mismo más que como a uno de sus semejantes... Esto significa que no habría otros para mí, ni otros espíritus, si yo no tuviese un cuerpo y si a su vez no lo tuviesen ellos, un cuerpo mediante el cual pueden deslizarse en mi campo, multiplicarle desde dentro, y presentarse como presas del mismo mundo, aprehendiendo el mismo mundo que yo. Que todo lo que existe para mí sea mío y no valga para mí como ser más que a condición de venir a encuadrarse en mi campo, esto no impide, sino al contrario, hace posible la aparición del otro, porque mi relación conmigo mismo es ya generalidad. Y de ahí proviene que, como decíamos al comienzo, el otro se inserte siempre en la juntura entre el mundo y nosotros mismos, esté siempre aquende las cosas, y más de nuestro lado que en ellas; es que es un yo generalizado, es que posee su propio lugar, no en el espacio objetivo, que, como Descartes dijo muy bien, carece de espíritu, sino en esa "localidad" antropológica, ese medio ambiguo en el que la percepción irreflexiva se mueve a su gusto, pero siempre al margen de la reflexión, imposible de constituir, ya constituido siempre: encontramos al otro como encontramos nuestro cuerpo. En cuanto le miramos de frente, se reduce a la condición modesta de algo inocente y que se puede mantener a distancia. Pero existe detrás de nosotros, como las cosas alcanzan su independencia absoluta al margen de nuestro campo visual. A veces, y con razón, se ha protestado contra el expediente de los psicólogos que, teniendo que comprender, por ejemplo, cómo cobra animación para nosotros la naturaleza, o cómo hay otros espíritus, salen del paso hablando de una "proyección" de nosotros mismo en las cosas, lo que deja intacta la

cuestión, ya que queda por saber cuáles son los motivos que en el aspecto mismo de las cosas exteriores nos invitan a semejante proyección, y cómo las cosas pueden "llamar la atención" del espíritu. No estamos pensando aquí en esa proyección de los psicólogos que hace desbordar nuestra experiencia de nosotros mismos o del cuerpo sobre un mundo exterior que no tendría con ella ninguna relación de principio. Por el contrario estamos tratando de despertar una relación carnal con el mundo y con el otro, que no es un puro accidente sobrevenido desde fuera a un puro sujeto de conocimiento (¿cómo podría éste acogerle?), "un contenido" de experiencia entre muchos otros, sino nuestra inserción primera en el mundo y en la verdad.

Quizá ahora estemos en situación de poder comprender con justeza qué realización representa la palabra para nosotros, cómo prolonga y cómo transforma la muda relación con el otro. En cierto sentido, las palabras del otro no penetran nuestro silencio, no pueden darnos más de lo que nos dan sus gestos: la dificultad es la misma para cómo unas palabras organizadas en proposiciones pueden significarnos otra cosa que nuestro propio pensamiento —y cómo los movimientos de un cuerpo ordenados en gestos o en conductas pueden presentarnos a alguien distinto de nosotros—, cómo podemos encontrar en semejantes espectáculos otra cosa que lo hayamos puesto. La solución es la misma en un caso y en otro. Consiste, por lo que se refiere a nuestra relación muda con el otro, en comprender que nuestra sensibilidad mundana, nuestra relación de sincronización con el mundo —o sea nuestro cuerpo—, tesis sub-entendida por todas nuestras experiencias, hace que nuestra existencia no tenga la densidad de un acto absoluto y único, hace de la "corporeidad" una significación transferible, hace posible una "situación común", y, finalmente, la per-

cepción de un otro nosotros mismos, si no en lo absoluto de su existencia efectiva, por lo menos en el bosquejo general que nos es accesible de él. Del mismo modo, por lo que toca a ese gesto particular que es la palabra, la solución consistirá en reconocer que, en la experiencia del diálogo, la palabra del otro viene a alcanzar en nosotros nuestras significaciones, y nuestras palabras, como atestiguan las respuestas, van a tocar en él las suyas; que nos invadimos el uno al otro en cuanto que pertenecemos al mismo mundo cultural, y ante todo al mismo idioma, y que mis actos de expresión y los del otro provienen de la misma institución. No obstante, este uso "general" de la palabra supone otro, más fundamental, como mi coexistencia con mis semejantes supone que he comenzado por reconocerlos como semejantes, en otros términos que mi campo se ha revelado como fuente inagotable de ser, y no sólo de ser para mí, sino también de ser para el otro. Como nuestra pertenencia común a un mismo mundo supone que mi experiencia, a título original, es experiencia del ser, de la misma manera nuestra pertenencia a una lengua común o incluso al universo común del lenguaje supone una relación primordial mía con mi palabra que le da el valor de una dimensión del ser, participable por X. En virtud de esta relación, el otro yo mismo puede llegar a ser otro y puede llegar a ser yo mismo en un sentido mucho más radical. La lengua común que hablamos es algo así como la corporeidad anónima que comparto con los otros organismos. El simple uso de esa lengua, como los comportamientos instituidos cuyo agente y testigo soy, sólo me ofrecen al otro en general, difundido a través de mi campo, me proporcionan un espacio antropológico o cultural, un individuo dentro de la especie, por así decir, y en suma más bien una noción de una presencia. Pero la operación expresiva, y en particular la palabra,

tomada en su estado naciente, establece una situación común que ya no es únicamente comunidad de *ser*, sino comunidad de *hacer* *. Aquí es donde verdaderamente tiene lugar la empresa de comunicación y donde el silencio parece roto. Entre el gesto "natural" (si es que puede encontrarse alguna vez uno solo que no suponga...o no cree un edificio de significaciones) y la palabra, hay esta diferencia: aquel muestra objetos ya dados por otro lado a nuestros sentidos, mientras que el gesto de expresión, y en particular la palabra, se encarga de revelar no solamente las relaciones entre términos ya dados por otro lado, sino incluso los términos mismos de esas relaciones. La sedimentación de la cultura, que da a nuestros gestos y a nuestras palabras ese fondo común que se da por supuesto, ha tenido que empezar por ser realizada por esos mismos gestos y palabras, y basta un poco de fatiga para interrumpir esa más profunda comunicación. En este caso ya no podemos, para explicar la comunicación, seguir invocando nuestra pertenencia a un mismo mundo: porque es precisamente esa pertenencia lo que

* *Al margen:* Esto se debe a que la palabra no apunta a un mundo natural sino a un mundo de espontaneidad no *sensible*. ¿En qué se convierte a este nivel el otro invisible? Sigue siendo invisible, a mi lado, detrás de mí, etc. Pero no en cuanto ambos pertenecemos a una misma prehistoria: en cuanto pertenecemos a una misma *palabra*. Esta palabra es como el otro en general, inasible, intematizable, y, en esta medida, es generalidad, no individualidad. Pero es como si la individualidad del sentir fuera sublimada hasta la comunicación. Esa es la palabra a la que apuntamos, y que no reposa por tanto únicamente sobre generalidad. Es preciso que sea sobreobjetiva, sobre-sentido. En ella no hay ya diferencia entre ser singular y sentido. Mi oposición entre mi lengua y mi obra, particular y universal. Aquí el otro injertado en el mismo. Hablar y escuchar indistinguibles. To speak to y to be spoken to. Continuamos... Y al mismo tiempo violencia de la palabra. Sobresignificante. Simpatía de las totalidades.

se halla en juego y de la que precisamente hay que dar cuenta. Todo lo más que puede decirse es que nuestro enraizamiento sobre la misma tierra, nuestra experiencia de una misma naturaleza es lo que nos lanza a la empresa: éstas* no podrían garantizarla, no bastan para llevarla a cabo. En el momento en que se expresa la primera significación "humana", se intenta una empresa que sobrepasa nuestra prehistoria común, aunque prolongue su movimiento: ésta palabra conquistadora es la que nos interesa, es ella la que hace posible la palabra instituida: la lengua. Es preciso que ella misma manifieste su sentido, al que habla y al que escucha, no basta que señale un sentido ya poseído por ambos, es necesario que le haga ser, es esencial por tanto que se sobrepase como gesto, es el gesto que se suprime como tal y se sobrepasa hacia un sentido. Anterior a todas las lenguas constituidas, sostén de su vida, es a su vez sostenida por ellas en la existencia, y, una vez instituidas las significaciones comunes, lleva más lejos su esfuerzo. Hay que concebir por tanto su operación al margen de cualquier significación ya instituida, como el acto único mediante el cual el hombre que habla se da a sí mismo un oyente, y una cultura que les sea común. Ciertamente, no es visible en parte alguna; como al otro, no puedo asignarle un lugar; como el otro, se halla más bien de mi lado que en las cosas, pero yo no puedo decir siquiera que esté "en mí" puesto que también se halla "en el oyente"; es lo que tengo de más propio, *mi* productividad, y sin embargo, no es todo eso sino para hacer de ello sentido y comunicarlo; el otro, que escucha y comprende, se encuentra conmigo en lo que tengo de más individual: es como si la universalidad del sentir, de la que hemos hablado, dejara por fin de ser

* Sic.

universal para mí, y se incrementara por fin con una universalidad reconocida. En este caso las palabras del otro o las mías en él no se limitan a hacer vibrar, en el que escucha, como si fueran cuerdas, el aparato de las significaciones adquiridas, o a suscitar alguna que otra reminiscencia: es preciso que su desenvolvimiento tenga el poder de lanzarse a mi vez hacia una significación que no poseíamos ni él ni yo. Del mismo modo que al percibir un organismo que dirige a su alrededor determinados gestos acabo por percibirle como percibiendo, porque su organización interna es la misma de mis conductas y éstas me hablan de mi propia relación con el mundo, así también, cuando hablo con otro y le escucho, lo que oigo viene a insertarse en los intervalos de lo que estoy diciendo, mi palabra se recorta lateralmente por obra de la de él, me oigo en él y él habla en mí, aquí es lo mismo *to speak to* y *to be spoken to*. Tal es el hecho irreductible que oculta toda expresión militante, y que la expresión literaria se encargaría de volver a ponernos ante los ojos si cayésemos en la tentación de olvidarlo.

Porque la expresión renueva incesantemente la mediación de uno mismo y del otro, nos hace verificar continuamente que la significación sólo se produce en virtud de un movimiento, al principio violento, que sobrepasa cualquier significación. Mi relación con un libro comienza a partir de la familiaridad fácil con las palabras de nuestra lengua, con las ideas que forman parte de nuestro bagaje, exactamente como mi percepción del otro es a primera vista la de los gestos o los comportamientos de "la especie humana". Pero, si el libro me enseña verdaderamente algo, si el otro es verdaderamente otro, es necesario que en un determinado momento me sienta sorprendido, desorientado, y que nos encontremos, no ya en lo que ambos tenemos de parecido, sino en lo que

tenemos de diferente, y esto supone una transformación de mí mismo, así como del otro: es preciso que nuestras diferencias dejen de ser una especie de calidades opacas, es preciso que se conviertan en sentido. En la percepción del otro, lo dicho se produce cuando el otro organismo, en vez de "comportarse" como yo, emplea para con las cosas del mundo un estilo que al principio me resulta misterioso, pero que al menos se me aparece de golpe como estilo, ya que responde a ciertas posibilidades de las que las cosas de mi mundo se hallaban nimbadas. De la misma manera, en la lectura, es preciso que en un determinado momento se me escape la intención del autor, que se atrinchere; entonces retrocedo, recobro impulso, o bien paso adelante y, más tarde, una palabra feliz me hará alcanzarle, me conducirá hasta el centro de la nueva significación, accederé a él por aquel de sus "costados" que forma ya parte de mi experiencia. La racionalidad, el acuerdo entre los espíritus no exigen que vayamos todos a la misma idea por los mismos caminos, o que las significaciones pueden encerrarse en una definición, lo único que aquella exige es que toda experiencia traiga consigo puntos de atracción para todas las ideas y que las "ideas" tengan una configuración. Este doble postulado es el de un *mundo*, pero, como aquí ya no se trata de la unidad atestiguada por la universalidad del sentir, como aquella de la que hablamos es más invocada que comprobada, como es casi invisible y está construida sobre el edificio de nuestros signos, la llamamos *mundo cultural* y llamamos palabra al poder que tenemos de hacer que ciertas cosas convenientemente organizadas —el negro y el blanco, el blanco, el sonido de la voz, los movimientos de la mano—, sirvan para poner de relieve, para diferenciar, para conquistar, para atesorar las significaciones que vagan por el horizonte del mundo sensible, así como para

insuflar en la opacidad de lo sensible ese vacío que lo hará transparente, pero que a su vez, como el aire que se sopla en una botella, no deja de tener alguna realidad sustancial. Así como en definitiva nuestra percepción de los otros seres vivos depende de la evidencia del mundo sentido, el cual se ofrece a conductas que son "otras" y sin embargo comprensibles, de la misma manera la percepción de un verdadero *alter ego* supone que su discurso, en el momento en que le comprendemos y sobre todo en el momento en que se sustrae de nosotros y amenaza con convertirse en no-sentido, tiene el poder de rehacernos a su imagen y de abrirnos a otro sentido. Poder que no posee ante mí como conciencia: una conciencia no puede encontrar en las cosas más que lo que ha puesto en ellas. Puede hacerse valer ante mí en cuanto que yo soy también palabra, es decir, capaz de dejarme llevar por el movimiento del discurso hacia una nueva situación de conocimiento. Entre mí como palabra y el otro como palabra, o dicho de modo más general, entre mí como expresión y el otro como expresión, ya no existe esa alternativa que hace de la relación de las conciencias una rivalidad. Yo no soy únicamente activo cuando hablo, sino que precedo a mi palabra en el oyente; ni sólo pasivo cuando escucho, sino que hablo según... lo que dice el otro. Hablar no es sólo una iniciativa mía, escuchar no es sólo aceptar la iniciativa del otro, y esto, en último análisis, se debe a que, como sujetos hablantes que somos, *continuamos*, reanudamos un mismo esfuerzo, más antiguo que nosotros, en el que nos hallamos ambos injertados, y que es la manifestación, el devenir de la verdad. Decimos que lo verdadero lo ha sido siempre, pero es una manera confusa de decir que todas las expresiones anteriores reviven y reciben su puesto en la del momento, lo cual hace que se pueda, si se quiere, leerla en ellas retrospectivamente

—o más exactamente, volverlas a encontrar en ella—. El fundamento de la verdad no se halla fuera del tiempo, está en la apertura de cada momento del conocimiento a los que hayan de reanudarle y cambiarle en su sentido. Lo que llamamos palabra no es otra cosa que esa anticipación y recuperación, ese tocar a distancia, que no pueden concebirse en términos de contemplación, esa profunda connivencia del tiempo consigo mismo. Lo que enmascara la relación viviente de los sujetos hablantes, es que se toma siempre como modelo de la palabra el *enunciado* o el *indicativo*, y se hace así porque se cree que, fuera de los enunciados, no hay más que balbuceos, sinrazón. Pero esto equivale a olvidar todo lo que entra de tácito, de informulado, de no-tematizado en los enunciados de la ciencia, que contribuye a determinar su sentido y que proporciona precisamente a la ciencia de mañana su campo de investigaciones. Equivale a olvidar toda la expresión literaria en la que vamos justamente a reconocer lo que podría llamarse la “sobresignificación”, y a distinguirla del no-sentido. Al fundar la significación sobre la palabra, lo que queremos decir es que lo propio de la significación es no aparecer jamás sino como continuación de un discurso ya comenzado, iniciación a una lengua ya instituida. La significación parece preceder a los escritos que la manifiestan, no porque hagan descender a la tierra unas ideas que preexistieran en un cielo inteligible, o en la Naturaleza o en las Cosas, sino porque de hecho cada palabra no es sólo expresión de *esto*, sino que se ofrece como fragmento de un discurso universal, anuncia un sistema de interpretación. Los afásicos, para sostener una conversación, tienen necesidad de “puntos de apoyo”, escogidos de antemano, o, si han de escribir sobre una hoja en blanco, de alguna indicación —una línea trazada de antemano simplemente una mancha de tinta en el papel—, que les

arranque al vértigo del vacío y les permita *comenzar*. Y si se quiere parangonar el exceso de impulso y su defecto, ahí está Mallarmé, en el otro extremo del campo de la palabra, fascinado por la página en blanco, porque quisiera decirlo *todo*; Mallarmé que difiere indefinidamente el escribir el Libro y acaba por legarnos, bajo el nombre de “su *obra*”, unos pocos escritos que le han arrancado las circunstancias —que su debilidad, feliz debilidad, se ha permitido furtivamente—. El escritor afortunado, el hombre que habla no tiene tanta conciencia ni tan poca. No se están preguntando, antes de hablar, si es posible la palabra, no se quedan detenidos en la pasión del lenguaje que consiste en verse uno obligado a no decirlo todo si se quiere decir algo. Se colocan placenteramente a la sombra de este gran árbol, continúan en voz alta el monólogo interior, su pensamiento germina en palabra, se les comprende sin haberlo ellos buscado, se hacen otros al decir lo que tienen de más propio. Se encuentran a gusto en sí mismos, no se sienten exiliados del otro, y, como se hallan plenamente convencidos de que lo que les parece evidente es verdadero, lo dicen con la mayor simplicidad, franquean los puentes de nieve sin advertir lo frágiles que son, usan hasta el límite ese poder inaudito que se le otorga a cada conciencia, si se cree coextensiva con la verdad, de convencer de ello a los otros, y de entrar en su reducto. Cada uno, en un cierto sentido, constituye para sí mismo la totalidad del mundo y, por una gracia de Estado, cuando se convence de ello, esto se convierte en verdadero: porque entonces habla, y los demás le comprenden —y la totalidad privada fraterniza con la totalidad social. En la palabra se realiza el imposible acuerdo de las dos totalidades rivales, no porque nos haga volver a entrar en nosotros mismos y encontrar algo así como un espíritu único del que participáramos, sino porque nos concierne, nos al-

canza de través, nos seduce, nos arrastra, nos transforma en el otro, y a él en nosotros, porque acaba con los límites de lo mío y de lo no-mío y hace cesar la alternativa de lo que tiene para mí sentido y de lo que para mí es no-sentido, de mí como sujeto y del otro como objeto. No es malo que algunos traten de obstaculizar la intrusión de este poder espontáneo y le opongan su rigor y su mala voluntad. Pero su silencio acaba también en palabras, y con razón: no hay silencio que sea pura atención, y que, comenzado noblemente, permanezca igual a sí mismo. Como decía Maurice Blanchot, Rimbaud va más allá de la palabra, y acaba por *volver a escribir*, pero esas cartas suyas desde Abisinia en las que reclama, sin la menor ironía, un decoroso buen pasar, una familia y la consideración pública... Se acepta por tanto siempre el movimiento de la expresión; nunca se deja de ser tributario de ella, aunque se la rechace. ¿Cómo llamar en definitiva a este poder al que nos hallamos consagrados y que extrae de nosotros, de grado o por fuerza, significaciones? No es, ciertamente, un dios, puesto que su operación depende de nosotros; ni un genio maligno, puesto que trae la verdad; tampoco la "condición humana, o, si es que es "humano", lo es en el sentido en que el hombre destruye la generalidad de la especie, y se hace admitir por los otros en su singularidad más apartada. Si seguimos llamándole palabra o espontaneidad, designaremos del mejor modo posible ese gesto ambiguo que construye lo universal con lo singular, y el sentido con nuestra vida.

LA EXPRESION Y EL DIBUJO INFANTIL

Nuestro tiempo ha privilegiado todas las formas de expresión elusivas y alusivas, sobre todo la expresión pictórica, y dentro de ella el arte de los "primitivos", el dibujo de los niños y de los locos. Y luego todos los géneros de poesía involuntaria, de "testimonio" o de lengua hablada. Pero, salvo entre aquellos de nuestros contemporáneos, cuyo talento radica por entero en la neurosis, el recurso a la expresión bruta no se hace *contra* el arte de los museos ni contra la literatura clásica. Al contrario, nos los hace más vivos, al hacernos caer en la cuenta del poder creador de la expresión que subyace también en el arte y la literatura "objetivos", pero que hemos dejado de sentir en ellos precisamente porque nos hallamos instalados, como sobre un suelo natural, sobre los logros y las adquisiciones que nos han dejado. Después de la experiencia de los modos de expresión no canónicos, el arte y la literatura clásicos se presentan como la conquista hasta ahora más lograda de un poder de expresión que no se halla fundado en la naturaleza, pero que se ha mostrado en ellos lo suficientemente elocuente como para que siglos enteros hayan podido llegar a creerlo coextensivo con el mundo. Para

nosotros, por tanto, han vuelto a ser lo que no habían dejado de ser nunca: una creación —con todo lo que ésto implica de riesgo, pero también de parcialidad o de estrechez—. Lo que llamamos arte y literatura *significantes* sólo lo son en una determinada área de cultura, y por tanto han de ser puestos en relación con un poder más general de significar. La literatura y el arte “objetivos” que creen no invocar otras significaciones que las ya presentes en cualquier hombre y en las cosas, son, en fondo y forma, inventados, y si hay en ellos alguna objetividad se debe a que un poder de expresión sobre-objetivo ha comenzado por abrir para siglos y siglos un campo común de lenguaje; si hay alguna significación, hay que atribuírselo al hecho de haberse manifestado un gesto sobresignificante, que se ha hecho comprender a sí mismo, con el riesgo y la parcialidad que toda creación supone. Antes de investigar, en el capítulo siguiente, lo que pueden ser las relaciones de la operación expresiva con el pensador que ella supone y forma, con la historia de ella continúa y recrea, volvamos a situarnos frente a ella, frente a su contingencia y sus riesgos.

La ilusión objetivista está muy arraigada en nosotros. Estamos convencidos de que el acto de expresar, en su forma normal y fundamental, consiste, supuesta una significación, en construir un sistema de signos de tal índole que a cada elemento del significado corresponda un elemento del significante, o sea en *representar*. Con este postulado comenzamos el examen de las formas más elípticas de expresión —que por ello mismo quedan desvalorizadas— por ejemplo las de la expresión infantil. Representar, en este caso, será, supuesto un objeto o un espectáculo, trasladarlo y fabricar sobre el papel una suerte de equivalente de él, de tal manera que en principio todos los elementos del espectáculo quedan señalados sin equívoco y sin superponerse. La perspectiva

planimétrica es sin lugar a dudas la única solución posible al problema planteado en estos términos, y así, se describirá el desarrollo del dibujo del niño como una marcha hacia la perspectiva. Pero ya hemos hecho ver más arriba que en cualquier caso la perspectiva planimétrica no puede darse por supuesta como una expresión del mundo que percibimos, ni puede por tanto reivindicar un privilegio de conformidad con el objeto, y esta advertencia nos obliga a reconsiderar el dibujo del niño. Porque ya no tenemos ahora ni derecho ni necesidad de definirle únicamente con relación al momento final en el que alcanza la perspectiva planimétrica. Realismo fortuito, realismo frustrado, realismo intelectual, y por fin realismo visual, dice Luquet, cuando quiere describir sus progresos¹. Pero la perspectiva planimétrica no es realista, ya lo hemos visto, es una construcción; y, para comprender las fases que la preceden, no nos basta ya con hablar de *inatención*, o de *incapacidad sintética*, como si el dibujo con perspectiva estuviera ya allí, ante los ojos del niño, y todo el problema estuviera sólo en explicar por qué no se inspira en él. Hemos de comprender, por el contrario, por sí mismos y como realización positiva, los modos primordiales de expresión. No hay *obligación* alguna de representar un cubo mediante un cuadrado y dos rombos adjuntos a uno de sus lados y a su base más que si se ha resuelto proyectar el espectáculo sobre el papel, o sea fabricar un alzado en el que puedan figurar, con el objeto, la base sobre la cual reposa, los objetos vecinos, sus orientaciones respectivas de acuerdo con la horizontal y la vertical, su escalonamiento en profundidad, donde los valores numéricos de estas diferentes relaciones puedan reencontrarse y leerse según una escala única, en una palabra, donde

¹ LUQUET, *Le dessin enfantin*, Alcan, 1927.

se pueda reunir el máximum de *indicios* no tanto sobre el espectáculo cuanto sobre las constantes que aparecen en la percepción de cualquier espectáculo, cualquiera que sea su punto de vista. De una manera que no es paradójica más que en apariencia, la perspectiva planimétrica se toma desde un cierto punto de vista, pero para obtener una notación del mundo que sea válida para todos. Lo que hace es fijar, anquilosar la perspectiva vivida, adoptar para representar lo percibido un índice de deformación característico de mi punto de posición, pero precisamente gracias a este artificio, construye una imagen que es inmediatamente traducible de la óptica de cualquier otro punto de vista, y que, en este sentido, es imagen de un mundo en sí, de un geometral de todas las perspectivas. Proporciona a la subjetividad una satisfacción de principio mediante la deformación que admite en las apariencias, pero como esta deformación es sistemática y se lleva a cabo según el mismo índice en todas las partes del cuadro, me transporta a las cosas mismas, me las muestra como las ve Dios, o más exactamente me da no la visión humana del mundo, sino *el conocimiento que puede tener de una visión humana* un dios que no participe de la finitud. Es una finalidad que puede uno legítimamente proponerse en la expresión del mundo. Pero puede fernerse también otra intención. Podemos tratar de representar nuestra relación con el mundo, no lo que el mundo es a los ojos de una inteligencia infinita, y entonces, de golpe, el tipo canónico, normal, o "verdadero" de la expresión deja de ser la perspectiva planimétrica; henos ahora liberados de las violencias que imponía al dibujo, libres, por ejemplo, para expresar un cubo mediante seis cuadros "separados" y yuxtapuestos sobre el papel, libres para hacer figurar en él las dos caras de una bobina y unir las mediante una suerte de tubo de estufa acodado, libres para repre-

sentar al muerto por transparencia en su ataúd, la mirada mediante los ojos separados de la cabeza, libres para no enmarcar los contornos "objetivos" de un sendero o del rostro, y en cambio indicar las mejillas con un redondel. Eso es lo que hace el niño. Eso es también lo que hace Claude Lorrain cuando expresa la presencia de la luz mediante sombras que la cercan, con más elocuencia de lo que conseguiría si tratara de dibujar el haz luminoso. Es que en este caso la finalidad no es construir una señalización "objetiva" del espectáculo, y comunicar con el que haya de mirar el dibujo ofreciéndole la armadura de relaciones numéricas que son verdaderas para cualquier percepción del objeto. Lo que se pretende es marcar sobre el papel una huella de nuestro contacto con ese objeto y ese espectáculo, en cuanto que hacen vibrar nuestra mirada, virtualmente nuestro tacto, nuestros oídos, nuestro sentimiento del azar o del destino, o de la libertad. Se trata de deponer un testimonio, y no de proporcionar informes. El dibujo ya no deberá *leerse* como hasta hace poco, la mirada ya no lo dominará, ya no buscaremos en él el placer de abarcar al mundo; éste será recibido, nos concernirá como una palabra decisiva, despertará en nosotros la profunda disposición que nos ha instalado en nuestro cuerpo y a través de él en el mundo, llevará el sello de nuestra finitud, pero también, y por ello mismo, nos conducirá a la sustancia secreta del objeto del que hace un instante no teníamos más que la envoltura. La perspectiva planimétrica nos proporcionaba la finitud de nuestra percepción, proyectada, aplastada, convertida en *prosa* bajo la mirada de un dios; los medios de expresión del niño, cuando se haya apoderado de ellos deliberadamente un artista en un verdadero gesto creador, nos ofrecerán por el contrario la resonancia secreta mediante la cual nuestra finitud se abre al ser del mundo y se hace poesía. Y habría que

decir de la expresión del tiempo lo que acabamos de decir de la expresión del espacio. Si, en sus "narraciones gráficas" el niño reúne en una sola imagen las escenas sucesivas de lo que va a contar, y no hace figurar más que una sola vez los elementos invariables del decorado, o incluso dibuja una sola vez a cada uno de los personajes vistos en la actitud que mejor cuadra a tal momento determinado del relato —de suerte que ese personaje sostiene él solo toda la historia en el momento considerado, y que todos dialogan juntos a través del espesor del tiempo y jalonan de tarde en tarde la historia— a la mirada del adulto "razonable" que piensa el tiempo como una serie de puntos temporales yuxtapuestos, semejante relato puede resultarle oscuro y plagado de lagunas. Sin embargo, de acuerdo con el tiempo que vivimos, el presente sigue tocando, sigue teniendo al alcance el pasado, se halla en una extraña coexistencia con él, y sólo las elipsis de la narración gráfica pueden expresar este movimiento de la historia que encabalga su presente con su porvenir, como la "proyección" expresa la coexistencia de los objetos invisibles y de los aspectos visibles del objeto, o la presencia secreta del objeto en el mueble donde se le ha encerrado. Y ciertamente hay una diferencia bien grande entre el dibujo involuntario del niño, residuo de una experiencia indivisa, o incluso conseguido con gestos plásticos, falso dibujo —como hay también una falsa escritura y la falsa palabra del parloteo— y la verdadera expresión de las apariencias, que no se contenta con explotar el mundo, ya hecho, del cuerpo y le añade el de un principio de expresión sistemática. Pero tanto simboliza el estadio anterior a la objetividad como lo que está por encima de ella, y el dibujo infantil vuelve a situar al dibujo "objetivo" en la serie de las operaciones expresivas que buscan, sin ninguna garantía, cómo recuperar el ser del mundo, y nos hace percibirlo

como caso particular de esta operación. Cuando se trata de un pintor, la cuestión no está nunca en saber si usa de la perspectiva planimétrica: sino en saber si la observa como una receta infalible de fabricación —lo que significa que está olvidando su tarea y en realidad no es un pintor— o si es que se la vuelve a encontrar en el camino de un esfuerzo de expresión con el que resulta que ella es compatible o incluso en el que juega el papel de un auxiliar útil, pero del que no puede dar la totalidad del sentido. Cézanne renuncia a la perspectiva planimétrica durante toda una parte de su carrera porque lo que quiere conseguir es la expresión por el dolor, y la riqueza expresiva de una manzana hace que desborde de sus contornos, no puede contenerse con el espacio que le prescriben. Otro cualquiera —o Cézanne mismo en su último período— observa las "leyes" de la perspectiva o mejor aún no necesita derogarlas porque lo que está buscando es la expresión por el trazado, y no necesita llenar su lienzo. Lo importante es que la perspectiva, incluso cuando está allí, no se halle presente más que como lo están en el estilo las reglas de la gramática. Los objetos de la pintura moderna "sangran", derraman bajo nuestros ojos su sustancia, interrogan directamente nuestra mirada, ponen a prueba el pacto de coexistencia que hemos concluido con el mundo a través de todo nuestro cuerpo. Los objetos de la pintura clásica tienen una manera más discreta de hablarnos, y a veces es sólo un arabesco, un trazo de pincel casi sin materia lo que invoca nuestra encarnación, mientras que el resto del lenguaje se instala honradamente a distancia, en lo acabado o en lo eterno, y se abandona al decoro de la perspectiva planimétrica. Lo esencial es que, lo mismo en un caso que en otro, jamás la universalidad del cuadro es un resultado de las relaciones numéricas que pueda contener, la comunicación del pintor con nosotros

no se funda jamás sobre la objetividad prosaica, y la constelación de los signos nos guía siempre hacia una significación que antes de ella no existía en parte alguna.

Pues bien, estas observaciones son aplicables al lenguaje.

INDICE

ADVERTENCIA	7
Nota sobre la edición	23
El fantasma de un lenguaje puro	25
La ciencia y la experiencia de la expresión	33
El lenguaje indirecto	83
El algoritmo y el misterio del lenguaje	171
La percepción del otro y el diálogo	191
La expresión y el dibujo infantil	211