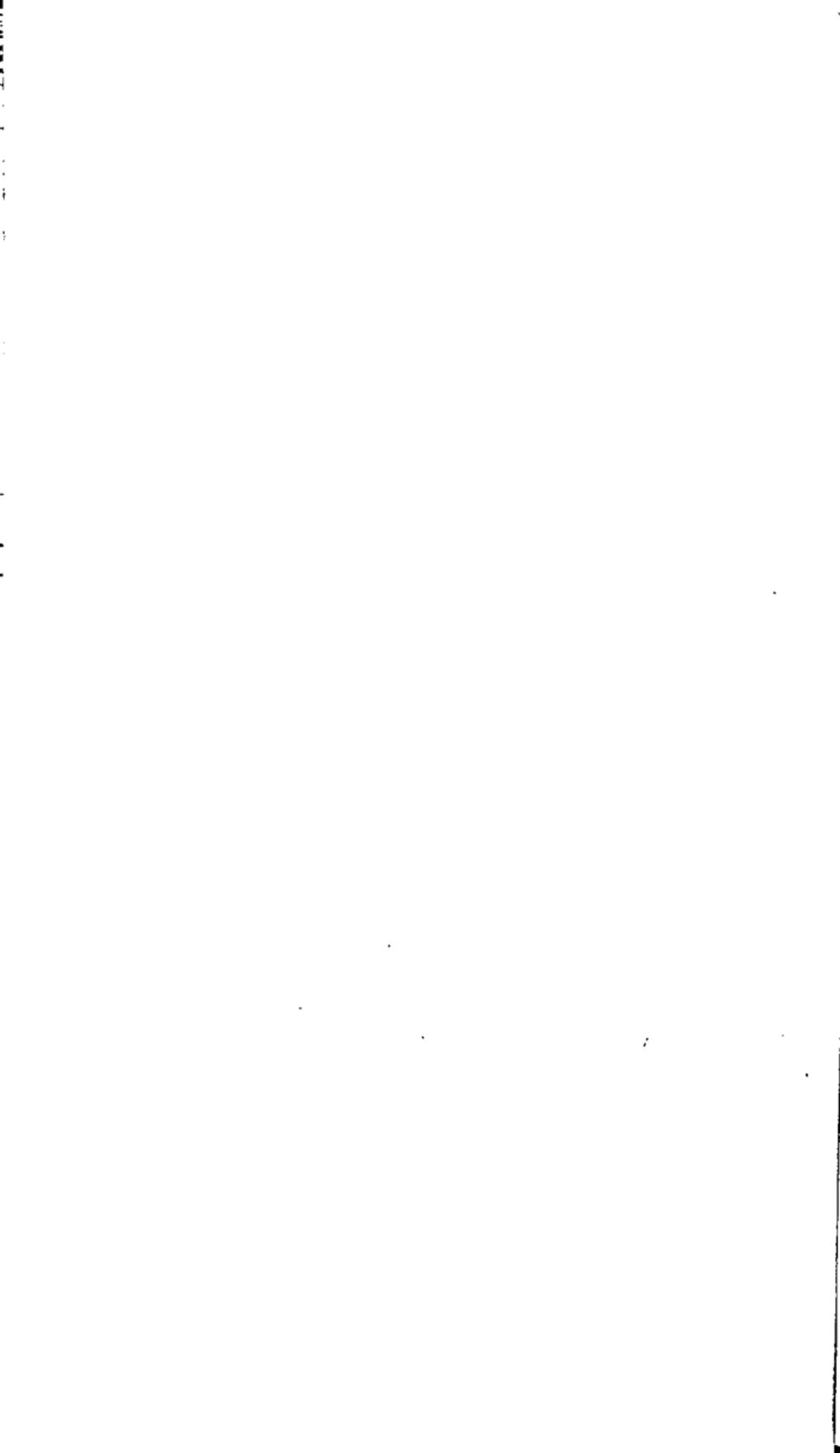


maurice blanchot

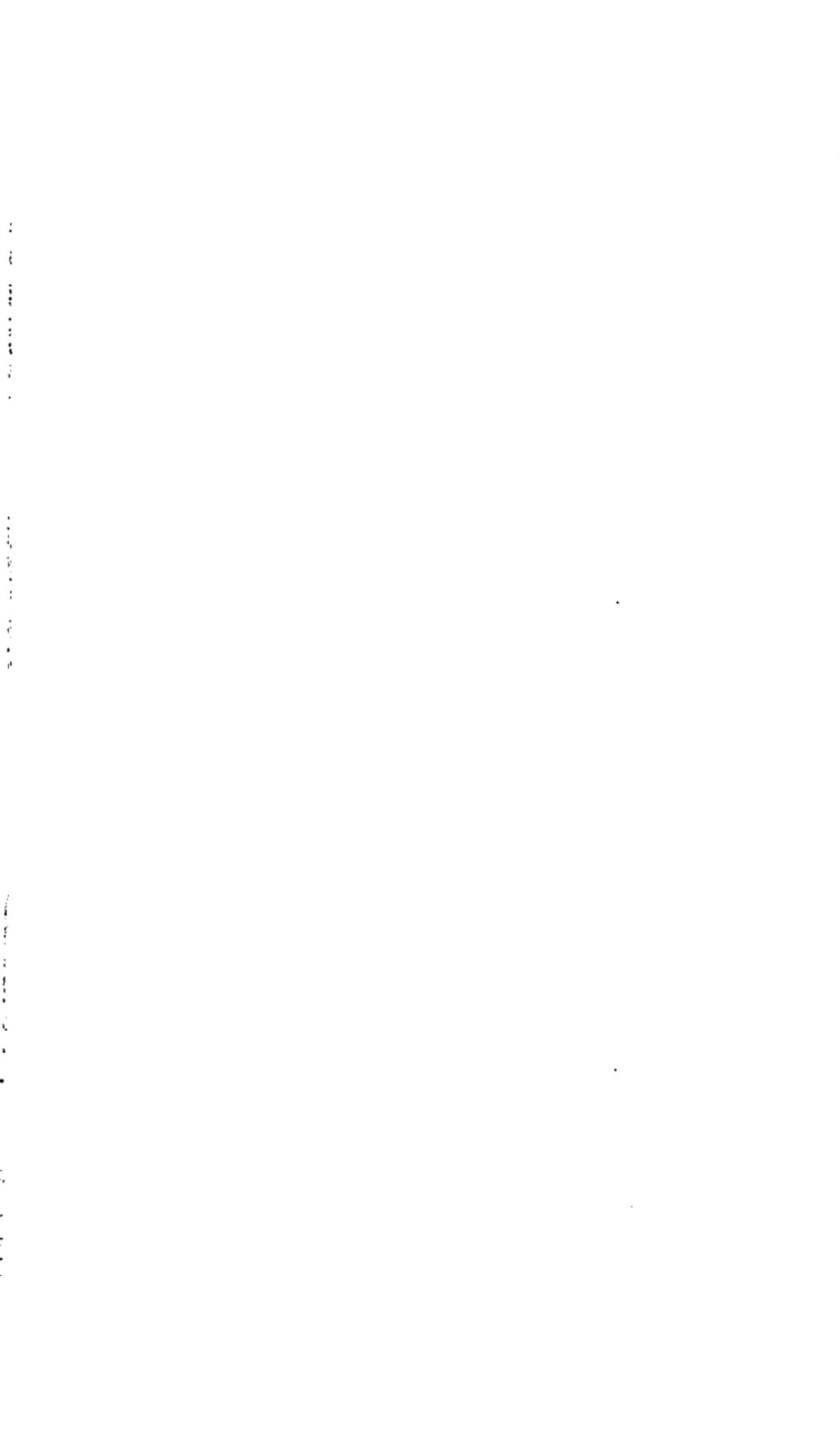
El libro por venir

PRESENTACIÓN DE EMILIO VELASCO

EDITORIAL TROTTA



El libro por venir



El libro por venir

Maurice Blanchot

Presentación de Emilio Velasco

Traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco

E D I T O R I A L T R O T T A

Esta obra se beneficia del apoyo del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en España y del Ministerio francés de Asuntos Exteriores, en el marco del Programa de Ayuda a la Publicación (P.A.P. García Lorca)

LA DICHA DE ENMUDECER

Titulo original: Le livre à venir

© Editorial Trotta, S.A., 2005
Ferraz, 55. 28008 Madrid
Teléfono: 91 543 03 61
Fax: 91 543 14 88
E-mail: editorial@trotta.es
<http://www.trotta.es>

© Éditions Gallimard, 1959

© Emilio Velasco, para la presentación, 2005

© Cristina de Peretti y Emilio Velasco, para la traducción, 2005

Prohibida la venta en América Latina

ISBN: 84-8164-770-5
Depósito Legal: M. 16.993-2005

Impresión
Gráficas De Diego

CONTENIDO

<i>Presentación: Emilio Velasco</i>	9
---	---

EL LIBRO POR VENIR

I. El canto de las Sirenas	21
II. La cuestión literaria	47
III. Acerca de un arte sin porvenir	135
IV. ¿Hacia dónde va la literatura?	229
<i>Índice</i>	297



PRESENTACIÓN

Emilio Velasco

1. *Un hombre cualquiera*

Al comienzo de la edición francesa de algunos de los libros de Maurice Blanchot puede leerse: «Maurice Blanchot, novelista y crítico, nació en 1907. Su vida está enteramente consagrada a la literatura y al silencio que le es propio». Hoy podríamos añadir la fecha de su muerte, febrero de 2003.

Maurice Blanchot nació en Quain el 22 de septiembre de 1907. Su infancia transcurrió en un ambiente apacible y culto, quizá algo elitista, en el que la cultura clásica tenía un peso considerable. Después de una terrible enfermedad de la que nunca se repuso completamente y que marcó, según numerosos testimonios, su carácter frugal y como retirado, Blanchot inició sus estudios universitarios en la Universidad de Estrasburgo, donde conocerá a Emmanuel Levinas con quien le unirá una amistad que se prolongará durante toda su vida. Allí Blanchot entra en contacto directo con la filosofía de Husserl y de Heidegger a los que lee, en compañía de Levinas, con un espíritu curioso y crítico.

A la vuelta de sus estudios de filosofía Blanchot, por su formación y tradición familiar, entra en contacto con autores y publicaciones de una derecha nacionalista y católica. Son sus años de mayor producción y actividad periodística. Publica numerosos textos políticos y de crítica literaria en diarios y semanarios en los que también ocupa diversos puestos de responsabilidad. Se trata de publicaciones (*Le Journal des Débats*, *Réaction*, *La Revue du Siècle*, *Le Rempart*, *Aux Écoutes*, *Combat* o *L'insurgé*) donde se proclama un pensamiento reaccionario y combativo, ultranacionalista, antiparlamentario y ca-

tórico a ultranza. De su participación en esas revistas se ha derivado —si bien es cierto que de modo muy tibio— una acusación de antisemitismo y de misticismo (como compensación del antisemitismo) que no parece muy justa. Jean-Luc Nancy ha cifrado la inconveniencia de las acusaciones en dos ejes esclarecedores: por un lado, se trata de una acusación «políticamente irrisoria»¹ pues no señala más que «una concesión, condenable sin ninguna duda, a una vulgaridad de la época», es decir, no se trata más que de la recepción de un rumor que pertenece a su tiempo: «El antisemitismo no sólo no fue, en la obra de Blanchot, un pensamiento, sino que su pensamiento no estuvo nunca comprometido, ni siquiera cuando era de derechas». Por otro lado, se trata de una acusación —la de misticismo— que Nancy tilda de «literariamente vana», para lo que distingue entre romanticismo —propio de casi toda la literatura del siglo xx y que puede rastrearse aunque no con demasiadas evidencias en la obra de Blanchot— y misticismo, cuyas connotaciones no pueden hallarse de ningún modo en la obra de Blanchot. Blanchot mismo se ha defendido de esa acusación de misticismo señalando que es propio de lo místico pretender «que ese punto 'central' (momentáneamente central) del pensamiento puede alcanzarse por una experiencia inmediata o directa»².

En cualquier caso, esta etapa de la vida literaria e intelectual de Blanchot concluye hacia 1941 sin haber publicado ningún libro. Se encuentra entonces con otro de los personajes que —como Levinas en Estrasburgo— marcará su vida: Georges Bataille. Pronto les une, a pesar de las evidentes diferencias ideológicas y biográficas, un nexo profundo que se mantendrá y profundizará hasta la pronta muerte de Bataille. Pero Bataille no es sólo Bataille, sino también una comunidad a la que Blanchot accede, otros intelectuales les frecuentan y forman parte de ese entramado no sólo alejado de las posiciones tradicionalistas sino proclive a un pensamiento libertario y crítico con el inmovilismo de las tesis más conservadoras.

La escritura de Blanchot se vuelve menos prolija, más atenta a la profundidad de sus planteamientos y menos dada al comentario ocasional. Comienza entonces su colaboración casi exclusivamente centrada en la crítica literaria ajena al simple comentario; se suceden los artículos sobre autores y no sobre obras, la lectura más amplia y atenta del fenómeno literario. De la mano de Jean Paulhan participa de la primera andadura de la *Nouvelle Revue Française* y ya en 1944 colabora en *Actualité*, revista que dirige Bataille y en la que puede

1. J.-L. Nancy, «À propos de Blanchot»: *L'oeil de boeuf* 14 (1997).

2. M. Blanchot, «Lo extraño y el extranjero»: *Archipiélago* 149 (2001), p. 89.

comprobarse el nuevo derrotero político del pensamiento de Blanchot. Mantiene, no obstante, su colaboración con revistas de derechas como *Journal des Débats* aunque sus artículos ya difieren sensiblemente de la línea ideológica de la publicación. En 1943 aparece su primer libro de crítica literaria, *Falsos pasos*³, que reúne 53 artículos publicados en su mayoría en *Journal des Débats*. Dos de los textos, junto con otro que no se recoge en *Falsos pasos*, han constituido en 1942 su primera publicación crítica: *Comment la littérature est-elle possible?*, que por su extensión y la unidad de su temática —todos los textos se dedican a la obra de Jean Paulhan— no puede considerarse libro ni es representativa del pensamiento crítico de Blanchot. En 1949 aparecen dos nuevos libros de crítica literaria: *La Part du Feu*, que recoge artículos de tres revistas con las que colabora asiduamente: *L'Arche*, *Critique* y *Les Temps Modernes*, y *Lautréamont y Sade*⁴, donde ya aparecen nociones que serán centrales en el pensamiento crítico de Blanchot: la soledad, la biografía, lo neutro o la escritura.

La década de los cincuenta será decisiva para la comprensión de su pensamiento crítico pues en ella se gestan dos de las obras clave de la crítica literaria blanchotiana: *El espacio literario*⁵ y *El libro por venir*. En efecto, ya en 1951 Blanchot ha empezado su colaboración con *Cahiers de la Pléiade*, tres de cuyos artículos constituirán «Las dos versiones de lo imaginario», uno de los bloques de *El espacio literario*. Sin embargo, su colaboración más prolija y más importante será la que durante años —hasta la década de los setenta— lleve a cabo con la renovada *Nouvelle Revue Française* donde escribirá 128 artículos. De esos artículos surgirán también en torno al año 1970 las otras dos obras clave de la crítica de Blanchot: *El diálogo inconcluso*⁶ (1969) y *La amistad*⁷ (1973).

En 1955 se publica *El espacio literario*, donde la obra crítica de Blanchot ya alcanza una profundidad que no puede hallarse ni en *Falsos pasos* ni en *La Part du Feu*. Hay, ahora, un cierto compromiso con la expresión —que ya no tiende tanto al lirismo— y sobre todo con la elaboración de una terminología y con la aquilatación de lo que podríamos llamar una inercia crítica: movimientos y dinámicas de la escritura que pueden reconocerse en todos los libros del período.

3. Trad. cast. de A. Aibar Guerra, Pre-Textos, Valencia, 1977.

4. Trad. cast. de E. Lombera Pallarés, FCE, México, 1990.

5. Trad. cast. de V. Palant y J. Jinkins, Paidós, Barcelona, 1992.

6. Trad. cast. de P. de Place, Monte Ávila, Caracas, 1974.

7. Aparecida en castellano con el título *La risa de los dioses*, trad. de J. A. Doval Liz, Taurus, Madrid, 1976 [próxima publicación en Trotta con el título *La amistad*].

Blanchot se preocupa de cuestiones que trascienden las obras concretas de los autores; discute, haciendo evidente la preocupación filosófica acerca de la fundamentación de sus ideas, con Heidegger (cuya noción de espacio como lugar propio del acontecimiento y cuya idea de la preeminencia de lo ontológico sobre lo óntico pone profundamente en cuestión) y con Hegel (de quien toma la pregunta por la anterioridad de obra y sujeto). El espacio de su entramado conceptual se configura, no obstante, mediante una red no sistemática ni evidentemente articulada de nociones cuyas variaciones a lo largo de la obra son, de hecho, más importantes que las ocasionales coincidencias. De acuerdo con lo que afirma Levinas:

La interpretación... que ofrece en su último trabajo llega más al fondo que la crítica más vigorosa, y de hecho el trabajo se sitúa más allá de toda crítica y de toda exégesis... Y sin embargo, Blanchot no tiende a la filosofía. No se trata ya de que su pretensión sea inferior a una medida tal, sino de que Blanchot no ve en la filosofía la última posibilidad⁸.

Se trata de una escritura profunda que no se conforma con la superficie de la página ni cree ingenuamente, asumiendo su autoridad espuria, en las confesiones que los autores hacen sobre sus obras; Blanchot escribe para llevar al límite la escritura, la literatura, a cuyo nombre no renuncia. Ésta es, a nuestro juicio, una de las características fundamentales de la obra de Blanchot, a saber, que nunca renuncia a las grandes palabras, «literatura», «lenguaje», «historia», «autor», nunca busca el subterfugio de la denominación para apuntar a una marginalidad de lo literario. Su formación —profundamente filosófica— y su compromiso con una cierta verdad en la que cree no lo consienten.

2. *La escritura crítica: El libro por venir*

El libro por venir apareció en el mercado francés en 1959. Como señala el propio Blanchot en una suerte de epílogo —muy breve— los textos que en él aparecen fueron escritos entre 1953 y 1958, y publicados en la *Nouvelle Revue Française*. En ese período se publicaron 64 textos de los que *El libro por venir* recoge 33. De los otros 31,

8. E. Levinas, *Sobre Maurice Blanchot*, ed. de J. M. Cuesta Abad, Trotta, Madrid, 2000, p. 29.

13 pasaron a formar parte de *El diálogo inconcluso* y ocho de *La amistad*. Algunos críticos —Christophe Bident eminentemente— han considerado que se reservaron los textos más teóricos para *El diálogo inconcluso* —Nietzsche, Camus, Pascal, Simone Weil—. Nada, sin embargo, justifica a nuestro entender una selección que parece más editorial que basada en un criterio firme del autor. Algo, sin embargo, unifica todos los textos: se trata de textos sobre la escritura y la tarea literaria de los que nunca está ausente ni la perspectiva biográfica ni la reflexión filosófica.

A pesar de la presencia de esos tres elementos: obra, biografía y reflexión, *El libro por venir* no es ni un entramado que aúne las tres perspectivas en un sistema de conjunción sistematizado en el que cada aspecto poseería su función o su posición, ni un simple equilibrio de pesos de cada uno de los tres elementos según una suerte de genérica de la obra crítica. En efecto, frente a la crítica que tiende hacia la obra, a la lectura insidiosa y amenazante del texto; frente al comentario que se regodea en las vicisitudes más íntimas y también frente a la crítica que tiende a la filosofía, a la reflexión abierta y abstracta que se siente tentada de transitar hacia lo universal sobre el espejo de la escritura literaria, la obra de Blanchot se mantiene en un espacio intermedio que no se asimila a ninguno de esos tres ámbitos ni los reúne para cantar su disposición y funcionalidad.

El espacio que forman los tres elementos no es, por lo tanto, un espacio enunciado, explicitado por el texto que de ese modo crearía, al modo heideggeriano, el lugar de su propio acontecimiento. Espacio que tampoco es creado por la reflexión como si de una metodología se tratara, sino que pertenece, he aquí el trazo biográfico que firma la crítica, a una experiencia del propio escritor en el proceso de la lectura-escritura, a una exigencia que es a la vez una llamada y una imposición y que se traduce en una experiencia de soledad, de incapacidad, de inoperancia. La noción ya se explicitaba en *El espacio literario* donde Blanchot afirmaba:

El que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido. Quien es despedido, además, no lo sabe. Esa ignorancia lo preserva, lo distrae, autorizándolo a perseverar⁹.

Esa soledad de la escritura es algo experimentado por el escritor, algo que siente con rotundidad cuando se pone a leer o a escribir y que, sin embargo, no hace de él un sujeto de la soledad, una individua-

9. M. Blanchot, *El espacio literario*, cit., pp. 15-16.

lidad construida precisamente al toparse con esa experiencia que, entonces, se convertiría en su esencia más propia. «Yo» no es el sujeto de la pérdida, el centro donde tiene lugar ese *desastre* de la soledad por la exigencia de la escritura. Mi biografía, la de otros, no es nunca el relato directo y sincero de esa soledad; no puedo decir la soledad aunque no hago más que decirlo porque estoy condenado a perseverar; no puedo regocijarme en ella porque, precisamente cuando la siento, ella ya me ha desapropiado: no soy yo quien la siente.

El no escribir no debería remitir a un «no querer escribir», ni tampoco, aunque esto es más ambiguo, a un «Yo no puedo escribir», en el que se sigue manifestando, de manera nostálgica, la relación de un «yo» con el poder bajo forma de su pérdida. No escribir sin poder supone el paso por la escritura¹⁰.

Al carecer de un espacio propio en la obra donde pueda acontecer, al no poder ser enunciado en un discurso reflexivo y abstracto pero tampoco en una confesión personal del sufrimiento que provoca, ese espacio crítico al que apunta *El libro por venir* es, por lo tanto, un espacio intermedio en el triángulo que forman la reflexión, la obra y el yo más personal; lugar de apertura del proceso mismo de la obra, de la reflexión y de la autobiografía.

El Libro por venir es un libro abierto a esas tres realidades. Es, a la vez, un libro abierto por esas tres realidades. Esa apertura se refleja, en primer lugar, en que se trata, desde el punto de vista del género, de un libro hospitalario a la realidad periodística donde se ha elaborado, a la premura del plazo y una extensión más o menos determinada de antemano. En la vindicación del periodismo hay una cierta renuncia al tratado como género de la crítica. El crítico es aquel que siempre está a caballo entre el saber especializado de la universidad y la prisa banalizadora del periodismo, lugar intermedio en el que se hace verdaderamente la crítica literaria. El crítico, dice en *El libro por venir* pero también en *La amistad*, es aquel que no puede leer sin pensar en escribir, aquel que no lee sino pensando en lo que ya no ha leído y en lo que tiene que no leer:

El crítico apenas lee... no puede leer porque sólo piensa en escribir... porque la impaciencia le empuja, porque, no pudiendo leer un libro, le es preciso haber no leído veinte, treinta e incluso más, y porque esa no-lectura innumerable... le incita a pasar cada vez más rápido de un libro a otro, de un libro que no lee a otro que cree haber ya leído, para

10. M. Blanchot, *La escritura del desastre*, trad. de P. de Place, Monte Ávila, Caracas, 1990, p. 90.

alcanzar ese momento en el que, sin haber leído nada de todos los libros, el crítico se topará consigo mismo en la inoperancia que le permitirá por fin empezar a leer, si es que después de tanto tiempo no se ha convertido a su vez en un autor¹¹.

Si el autor está necesariamente en contacto con esa experiencia de desapropiación, resulta enigmático en qué medida podrá estarlo el crítico, en qué medida podrá ser afectado cuando precisamente su saber es o bien erudito y como distanciado del objeto, o bien apresurado y como distraído, sin tiempo para fijarse en el rigor de la experiencia de la obra. El paso desde la experiencia de la obra en el autor a la experiencia en el crítico es precisamente la escritura, una suerte de deseo de escritura común a ambos. A través de ese deseo el crítico se percata de que su escritura —que no es siempre eminentemente deseo de escritura literaria aunque la fina ironía blanchotiana no deje de aludir a ello— está cogida por la exigencia de la obra, de tal modo que sólo puede hacer resonar ese vacío que es como el núcleo inoperante de la obra y que se propaga de libro en libro, de escritura en escritura.

Vacío e inoperancia no son nociones trascendentales respecto a la obra, toman diversos aspectos según el autor en que se manifiestan —de ahí su trazo biográfico— aunque siempre suponen una exigencia insoslayable que es experiencia de un nuevo tiempo y de un nuevo espacio. «Es el tiempo mismo del relato, el tiempo que no está *fuera* del tiempo, sino que se experimenta como *afuera*, en la forma de un espacio, ese espacio imaginario donde el arte encuentra y sitúa sus recursos»¹². Ese tiempo es el tiempo de la obra, tiempo que emerge en contacto con la escritura y que pertenece a su movimiento general ya no circunscrito específicamente ni a la tarea creadora ni a la tarea crítica. El espacio, por su parte, «es ese espacio de resonancia en el cual un instante se transforma y la realidad, indefinida, de la obra se circunscribe en palabra... Si la crítica es ese espacio abierto en el cual se comunica el poema, si intenta desaparecer delante de él para que él aparezca, es porque este espacio y este movimiento de desaparición pertenecen ya a la realidad de la obra literaria y están en funcionamiento, están operando en ésta mientras se forma, sin pasar de alguna manera al exterior sino en el momento en que se realiza y para que se realice»¹³.

No se trata, por lo tanto, únicamente de que la crítica sirva para repetir el movimiento de la obra sino de que la crítica es la palabra

11. *Infra*, p. 184.

12. *Infra*, p. 33.

13. M. Blanchot, *Lautréamont y Sade*, cit., p. 11 [trad. levemente modificada].

imprescindible para que la exigencia y la experiencia de la obra acontezcan, se dejen ver en un aquí y ahora que no puede prescindir de la historia, pues la historia y la literatura son los dos ámbitos que la crítica pone en contacto; nexos sin el que la obra no puede realizarse en la experiencia de un sujeto que lee y de un sujeto que escribe.

Es en esa medida, y en el movimiento de la crítica, donde se manifiesta la radical exigencia de biografía que tiene lugar en la literatura. Sorprenderá, quizá, al leer *El libro por venir*, que todo él esté estructurado no ya por obras —que también desde luego se comentan— sino por la experiencia que los escritores han confesado sobre la escritura y la lectura de la obra. *El libro por venir* está plagado de referencias a textos íntimos que abordan la escritura del libro. Es el lado manifiesto de la biografía que ya no es biografía al modo del relato personal de experiencias mundanas, sino relato de la exigencia de la escritura. Paso por la escritura que desorienta la noción de un sujeto de la escritura y que nos conducirá hasta el extremo de la desaparición del sujeto no sólo en la obra —donde puede resultar predecible— sino en la escritura más íntima del diario donde resulta cuando menos alarmante:

Parece que deben seguir siendo comunicables la experiencia propia de la obra, la visión por la que comienza, «la especie de extravío» que ella provoca y las relaciones insólitas que establece entre el hombre que podemos encontrar diariamente y que precisamente lleva un diario de sí mismo y ese ser que vemos alzarse detrás de cada gran obra, a partir de ella y para escribirla¹⁴.

El diario íntimo no es, por tanto, siquiera el relato de la experiencia de la exigencia de la escritura, sino el intento de transitar entre lo más íntimo y la creación de la obra, el momento en que el escritor —y el crítico— experimenta que esa exigencia que reside en la palabra más secreta de la obra es una exigencia que no puede ser contada. Ese proceso, esa imposibilidad no sólo arrastra hacia una región de indeterminación al diario íntimo sino también, y muy significativamente, a la escritura de la obra y a la escritura crítica. Blanchot lo reconocerá en su propia escritura algunos años después: «Me parece que, a pesar de lo que dicen los libros, jamás he hablado... No soy un juez, la palabra no me pertenece»¹⁵. Si la exigencia de la palabra vacía no puede ser comunicada por la obra en un espacio y un tiempo propios,

14. *Infra*, p. 223.

15. M. Blanchot, *Au moment voulu*, Gallimard, Paris, 1979, p. 83.

ahora, la necesaria presencia biográfica muestra que la imposibilidad es la de situarse, bien en la escritura crítica, bien en la escritura de ficción, emplazando ahí un ámbito de imposibilidad que, nuevamente, aunque a un nivel mucho más profundo, es el ámbito de la obra.

Entonces, sólo después de que se hayan escrutado hasta sus últimas consecuencias el acto creativo y el acto crítico en torno a la exigencia de lo biográfico, aparece la exigencia de un pensamiento profundo que es el pensamiento del tiempo. Surge entonces la exigencia de la reflexión, de la filosofía, encargada de dar cauce a un pensamiento del tiempo que se emblematiza en el pensamiento del eterno retorno de lo mismo:

La ley del retorno, al suponer que «todo» retornará, parece plantear el tiempo como rematado: el círculo fuera de circulación de todos los círculos; pero, en la medida en que rompe el anillo por la mitad, propone un tiempo no ya inacabado, sino por el contrario, finito, salvo en ese punto actual, el único que creemos detentar y que, al faltar, introduce la ruptura de infinitud, obligándonos a vivir como en un estado de muerte perpetua¹⁶.

El libro que, al fin y al cabo, es el espacio de acontecimiento de esa triada de elementos que no pueden explicarse sin la estructura del tiempo como eterno retorno, se convierte de este modo en un espacio a la vez cerrado y abierto, lugar donde el acontecimiento de la exigencia y de la experiencia tienen lugar; soporte, no obstante, ya siempre de antemano horadado precisamente en el instante en que nos ponemos a escribir. El libro, en consecuencia, no es ya nunca el libro cerrado donde acontece el sentido o el yo o el pensamiento, sino el libro siempre por venir, apertura hacia otro tiempo y otro espacio que nos desapropian y que permiten reunir, aunque en una circulación que no puede clausurarse, los tres elementos que constituyen la preocupación de Blanchot, a saber: escritura, biografía y reflexión:

Siempre todavía por venir, siempre ya pasado, siempre presente en un comienzo tan abrupto que nos corta la respiración y, no obstante, desplegándose como el retorno y el eterno volver-a-empezar: éste es el acontecimiento del que es la aproximación el relato. Dicho acontecimiento desbarata las relaciones del tiempo, pero afirma sin embargo el tiempo, un modo particular, para el tiempo, de cumplirse, tiempo propio del relato que se introduce en la duración del narra-

16. M. Blanchot, *El paso (no) más allá*, trad. de C. de Peretti, Paidós, Barcelona, 1995, p. 42.

dor de una manera que lo transforma, tiempo de las metamorfosis en donde coinciden, en una simultaneidad imaginaria y bajo la forma del espacio que el arte trata de realizar, los diferentes éxtasis temporales¹⁷.

Esa reflexión, sin embargo, no culmina nada; la idea del eterno retorno como momento de la realización de la reflexión sobre la obra no funciona como un concepto tranquilizador y como definitivo en el que todo quedaría aquilatado. Esa reflexión no culmina nada porque no puede tener lugar más que en la aproximación del relato —y no en el relato mismo—, es decir, en el empeño del autor de sentarse a escribir; movimiento que, no podía ser de otro modo, nos devuelve al relato, a la obra donde todo vuelve a comenzar una vez más, aún otra vez en ese libro *siempre por venir*.

Seguirán a *El libro por venir* las dos obras de crítica mayor ya señaladas —*El diálogo inconcluso* (1969) y *La amistad* (1971)— y también en la década de los años setenta dos obras inclasificables —*El paso (no) más allá* (1973) y *La escritura del desastre* (1980)— que, asumiendo la forma y la dinámica del aforismo radicalizarán el discurso crítico y reflexivo para llevarlo a cotas que aún hoy resultan de muy difícil acceso y cuyo acontecimiento no es ajeno, por otra parte, al conocimiento y al respeto de la obra del que será su último referente: Jacques Derrida.

17. *Infra*, p. 30.

EL LIBRO POR VENIR



I

EL CANTO DE LAS SIRENAS



EL ENCUENTRO CON LO IMAGINARIO

Las Sirenas: parece efectivamente que cantaban, pero de un modo que no satisfacía, que únicamente permitía oír en qué dirección se abrían las verdaderas fuentes y la verdadera dicha del canto. No obstante, con sus cantos imperfectos que sólo eran un canto por venir, conducían al navegante hacia ese espacio en donde el cantar comenzaría verdaderamente. Por consiguiente, no se equivocaban, conducían realmente a la meta. Pero, una vez alcanzado el lugar, ¿qué ocurría? ¿Cuál era ese lugar? Aquel donde ya sólo quedaba desaparecer porque la música misma, en esa región de fuente y de origen, había desaparecido más rotundamente que en ningún otro lugar del mundo: mar donde, con los oídos cerrados, se hundían los seres vivos y donde las Sirenas —prueba de su buena voluntad— tuvieron también a su vez que desaparecer un día.

¿Cuál era la naturaleza del canto de las Sirenas?, ¿en qué consistía su defecto?, ¿por qué dicho defecto tornaba aquél tan poderoso? Algunos siempre respondieron: era un canto inhumano; un ruido natural sin duda (¿acaso hay otros?), pero al margen de la naturaleza, en cualquier caso ajeno al hombre, muy bajo y que despertaba en éste ese extremo placer de sucumbir que el hombre no puede satisfacer en las condiciones normales de la vida. Ahora bien, dicen otros, más extraño era el encantamiento: éste se limitaba a reproducir el canto habitual de los hombres, y dado que las Sirenas, que no eran sino animales extremadamente bellos a causa del reflejo de la belleza femenina, podían cantar como cantan los hombres, tornaban el canto tan insólito que hacían nacer, en quien lo oía, la sospecha de la inhumanidad de todo canto humano. ¿Acaso los hombres apasiona-

dos por su propio canto habrían perecido, entonces, por desesperación? Por una desesperación muy próxima a la fascinación. Había algo maravilloso en ese canto real, canto común, secreto, canto simple y cotidiano, que de pronto tenían que reconocer, cantado irrealmente por poderes extraños y, es preciso decirlo, imaginarios, canto del abismo que, una vez oído, abría en cada palabra un abismo e invitaba poderosamente a desaparecer en éste.

Dicho canto, no hay que pasarlo por alto, se dirigía a los navegantes, hombres del riesgo y del movimiento intrépido, y él mismo constituía una navegación: era una distancia, y lo que revelaba era la posibilidad de recorrer esa distancia, de convertir el canto en el movimiento hacia el canto y dicho movimiento en la expresión del mayor deseo. Extraña navegación, pero ¿hacia qué meta? Siempre ha sido posible pensar que todos los que se acercaron a él no hicieron más que acercarse al mismo y perecieron de impaciencia, por haber afirmado prematuramente: es aquí; aquí echaré el ancla. Según otros, por el contrario, era demasiado tarde: se había ido más allá de la meta; el encantamiento, con una promesa enigmática, exponía a los hombres a ser infieles a sí mismos, a su canto humano e incluso a la esencia del canto, despertando la esperanza y el deseo de un más allá maravilloso, y dicho más allá no representaba sino un desierto, como si la región-madre de la música hubiese sido el único lugar totalmente privado de música, un lugar de aridez y sequía donde el silencio, lo mismo que el ruido, quemaba, en aquel que hubiese tenido disposición para ello, cualquier vía de acceso al canto. ¿Había pues un principio nefasto en esta invitación de las profundidades? ¿Acaso las Sirenas, como la costumbre nos ha intentado persuadir, eran únicamente las voces falsas que no había que oír, el engaño de la seducción a la que sólo resistían los seres desleales y astutos?

Siempre ha existido en los hombres un esfuerzo poco noble por desacreditar a las Sirenas acusándolas simple y llanamente de mentira: mentirosas cuando cantaban, engañosas cuando suspiraban, ficticias cuando se las tocaba: inexistentes en todo, con una inexistencia pueril que el sentido común de Ulises bastó para exterminar.

Es cierto, Ulises las venció, pero ¿de qué forma? Ulises, la cabezonería y la prudencia de Ulises, su perfidia que lo condujo a disfrutar del espectáculo de las Sirenas, sin riesgos y sin aceptar sus consecuencias, ese goce cobarde, mediocre y tranquilo, moderado, como procede en un griego de la decadencia que jamás mereció ser el héroe de *La Iliada*, esa cobardía dichosa y segura, por lo demás fundada en un privilegio que lo situó fuera de la condición común, dado que los demás no tienen en modo alguno derecho a la felicidad de la élite,

sino solamente derecho al placer de ver a su jefe contorsionarse de un modo ridículo, con muecas de éxtasis en el vacío, derecho asimismo a la satisfacción de dominar a su amo (ésta es sin duda la lección que entendían, su verdadero canto de las Sirenas): la actitud de Ulises, esa sorprendente sordera del que está sordo porque oye, basta para comunicar a las Sirenas una desesperación hasta ahí reservada a los hombres y para convertirlas, con esa desesperación, en unas hermosas muchachas reales, una sola vez reales y dignas de su promesa, capaces pues de desaparecer en la verdad y en la profundidad de su canto.

Las Sirenas vencidas por el poder de la técnica que siempre pretenderá jugar sin riesgo con las fuerzas irreales (inspiradas). Ulises, sin embargo, no salió bien parado. Ellas lo atraieron allí donde él no quería sucumbir y, escondidas en el corazón de *La Odisea* convertida en su tumba, lo implicaron, a él y a otros muchos, en esa navegación afortunada, desafortunada, que es la del relato, el canto ya no inmediato sino contado y que, por ende, aparentemente se ha vuelto inofensivo, oda convertida en episodio.

La ley secreta del relato

No se trata aquí de una alegoría. Se trata de una oscura lucha entablada entre cualquier relato y el encuentro de las Sirenas, ese canto enigmático que es poderoso debido a su defecto. Lucha en la cual la prudencia de Ulises, lo que hay en él de verdad humana, de mistificación, de aptitud obstinada en no seguirles el juego a los dioses, siempre se ha utilizado y perfeccionado. Lo que se denomina la novela nació de esta lucha. Con la novela, lo que está en un primer plano es la navegación previa, aquella que conduce a Ulises hasta el punto del encuentro. Dicha navegación es una historia totalmente humana; interesa al tiempo de los hombres; está ligada a las pasiones de los hombres; tiene lugar realmente y es lo suficientemente rica y variada como para absorber todas las fuerzas y toda la atención de los narradores. El relato convertido en novela, lejos de parecer que se empobrece, se convierte en la riqueza y la vastedad de una exploración que tan pronto abarca la inmensidad navegante, tan pronto se limita a un cuadradito de espacio en el puente, y a veces desciende hacia las profundidades del barco donde jamás se supo lo que es la esperanza del mar. La consigna que se impone a los navegantes es la siguiente: que se excluya cualquier alusión a una meta o a un destino. Con razón, probablemente. Nadie puede ponerse en camino con la intención deliberada de alcanzar la isla de Caprea, nadie puede poner

rumbo hacia esta isla, y quien lo hubiese decidido no iría, sin embargo, sino por azar, un azar al que está vinculado mediante un concierto difícil de comprender. La consigna, por consiguiente, es de silencio, de discreción, de olvido.

Hay que reconocer que la modesta predestinación, el deseo de no pretender nada ni conducir a nada bastarían para convertir muchas novelas en libros irreprochables y del género novelístico, el más simpático de los géneros, aquel que se ha impuesto la tarea, a fuerza de discreción y de alegre nulidad, de olvidar lo que otros degradan denominándolo esencial. La diversión es su canto profundo. Cambiar constantemente de dirección, ir como al azar y para huir de cualquier meta con un movimiento de inquietud que se transforma en distracción dichosa, ésta ha sido su primera y su más segura justificación. Convertir el tiempo humano en un juego y el juego en una ocupación libre, carente de todo interés inmediato y de toda utilidad, esencialmente superficial y capaz, con ese movimiento de superficie, de absorber no obstante todo el ser: esto no es poca cosa. Pero está claro que si la novela no desempeña hoy dicho papel es porque la técnica ha transformado el tiempo de los hombres y sus medios de diversión con ella.

El relato comienza allí donde la novela no funciona y a donde, sin embargo, conduce con sus rechazos y su rica negligencia. El relato es heroica y pretenciosamente el relato de un solo episodio, el del encuentro de Ulises con el canto insuficiente y atractivo de las Sirenas. Aparentemente, fuera de esta gran e ingenua pretensión, nada ha cambiado, y el relato parece, por su forma, seguir respondiendo a la vocación narrativa habitual. Así, *Aurelia* aparece como el simple relato de un encuentro, lo mismo que *Una temporada en el infierno*, lo mismo que *Nadja*. Algo tuvo lugar, algo que se ha vivido y que después se cuenta, lo mismo que Ulises tuvo que vivir el acontecimiento y sobrevivir a él para convertirse en Homero, que lo cuenta. Es cierto que el relato, en general, es relato de un acontecimiento excepcional que escapa a las formas del tiempo cotidiano y al mundo de la verdad habitual, quizá de cualquier verdad. Por eso rechaza con tanta insistencia todo lo que podría aproximarle a la frivolidad de una ficción (la novela, en cambio, que no dice nada que no sea creíble y familiar, tiene mucho empeño en pasar por ficticia). En el *Gorgias*, dice Platón: «Escucha un bello relato. Pensarás que es una fábula, pero, para mí, es un relato. Te diré como una verdad lo que te voy a decir». Ahora bien, lo que cuenta es la historia del Juicio final.

Sin embargo, el carácter del relato no se presiente en modo alguno cuando se ve en él la narración verdadera de un acontecimien-

to excepcional, el cual ha tenido lugar y que se trataría de contar. El relato no es la narración del acontecimiento, sino ese acontecimiento mismo, el aproximarse de ese acontecimiento, el lugar en donde éste está llamado a producirse, acontecimiento todavía por venir y gracias a cuya fuerza de atracción el relato puede esperar, él también, realizarse.

Se trata aquí de una relación muy delicada, sin duda de una especie de extravagancia, pero ésta es la ley secreta del relato. El relato es movimiento hacia un punto no sólo desconocido, ignorado, extraño, sino que parece no tener, de antemano y fuera de dicho movimiento, ningún tipo de realidad, pero tan imperioso, sin embargo, que de él solo saca el relato su atractivo; de manera que éste ni siquiera puede «comenzar» antes de haberlo alcanzado, pero, no obstante, el relato y el movimiento imprevisible del relato son los únicos que proporcionan el espacio donde el punto se torna real, poderoso y atractivo.

Cuando Ulises se convirtió en Homero

¿Qué ocurriría si Ulises y Homero, en lugar de ser unas personas distintas que se reparten cómodamente los papeles, fuesen una sola y misma persona? ¿Si el relato de Homero no fuese sino el movimiento realizado por Ulises en el corazón del espacio que le abre el Canto de las Sirenas? ¿Si Homero no tuviese el poder de contar más que en la medida en que, con el nombre de Ulises, un Ulises libre de trabas aunque fijo, va hacia ese lugar donde parece que se le ha prometido el poder de hablar y de contar, a condición de que desaparezca en él?

Ésta es una de las cosas extrañas, digamos una de las pretensiones del relato. Éste no «relata» más que a sí mismo, y este relato, al mismo tiempo que se hace, produce lo que cuenta; no es posible como narración más que si realiza lo que ocurre en dicha relación, pues entonces detenta el punto o el plano en donde la realidad que el relato «describe» puede unirse constantemente con su realidad en tanto que relato, garantizarla y hallar en ella su garantía.

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

Oír el Canto de las Sirenas es, de Ulises que éramos, convertirnos en Homero; sin embargo, sólo en el relato de Homero se realiza el encuentro real donde Ulises se convierte en aquel que entra en contacto con la fuerza de los elementos y con la voz del abismo.

Esto parece oscuro y evoca la turbación del primer hombre si,

para ser creado, hubiese necesitado pronunciar él mismo, de una manera totalmente humana, el *fiat lux* divino capaz de abrirle los ojos.

Esta forma de presentar las cosas, de hecho, las simplifica mucho: de ahí la especie de complicación artificial o teórica que se desprende de ello. Bien es verdad que es sólo en el libro de Melville donde Acab se encuentra con Moby Dick; bien es verdad, sin embargo, que dicho encuentro es el único que le permite a Melville escribir el libro, encuentro tan imponente, tan desmedido y tan particular que desborda todos los planos en los que se produce, todos los momentos en los que se lo querría situar y en donde parece tener lugar mucho antes de que el libro comience, pero de tal calibre no obstante que, por ello mismo, sólo puede tener lugar una vez, en el porvenir de la obra y en ese mar que será la obra convertida en un océano a su medida.

Entre Acab y la ballena se desarrolla un drama que se puede denominar metafísico, utilizando dicha palabra de una forma vaga, la misma lucha que se desarrolla entre las Sirenas y Ulises. Cada una de estas partes quiere serlo todo, quiere ser el mundo absoluto, lo que hace imposible su coexistencia con el otro mundo absoluto, y cada cual, sin embargo, no tiene mayor deseo que dicha coexistencia y dicho encuentro. Reunir en un mismo espacio a Acab y a la ballena, a las Sirenas y a Ulises: éste es el anhelo secreto que convierte a Ulises en Homero, a Acab en Melville y al mundo que resulta de esta reunión en el más grande, más terrible y más bello de los mundos posibles; por desgracia, un libro, nada más que un libro.

Entre Acab y Ulises, el que tiene la máxima voluntad de poder no es el más desencadenado. En Ulises hay esa obstinación reflexiva que conduce al imperio universal; su astucia es hacer como que limita su poder, buscar fríamente y de forma calculada lo que todavía puede frente al otro poder. Lo será todo si mantiene un límite así como ese intervalo entre lo real y lo imaginario que precisamente el Canto de las Sirenas le invita a recorrer. El resultado es una especie de victoria para él, un oscuro desastre para Acab. No se puede negar que Ulises haya oído un poco lo que Acab ha visto, pero se mantuvo firme en el corazón de esa escucha, mientras que Acab se perdió en la imagen. Esto quiere decir que uno se negó a la metamorfosis en la que el otro penetró y desapareció. Tras la prueba, Ulises se encuentra tal y como era, y el mundo se encuentra quizá más pobre, pero más firme y más seguro. Acab no se encuentra y, para el propio Melville, el mundo amenaza constantemente con hundirse en ese espacio sin mundo hacia el cual lo atrae la fascinación de una sola imagen.

La metamorfosis

El relato está ligado a esa metamorfosis a la que aluden Ulises y Acab. La acción que aquél torna presente es la de la metamorfosis en todos los planos que ésta puede alcanzar. Si, por comodidad —pues esta afirmación no es exacta— se dice que lo que hace que la novela avance es el tiempo cotidiano, colectivo o personal o, más concretamente, el deseo de concederle la palabra al tiempo, el relato, para progresar, tiene ese *otro* tiempo, esa otra navegación que es el paso del canto real al canto imaginario, ese movimiento que hace que el canto real se torne, poco a poco aunque de inmediato (y este «poco a poco aunque de inmediato» es el tiempo mismo de la metamorfosis), imaginario, canto enigmático, que siempre está a distancia y que designa esa distancia como un espacio que hay que recorrer y el lugar a donde conduce como el punto donde cantar dejará de ser una añagaza.

El relato quiere recorrer dicho espacio y lo que lo mueve es la transformación que exige la plenitud vacía de ese espacio, transformación que, al ejercerse en todas las direcciones, transforma sin duda poderosamente al que escribe, pero no por ello deja de transformar el relato mismo así como todo lo que está en juego en el relato en donde, en un sentido, no ocurre nada salvo ese paso mismo. Y, sin embargo, para Melville nada es más importante que el encuentro con *Moby Dick*, encuentro que tiene lugar ahora y está «al mismo tiempo» siempre por venir, de manera que no deja de ir hacia éste con una búsqueda obstinada y desordenada pero, dado que no carece tampoco de relación con el origen, dicho encuentro parece remitirlo también hacia la profundidad del pasado: experiencia bajo cuya fascinación Proust vivió y, en parte, logró escribir.

Se objetará: pero a la «vida» de Melville, de Nerval, de Proust pertenece, ante todo, ese acontecimiento del que hablan. Se pueden poner a escribir porque ya se han encontrado con Aurelia, porque han tropezado con el empedrado desigual, visto los tres campanarios. Despliegan mucho arte para comunicarnos sus impresiones reales y son artistas en tanto que encuentran un equivalente —de forma, de imagen, de historia o de palabras— para hacernos partícipes de una visión cercana a la suya. Las cosas no son desgraciadamente tan sencillas. Toda la ambigüedad procede de la ambigüedad del tiempo que entra aquí en juego y que permite decir y experimentar que la imagen fascinante de la experiencia está en un momento determinado presente, aunque dicha presencia no pertenece a ningún presente y destruye incluso el presente en el que parece introdu-

cirse. Es verdad, Ulises navegaba realmente y un día, en una fecha determinada, se encontró con el canto enigmático. Puede decir por consiguiente: ahora, esto ocurre ahora. Pero, ¿qué ha ocurrido ahora? La presencia de un canto solamente todavía por venir. Y ¿qué es lo que aquél tocó en el presente? No el acontecimiento del encuentro hecho presente, sino la apertura de ese movimiento infinito que es el encuentro mismo, el cual siempre está separado del lugar y del momento en el que éste se afirma, pues él es la separación misma, esa distancia imaginaria en la que se realiza la ausencia y sólo al término de la cual el acontecimiento comienza a tener lugar, punto en el que se cumple la verdad propia del encuentro, del cual, en todo caso, querría nacer la palabra que lo pronuncia.

Siempre todavía por venir, siempre ya pasado, siempre presente en un comienzo tan abrupto que nos corta la respiración y, no obstante, desplegándose como el retorno y el eterno volver-a-empezar —«Ah», dice Goethe, «en tiempos antaño vividos, fuiste mi hermana o mi esposa»—: éste es el acontecimiento cuya aproximación es el relato. Dicho acontecimiento desbarata las relaciones del tiempo, pero afirma sin embargo el tiempo, un modo particular, para el tiempo, de cumplirse, tiempo propio del relato que se introduce en la duración del narrador de una manera que lo transforma, tiempo de las metamorfosis en donde coinciden, en una simultaneidad imaginaria y bajo la forma del espacio que el arte trata de realizar, los diferentes éxtasis temporales.

LA EXPERIENCIA DE PROUST

2.1. EL SECRETO DE LA ESCRITURA

¿Puede haber un relato puro? Cualquier relato, aunque sólo sea por discreción, trata de ocultarse en el espesor novelístico. Proust es uno de los maestros de ese ocultamiento. La navegación imaginaria del relato que conduce a otros escritores a la irrealidad de un espacio centelleante ocurre, para Marcel Proust, como si se superpusiese felizmente a la navegación de su vida real, aquella que le ha llevado, a través de los obstáculos del mundo y por el trabajo del tiempo destructor, hasta el punto fabuloso en donde se encuentra con el acontecimiento que torna posible todo relato. Es más, dicho encuentro, lejos de exponerlo al vacío del abismo, parece proporcionarle el único espacio donde el movimiento de su existencia no sólo puede ser comprendido, sino restituido, realmente experimentado y realmente cumplido. Sólo cuando, a la manera de Ulises, está cerca de la isla de las Sirenas, allí donde oye su canto enigmático, todo su largo y triste vagar se cumple de acuerdo con los momentos verdaderos que lo tornan, pese a ser pasado, presente. Dichosa, sorprendente coincidencia. Pero entonces, ¿cómo puede nunca «llegar ahí», si lo que tiene precisamente es que estar ya ahí para que la estéril migración anterior se convierta en el movimiento real y verdadero capaz de conducirlo ahí?

Es que Proust, mediante una confusión fascinante, extrae del relato unas singularidades de tiempo propio, unas singularidades que penetran en su vida, los recursos que le permiten asimismo salvar el tiempo real. En su obra hay una complicación, quizá engañosa pero

maravillosa, de todas las formas del tiempo. Nunca sabemos —y muy rápidamente él mismo ya no está en condiciones de saber a qué tiempo pertenece el acontecimiento evocado— si eso sucede sólo en el mundo del relato o si ocurre para que llegue el momento del relato a partir del cual lo que ha pasado se torna realidad y verdad. De la misma manera Proust, al hablar del tiempo, al vivir aquello de lo que habla y al no poder hablar sino mediante ese tiempo otro que en él es palabra, combina —mezcla a veces intencionada, a veces fabricada con sueños— todas las posibilidades, todas las contradicciones, todas las maneras en que el tiempo se convierte en tiempo. De esta forma, termina viviendo de acuerdo con el modo del tiempo del relato y halla entonces en su vida las simultaneidades mágicas que le permiten contarla o, al menos, reconocer en ella el movimiento de transformación mediante el cual ésta se orienta hacia la obra y hacia el tiempo de la obra en la cual se cumplirá.

Los cuatro tiempos

El tiempo: palabra única en la que se depositan las experiencias más distintas que ciertamente Proust diferencia con su atenta probidad, pero que, al superponerse, se transforman para constituir una realidad nueva y casi sagrada. Recordemos únicamente algunas de estas formas. Tiempo en primer lugar real, destructor, el espantoso Moloc que produce la muerte y la muerte del olvido. (¿Cómo confiar en un tiempo semejante? ¿Cómo nos conduciría éste a nada que no fuese un ningún lugar sin realidad?) Tiempo, y no obstante es el mismo, que con esa acción destructiva nos da también lo que nos quita e infinitamente más, puesto que nos da las cosas, los acontecimientos y los seres en una presencia irreal que los eleva hasta ese punto en el que nos conmueven. Pero esto no es todavía más que la dicha de los recuerdos espontáneos.

El tiempo es capaz de un giro más extraño. Aquel incidente insignificante que tuvo lugar en un momento determinado, antaño pues, olvidado, y no solamente olvidado, sino inadvertido, he aquí que el curso del tiempo lo vuelve a traer, y no como un recuerdo, sino como un hecho real¹, que tiene lugar de nuevo, en un nuevo momento del tiempo. De ese modo, el paso que tropieza en el empedrado mal ajustado del patio de Guermantes es de pronto —nada es más repentino— el paso mismo que tropezó en las losas desiguales del baptisterio

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

de San Marcos: el mismo paso, no «un doble, un eco de una sensación pasada... sino esa sensación misma», incidente ínfimo, perturbador, que desgarrar la trama del tiempo y, mediante esa desgarradura, nos introduce en otro mundo: fuera del tiempo, dice Proust precipitadamente. Sí, afirma, el tiempo está abolido, puesto que a la vez, en una captación real, fugaz pero irrefutable, tengo el instante de Venecia y el instante de Guermites, no un pasado y un presente, sino una misma presencia que hace coincidir en una simultaneidad sensible unos momentos incompatibles, separados por todo el transcurso de la duración. He aquí pues el tiempo borrado por el tiempo mismo; he aquí la muerte, esa muerte que es la obra del tiempo, suspendida, neutralizada, tornada vana e inofensiva. ¡Qué instante! Un momento «liberado del orden del tiempo» y que recrea en mí «un hombre liberado del orden del tiempo».

Pero inmediatamente, con una contradicción que apenas percibe debido a lo necesaria y fecunda que es, Proust, como por descuido, dice que ese minuto fuera del tiempo le ha permitido «obtener, aislar, inmovilizar —el instante dura lo que un rayo— lo que no aprehende nunca: un poco de tiempo en estado puro». ¿Por qué esta inversión? ¿Por qué lo que está fuera del tiempo pone a su disposición el tiempo puro? Porque, mediante esa simultaneidad que ha hecho que se junten realmente el paso de Venecia y el paso de Guermites, el antaño del pasado y el aquí del presente, como dos ahora llamados a superponerse; mediante la conjunción de esos dos presentes que suprimen el tiempo, Proust ha tenido también la experiencia incomparable, única, del éxtasis del tiempo. Vivir la abolición del tiempo, vivir ese movimiento, rápido como el «rayo», mediante el cual dos instantes, infinitamente separados, vienen (*poco a poco aunque de inmediato*) al encuentro uno del otro, uniéndose como dos presencias que, por la metamorfosis del deseo, se identificarían, es recorrer toda la realidad del tiempo y, al recorrerla, experimentar el tiempo como espacio y lugar vacío, es decir, libre de los acontecimientos que normalmente lo llenan. Tiempo puro, sin acontecimientos, vacante inestable, distancia agitada, espacio interior en transformación donde los éxtasis del tiempo se sitúan con una simultaneidad fascinante, ¿qué es pues todo esto? Es el tiempo mismo del relato, el tiempo que no está *fuera* del tiempo, sino que se experimenta como *afuera*, en la forma de un espacio, ese espacio imaginario donde el arte encuentra y sitúa sus recursos.

El tiempo de escribir

La experiencia de Proust siempre ha parecido misteriosa por la importancia que él le atribuye, basada en unos fenómenos a los que los psicólogos no conceden ningún valor de excepción, a pesar de que dichos fenómenos quizá hayan podido transportar ya peligrosamente a Nietzsche. Pero, cualesquiera que sean las «sensaciones» que sirven de clave a la experiencia que él describe, lo que torna dicha experiencia esencial es que para él ésta es la experiencia de una estructura originaria del tiempo, la cual (él tiene en un determinado momento una fuerte conciencia de ello) se refiere a la posibilidad de escribir, como si esta apertura lo hubiese introducido bruscamente en ese tiempo propio del relato sin el cual puede escribir, no deja de hacerlo, pero, no obstante, no ha empezado todavía a escribir. Experiencia decisiva, que es el gran descubrimiento del *Tiempo recobrado*, su encuentro con el canto de las Sirenas, de donde saca, de una forma aparentemente muy absurda, la certeza de que ahora él es un escritor, pues ¿por qué podrían, como afirma, esos fenómenos de reminiscencia, pese a ser muy dichosos y perturbadores, ese gusto del pasado y del presente que tiene de pronto en la boca, quitarle las dudas que le atormentaban hasta entonces acerca de sus dotes literarias? ¿Acaso no es igual de absurdo que el sentimiento que un buen día, en la calle, transporta al Roussel desconocido y le otorga de golpe la gloria y la certeza de la gloria?:

Como en el momento en que probé la magdalena, cualquier inquietud acerca del porvenir, cualquier duda intelectual quedaron disipadas. Las que me asaltaban hace un momento acerca de la realidad de mis dotes literarias e incluso acerca de la realidad de la literatura, habían desaparecido, como por ensalmo.

Como vemos, lo que se le otorga a la vez es no sólo la seguridad de su vocación, la afirmación de sus dotes, sino la esencia misma de la literatura que él ha tocado, experimentado en estado puro, experimentando la transformación del tiempo en un espacio imaginario (el espacio propio de las imágenes), en esa ausencia inestable, sin acontecimientos que la oculten, sin presencia que la obstruya, en ese vacío siempre en transformación: esa lejanía y esa distancia que constituyen el ámbito y el principio de las metamorfosis y de lo que Proust llama metáforas, allí donde ya no se trata de hacer psicología, sino donde, por el contrario, ya no hay interioridad, puesto que todo lo que es interno se despliega allí hacia fuera y adquiere la forma de una imagen. Sí, en ese tiempo, todo se torna imagen y la esencia de la imagen

es estar toda ella fuera, carecer de intimidad y, no obstante, ser más inaccesible y más misteriosa que el pensamiento del fuero interno; sin significación, pero reclamando la profundidad de todo sentido posible; irrevelada y, sin embargo, manifiesta, con esa presencia-ausencia que constituye el atractivo y la fascinación de las Sirenas.

Que Proust tenga conciencia de haber descubierto —y ello, dice, antes de escribir— el secreto de la escritura; que piense, con un movimiento de distracción que lo ha desviado del curso de las cosas, haberse situado en ese tiempo de la escritura donde parece que es el tiempo mismo el que, en lugar de perderse en acontecimientos, se va a poner a escribir, es algo que Proust muestra todavía al tratar de encontrar unas experiencias análogas en otros escritores a los que admira, Chateaubriand, Nerval, Baudelaire. Sin embargo, le asalta una duda en el momento en el que, durante la recepción de los *Guermantes*, cree tener una especie de experiencia invertida (puesto que va a ver que el tiempo «se exterioriza» en unas imágenes a las que la edad coloca el disfraz de una máscara de comedia). Le asalta el doloroso pensamiento de que si a la intimidad transformada del tiempo le debe haber entrado en un contacto decisivo con la esencia de la literatura, al tiempo destructor, cuyo formidable poder de alteración contempla, le debe una amenaza mucho más constante, la de ver que, de un momento a otro, se le retira el «tiempo» de escribir.

Patética duda, duda en la que no profundiza, pues evita preguntarse si esa muerte que percibe de pronto como el principal obstáculo para acabar su libro, de la que sabe que no sólo se encuentra al término de su vida, sino en funcionamiento en todas las intermitencias de su persona, no es también el centro de esa imaginación que él llama divina. Y a nosotros nos asalta otra duda, otra pregunta que atañe a las condiciones en las cuales acaba de realizarse la experiencia tan importante a la cual está ligada toda su obra. ¿Dónde se ha producido dicha experiencia? ¿En qué «tiempo»? ¿En qué mundo? ¿Y quién es el que la ha experimentado? ¿Es Proust, el Proust real, el hijo de Adrián Proust? ¿Es Proust ya convertido en escritor y que cuenta, en los quince volúmenes de su grandiosa obra, cómo se fraguó su vocación de un modo progresivo, gracias a esa maduración que hizo del niño angustiado, sin voluntad y con una sensibilidad particular, un hombre extraño, enérgicamente concentrado, reunido en esa pluma con la que se comunica todo lo que él todavía tiene de vida y de infancia preservada? En absoluto, como sabemos. Ninguno de estos Proust tiene nada que ver. Las fechas, si fuesen necesarias, lo probarían, puesto que esa revelación, a la que *El tiempo recobrado* alude como el acontecimiento decisivo que va a poner en

marcha la obra que todavía no está escrita, tiene lugar —en el libro— durante la guerra, en una época en la que *Swann* ya está publicado y está compuesta una gran parte de la obra. ¿Proust no dice pues la verdad? Pero no nos debe esa verdad y sería incapaz de decírnosla. No podría expresarla, tornarla real, concreta y verdadera más que proyectándola en el tiempo mismo del que ella es la puesta en obra, del que la obra detenta su necesidad: ese tiempo del relato en el que, aunque él diga «yo», ya no son el Proust real ni el Proust escritor los que tienen el poder de hablar, sino su metamorfosis en esa sombra que es el narrador convertido en «personaje» del libro, el cual en el relato escribe un relato que es la obra misma y produce a su vez las otras metamorfosis de sí mismo que son los distintos «yoes» cuyas experiencias cuenta. Proust se ha vuelto inaprensible porque se ha tornado inseparable de esa cuádruple metamorfosis que no es sino el movimiento del libro hacia la obra. Y, de la misma manera, el acontecimiento que describe es no sólo un acontecimiento que se produce en el mundo del relato, en esa sociedad de los Guermantes cuya única verdad le viene de la ficción, sino un acontecimiento y advenimiento del relato mismo y un cumplimiento, en el relato, de ese tiempo originario del relato cuya fascinante estructura aquél no hace sino cristalizar; ese poder que hace coincidir, en un mismo punto fabuloso, el presente, el pasado, e incluso, aunque Proust parezca descuidarlo, el porvenir, ya que en ese punto todo el porvenir de la obra está presente, está dado con la literatura.

De inmediato aunque poco a poco

Hay que añadir que la obra de Proust es muy distinta del *Bildungsroman* con el cual resulta tentador confundirla. Sin duda, los quince volúmenes del *Tiempo recobrado* no hacen sino volver a trazar cómo se formó aquel que escribe esos quince volúmenes, y describen las peripecias de dicha vocación:

De ese modo, toda mi vida hasta este día hubiese podido y no hubiese podido resumirse en este título: Una vocación. No lo hubiese podido en el sentido de que la literatura no había desempeñado ningún papel en mi vida. Lo hubiese podido en la medida en que esa vida, los recuerdos de sus tristezas, de sus alegrías formaban una reserva semejante a ese albumen alojado en el óvulo de las plantas y del cual toma su alimento para transformarse en semilla...

Pero si nos atenemos estrictamente a esta interpretación, descuidamos lo que para él es esencial: esa revelación mediante la cual, de

un solo golpe, de inmediato aunque poco a poco, con esa captación de un tiempo distinto, se introduce en la intimidad transformada del tiempo, allí donde dispone del tiempo puro como el principio de las metamorfosis y de lo imaginario como un espacio que ya es la realidad del poder de escribir.

Es preciso, ciertamente, todo el tiempo de la vida de Proust, todo el tiempo de la navegación real, para que llegue a ese momento único con el que comienza la navegación imaginaria de la obra y que, en la obra, marcando la cima en la que culmina y acaba, marca asimismo el punto muy bajo en donde el que se supone el que escribe debe ahora emprenderla, frente a la nada que lo llama y a la muerte que ya hace estragos en su espíritu y en su memoria. Es preciso todo el tiempo real para llegar a ese movimiento irreal; pero, aunque haya una relación quizá inaprensible, que en todo caso Proust renuncia a captar, entre las dos formas de devenir, lo que también afirma es que esa revelación no es en modo alguno el efecto necesario de un desarrollo progresivo: ésta posee la irregularidad del azar, la fuerza gratuita de un don inmerecido que no recompensa en absoluto un largo y erudito trabajo de profundización. *El tiempo recobrado* es la historia de una vocación que le debe todo a la duración, pero sólo le debe todo por haber escapado a ella bruscamente, mediante un salto imprevisible, y por haber encontrado el punto en donde la intimidad pura del tiempo, convertida en espacio imaginario, brinda a todas las cosas esa «unidad transparente» en la que, «al perder su primer aspecto de cosas», éstas pueden llegar a «colocarse unas junto a otras en una especie de orden, penetradas por la misma luz...», «convertidas en una misma sustancia, en las vastas superficies de una monótona reverberación. No ha quedado impureza alguna. Las superficies se han tornado reflejantes. Todas las cosas se dibujan ahí pero por medio del reflejo, sin alterar su sustancia homogénea. Todo lo que era diferente ha sido convertido y absorbido»².

La experiencia del tiempo imaginario que hizo Proust no puede tener lugar sino en un tiempo imaginario y convirtiendo a aquel que se expone a ésta en un ser imaginario, una imagen errante, siempre ahí, siempre ausente, fija y convulsa, como la belleza de la que habló André Breton. Como metamorfosis del tiempo, ésta metamorfosea primero el presente en el que parece producirse, atrayéndolo hacia la profundidad indefinida donde el «presente» da inicio de nuevo al «pasado», pero donde el pasado se abre al porvenir que repite, para

2. *El Balzac de M. de Guermantes*, donde Proust opone a Balzac su propio ideal estético.

que lo que viene siempre retorne, y así de nuevo, de nuevo. Ciertamente, la revelación tiene lugar ahora, aquí, por primera vez, pero la imagen que, para nosotros, está aquí presente y por vez primera, es presencia de un «ya otra vez» y lo que nos revela es que «ahora» es «antano», y aquí, de nuevo otro lugar, un lugar siempre distinto donde el que cree que puede asistir tranquilamente desde fuera a esa transformación no puede transformarla en poder más que si deja que ésta lo saque fuera de sí y lo arrastre en ese movimiento donde una parte de sí mismo, y ante todo esa mano que escribe, se torna como imaginaria.

Deslizamiento que Proust, con una decisión enérgica, ha intentado convertir en un movimiento de resurrección del pasado. Pero, ¿qué ha reconstruido?, ¿qué ha salvado? El pasado imaginario de un ser ya totalmente imaginario y separado de sí mismo por toda una retahíla vacilante y fugitiva de «yoes» que poco a poco lo ha despojado de sí, liberado asimismo del pasado y, con ese sacrificio heroico, lo ha puesto a disposición de lo imaginario, del cual ha podido disponer entonces.

La llamada de lo desconocido

Sin embargo, él no admitió reconocer que este movimiento vertiginoso no le deja descansar ni reposar y que, cuando éste parece detenerse en un instante del pasado real uniéndolo, en una relación de centelleante identidad, con aquel otro instante presente, es asimismo para atraer el presente fuera del presente y el pasado fuera de su realidad determinada: arrastrándonos, con esa relación abierta, siempre más lejos, en todas las direcciones, exponiéndonos a lo lejano y brindándonos lo lejano donde todo se da siempre y todo se retira constantemente. Sin embargo, al menos una vez, Proust se ha encontrado ante esa llamada de lo desconocido cuando, frente a los tres árboles que mira y que no logra poner en relación con la impresión o el recuerdo que nota está a punto de aflorar, accede a la extrañeza de aquello que no podrá volver a captar nunca y que, no obstante, está ahí, dentro de él, a su alrededor, pero que no acoge sino con un movimiento infinito de ignorancia. Aquí, la comunicación permanece inconclusa, permanece abierta, decepcionante y angustiosa para él, pero quizá ésta sea entonces menos engañosa que ninguna otra y esté más cercana a la exigencia de toda comunicación.

2.2. LA ASOMBROSA PACIENCIA

Se ha apuntado que el esbozo de libro publicado con el título de *Jean Santeuil* contenía un relato comparable al relato de la experiencia final del *Tiempo recobrado*. De ello se ha concluido incluso que ahí teníamos el prototipo del acontecimiento tal y como fue realmente vivido por Proust, el hijo de Adrián Proust: tan grande es la necesidad de situar lo insituable. Esto tuvo lugar, pues, no lejos del lago de Ginebra que, durante un aburrido paseo, Jean Santeuil vislumbra, de pronto, al final de los campos y donde reconoce, con un sobrecogimiento de dicha, el mar de Bergmeil, cerca del cual antaño pasó una temporada y que no era entonces para él más que un espectáculo indiferente. Jean Santeuil se pregunta acerca de esta nueva dicha. No ve en ella el simple placer de un recuerdo espontáneo, pues no se trata de un recuerdo sino de «la transmutación del recuerdo en una realidad directamente sentida». Concluye de ello que se encuentra ahí ante algo muy importante, una comunicación que no es la del presente, ni del pasado, sino el surgimiento de la imaginación cuyo campo se establece entre uno y otro; y toma la resolución de no escribir en adelante sino para hacer que semejantes instantes revivan o para responder a la inspiración que le produce ese movimiento de alegría.

Es impresionante, en efecto. Casi toda la experiencia del *Tiempo perdido* se vuelve a encontrar aquí: el fenómeno de reminiscencia, la metamorfosis que éste anuncia (transmutación del pasado en presente), el sentimiento de que ahí hay una puerta abierta al ámbito propio de la imaginación y, finalmente, la resolución de escribir a la luz de semejantes instantes y con el fin de volver a traerlos a la luz.

Podríamos entonces preguntarnos ingenuamente: ¿cómo es que Proust, que detenta desde ese instante la clave del arte, no escribe más que *Jean Santeuil* y no su obra verdadera; y, en este sentido, sigue sin escribir? La respuesta no puede ser sino ingenua. Se encuentra en el esbozo de obra que Proust, tan deseoso de hacer libros y de ser considerado un escritor, no duda en rechazar, en olvidar incluso, como si aquél no hubiese tenido lugar, de la misma manera que tiene el presentimiento de que la experiencia de la que habla no tiene todavía lugar mientras no lo haya atraído hacia lo infinito del movimiento que es dicha experiencia. *Jean Santeuil* está quizá más cerca del Proust real, cuando éste lo escribe, de lo que lo estará el narrador del *Tiempo perdido*, pero dicha proximidad es sólo el signo de que permanece en la superficie de la esfera y de que no se ha metido de verdad en el tiempo nuevo que el centelleo de una sensación vacilan-

te le deja entrever. Por eso escribe, pero son sobre todo Saint-Simon, La Bruyère, Flaubert quienes escriben en su lugar, o al menos es el Proust hombre cultivado el que se apoya, como es necesario, en el arte de los escritores anteriores, en lugar de entregarse, por su cuenta y riesgo, a esa transformación que exige lo imaginario y que debe antes que nada alcanzar su lenguaje.

El fracaso del relato puro

No obstante, esa página de *Jean Santeuil* y ese libro nos enseñan algo distinto. Parece ser que Proust concibe entonces un arte más puro, concentrado únicamente en los instantes, sin relleno, sin recurrir a los recuerdos voluntarios ni a las verdades de orden general formadas o recuperadas por la inteligencia, a las cuales más adelante creará haber concedido un amplio espacio en su obra: en resumidas cuentas, un relato «puro» que estaría compuesto por esos únicos puntos en los que se origina, como un cielo en donde, aparte de las estrellas, no habría más que el vacío. La página de *Jean Santeuil* que hemos analizado lo afirma más o menos:

Pues el placer que ella [la imaginación] nos aporta es un signo de la superioridad, del cual me he fiado lo suficiente como para no escribir nada de lo que veía, pensaba, razonaba, me acordaba, para no escribir sino cuando un pasado resucitaba de pronto en un olor, en una visión que hacía estallar y por encima del cual palpitaba la imaginación, y cuando dicha alegría me proporcionaba la inspiración.

Proust no quiere escribir más que para responder a la inspiración. Dicha inspiración se la proporciona la alegría que le producen los fenómenos de reminiscencia. Esta alegría que lo inspira también es, según él, signo de la importancia de esos fenómenos, de su valor esencial, signo de que en ellos la imaginación se anuncia y capta la esencia de nuestra vida. La alegría que le proporciona poder escribir no le autoriza pues a escribir cualquier cosa, sino solamente a comunicar esos instantes de alegría y la verdad que «palpita» detrás de dichos instantes.

El arte al que aquí apunta no puede estar constituido sino de momentos breves: la alegría es instantánea, y los instantes que ésta hace valer no son más que instantes. Fidelidad a las impresiones puras, he ahí lo que Proust exige entonces de la literatura novelística; y no es que se atenga a las certezas del impresionismo habitual, puesto que sólo quiere exponerse a determinadas impresiones pri-

vilegiadas, aquellas en las que, al retornar la sensación pasada, se pone en movimiento la imaginación. Pero eso no impide que el impresionismo, que admira en todas las demás artes, se brinde a él como un ejemplo. Y queda, sobre todo, que a él le gustaría escribir un libro del cual se excluiría todo lo que no fuesen instantes esenciales (esto confirma, en parte, la tesis de Feuillerat, para quien la versión inicial de la obra contenía muchos menos desarrollos y «disertaciones psicológicas» y apelaba a un arte que sólo habría recurrido al encantamiento momentáneo de los recuerdos involuntarios). Sin duda alguna, con *Jean Santeuil*, Proust tenía la esperanza de escribir semejante libro. Esto es, al menos, lo que nos recuerda una frase extraída del manuscrito y puesta en exergo:

¿Puedo denominar este libro una novela? Quizá sea menos y mucho más, la esencia de mi vida reunida sin mezcla alguna, en esas horas de desgarramiento durante las cuales transcurre. El libro nunca se hizo, fue recolectado.

Cada una de estas expresiones responde a la concepción que la página de *Jean Santeuil* nos propuso. Relato puro, porque es «sin mezcla», sin otro tema que lo esencial, que la esencia que se comunica a la escritura en esos instantes privilegiados en los que la superficie convencional del ser se desgarrar, y Proust, por un deseo de espontaneidad que evoca la escritura automática, pretende excluir todo lo que convertiría su libro en el resultado de un trabajo: no será una obra hábilmente fabricada, sino una obra recibida mediante un don, procedente de él, no producida por él.

Pero ¿responde *Jean Santeuil* a un ideal semejante? En absoluto, y quizá tanto menos cuanto que trata de responder al mismo. Por un lado, sigue concediendo el máximo lugar a la materia novelística habitual, a las escenas, a los personajes y a las observaciones generales que el arte del escritor de memorias (Saint-Simon) y el arte del moralista (La Bruyère) le invitan a extraer de su existencia, aquella que lo condujo al colegio, a los salones, que lo convirtió en un testigo del caso Dreyfus, etc. Pero, por otro lado, trata manifiestamente de evitar la unidad exterior y «ya hecha» de una historia: en esto Proust piensa ser fiel a su concepción. El carácter entrecortado del libro no procede solamente de que tengamos que vérnoslas con un libro hecho jirones: esos fragmentos en los que aparecen, desaparecen los personajes, en los que las escenas no intentan unirse con otras escenas, responden a la idea de evitar el impuro discurso novelístico. Aquí y allá, asimismo, hay algunas páginas «poéticas», reflejos de esos

instantes encantados a los que nos quiere al menos acercar fugazmente.

Lo que llama la atención en el fracaso de este libro es que, habiendo intentado tornarnos sensibles unos «instantes», los ha descrito como unas escenas y, en lugar de sorprender a los seres en sus apariciones, ha hecho todo lo contrario: unos retratos. Pero sobre todo: si quisiéramos en pocas palabras distinguir este esbozo de la obra posterior, podríamos decir que mientras que, para transmitirnos el sentimiento de que la vida está hecha de horas separadas, *Jean Santeuil* se ha limitado a una concepción troceada en la que el vacío no es una imagen sino que permanece vacío, por el contrario la *Búsqueda*, obra global, ininterrumpida, logra añadir a los puntos estrellados el vacío como plenitud y hacer, esta vez, que las estrellas centelleen espléndidamente, porque ya no les falta la inmensidad del vacío del espacio. De manera que, gracias a la continuidad más densa y más sustancial, la obra consigue representar lo más discontinuo, la intermitencia de esos instantes de luz de donde le viene la posibilidad de escribir.

El espacio de la obra, la esfera

¿Por qué esto? ¿A qué se debe este éxito? También se puede decir en pocas palabras: porque Proust —y ésta fue, al parecer, su progresiva penetración de la experiencia— presintió que esos instantes en los que, para él, brilla lo intemporal, expresaban sin embargo, con la afirmación de un retorno, los movimientos más íntimos de la metamorfosis del tiempo; eran el «tiempo puro». Entonces descubrió que el espacio de la obra debía comportar a la vez todos los poderes de la duración, debía asimismo no ser sino el movimiento de la obra hacia sí misma y la búsqueda auténtica de su origen y debía, finalmente, ser el lugar de lo imaginario; Proust se dio cuenta poco a poco de que el espacio de una obra semejante debía acercarse, si podemos contentarnos aquí con una imagen, a la esencia de la *esfera*; y, en efecto, todo su libro, su lenguaje, ese estilo de lentas curvas, de fluida pesadez, de transparente densidad, siempre en movimiento, maravillosamente realizado para expresar el ritmo infinitamente variado del giro voluminoso, representa el misterio y el espesor de la esfera, su movimiento de rotación, con altos y bajos, su hemisferio celeste (paraíso de la infancia, paraíso de los instantes esenciales) y su hemisferio infernal (Sodoma y Gomorra, el tiempo destructor, el desnudar todas las ilusiones y todos los falsos consuelos humanos), pero doble hemisferio que, en un determinado momento, se invierte,

de manera que lo que estaba arriba baja y el infierno, e incluso el nihilismo del tiempo, pueden a su vez tornarse benéficos y exaltarse en puras fulguraciones bienaventuradas.

Proust descubre pues que esos instantes privilegiados no son unos puntos inmóviles, reales una sola vez y tales que deberían ser representados como una única y fugaz evanescencia, sino que, de la superficie de la esfera a su centro, pasan y vuelven a pasar, yendo, incesante aunque intermitentemente, hacia la intimidad de su verdadero cumplimiento, yendo de su irrealidad a su profundidad oculta, la cual logran cuando se alcanza el centro imaginario y secreto de la esfera; a partir de ahí, ésta parece de nuevo engendrarse cuando se acaba. Por lo demás, Proust descubrió la ley del crecimiento de su obra, esa exigencia de espesamiento, de agrandamiento esférico, esa sobreabundancia y, como él dice, esa sobrealimentación que requiere y que le permite introducir los materiales más «impuros», esas «verdades relativas a las pasiones, a los caracteres, a las costumbres», pero que, en realidad, él no introduce como «verdades», como afirmaciones estables e inmóviles, sino asimismo como lo que no deja de desarrollarse, de progresar mediante un lento movimiento de envolvimiento. Canto de los posibles girando incansablemente en círculos siempre más cercanos en torno al punto central, el cual ha de superar cualquier posibilidad, dado que es lo única y soberanamente real, el instante (pero el instante que es a su vez la condensación de toda esfera).

En este sentido, Feuillerat —quien considera que los añadidos progresivos («disertaciones psicológicas», comentarios intelectuales) habrían alterado gravemente el propósito originario que consistía en escribir una novela de instantes poéticos— piensa lo que pensaba ingenuamente Jean Santeuil, pero desconoce el secreto de la madurez de Proust, de la madurez de esa experiencia para la cual el espacio de lo imaginario novelístico es una esfera engendrada, gracias a un movimiento infinitamente retardado, por unos instantes esenciales, los cuales también están siempre en transformación y cuya esencia no consiste en ser puntuales, sino en esa duración imaginaria que Proust, al final de su obra, descubre que es la sustancia misma de esos misteriosos fenómenos de centelleo.

El tiempo está casi ausente de *Jean Santeuil* (a pesar de que el libro acabe con una evocación del envejecimiento que el joven observa en el rostro de su padre; como mucho, al igual que en *La educación sentimental*, los blancos que quedan entre los capítulos podrían recordarnos que, detrás de lo que ocurre, también sucede otra cosa), pero está sobre todo ausente de esos instantes resplande-

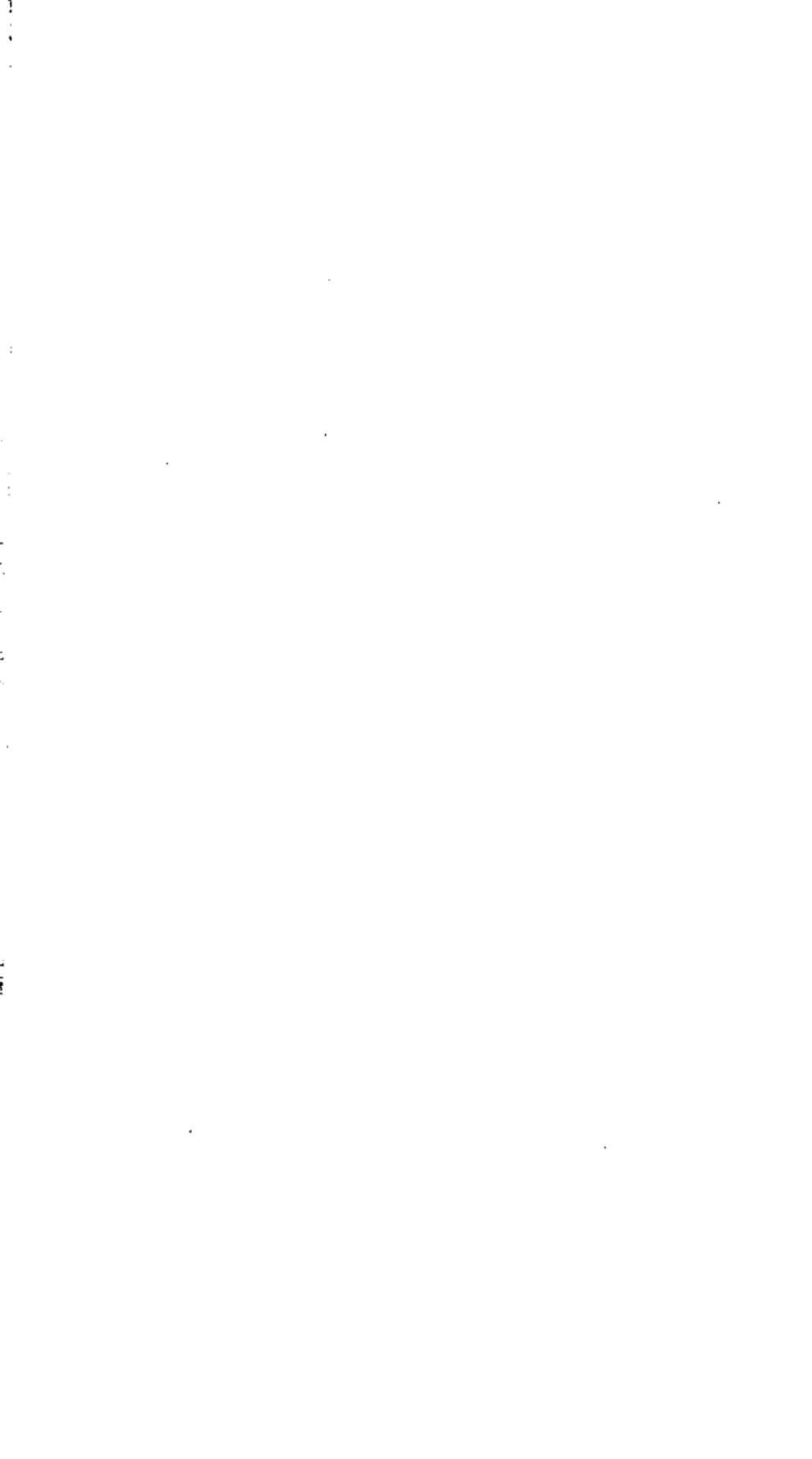
cientes que el relato representa de un modo estático y sin hacer que presintamos que él mismo no puede realizarse sino yendo hacia semejantes instantes como hacia su origen y extrayendo de ellos el movimiento que es el único que puede hacer progresar la narración. Sin duda, Proust jamás renunció a interpretar también estos instantes como signos de lo intemporal; siempre verá en ellos una presencia liberada del orden del tiempo. El maravilloso sobresalto que siente al experimentarlos, la certeza de volver a encontrarse tras haberse perdido, ese reconocimiento es su verdad mística, la cual no quiere él poner en entredicho. Es su fe y su religión, de la misma manera que tiende a creer que hay un mundo de esencias intemporales que el arte puede ayudar a representar.

De estas ideas habría podido resultar una concepción novelística muy diferente de la suya, donde la preocupación por lo eterno habría (como a veces pasa en Joyce) dado lugar a un conflicto entre un orden de conceptos jerarquizados y el desmigajamiento de las realidades sensibles. No fue así en absoluto porque Proust, incluso en contra de sí mismo, permaneció dócil a la verdad de su experiencia, la cual no lo libera solamente del tiempo ordinario, sino que lo implica en un tiempo *otro*, ese tiempo «puro» donde la duración nunca puede ser lineal ni reducirse a los acontecimientos. Por eso, el relato excluye el desarrollo simple de una historia, de la misma manera que concuerda mal con unas «escenas» demasiado claramente delimitadas y representadas. Proust tiene cierto gusto por las escenas clásicas a las que no siempre renuncia. Incluso la grandiosa escena final posee un relieve excesivo que no responde en modo alguno a la disolución del tiempo de la que trata de persuadirnos. Pero, precisamente, lo que nos enseña *Jean Santeuil*, así como las distintas versiones que para nosotros han conservado los *Diarios*, es el extraordinario trabajo de transformación que no dejó de proseguir con el fin de limar las aristas demasiado vivas de sus estampas y de devolver a la duración las escenas que poco a poco, en lugar de ser visiones fijas y cerradas, se estiran en el tiempo, se hunden y se funden en el conjunto, arrastradas por un lento movimiento sin descanso, movimiento no de superficie, sino profundo, denso, voluminoso, en el que se superponen los tiempos más distintos, lo mismo que en él se inscriben los poderes y las formas contradictorias del tiempo. Así, algunos episodios —los juegos de los Campos Elíseos— parecen vividos, a la vez, a edades muy diferentes, vividos y revividos en la simultaneidad intermitente de toda una vida, no como puros momentos, sino en la densidad inestable del tiempo esférico.

El aplazamiento

La obra de Proust es una obra acabada-inacabada. Cuando leemos *Jean Santeuil* así como las numerosas versiones intermedias en donde se utilizan los temas a los que quiere dar forma, nos maravillamos del socorro que encontró en ese tiempo destructor que, en él y contra él, ha sido el cómplice de su obra. Lo que ante todo amenazaba a ésta era una realización apresurada. Cuanto más se retrasa tanto más se aproxima a sí misma. En el movimiento del libro discernimos ese aplazamiento que lo retiene, como si, presintiendo la muerte que espera al final del mismo, tratase, para evitarla, de remontar su propio curso. La pereza, en un primer momento, lucha en Proust contra las ambiciones fáciles; después la pereza se torna paciencia, y la paciencia se convierte en trabajo inagotable, la impaciencia febril que lucha con el tiempo cuando el tiempo está contado. En 1914 la obra está muy próxima a su término. Pero en 1914 comienza la guerra, el principio de un tiempo extraño que, al liberar a Proust del autor complaciente que lleva dentro de sí, le brinda la oportunidad de escribir sin fin y de convertir su libro, con un trabajo constantemente retomado, en ese lugar del retorno que ha de representar (de manera que lo más destructor que hay en el tiempo, la guerra, colabora del modo más íntimo con su obra, prestándole como auxilio esa muerte universal contra la cual aquélla se quiere edificar).

Jean Santeuil es el primer término de esa paciencia sorprendente. ¿Por qué Proust, que se apresura a publicar *Los placeres y los días*, libro mucho menos importante, logra interrumpir ese esbozo (que incluye ya tres volúmenes), olvidarlo, enterrarlo? Aquí se muestra la profundidad de su inspiración, y su decisión de seguirla, sosteniéndola en su movimiento infinito. Si hubiese acabado y publicado *Jean Santeuil*, Proust habría estado perdido, su obra se habría tornado imposible y el Tiempo se habría extraviado definitivamente. Hay pues algo maravilloso que se ha actualizado en este escrito y que nos muestra la amenaza que se cierne sobre los grandes escritores y la cantidad de energía, de inercia, de ociosidad, de atención, de distracción que necesitan para ir hasta el final de aquello que se les propone. Así es como *Jean Santeuil* nos habla verdaderamente de Proust, de la experiencia de Proust, de esa paciencia íntima, secreta, por medio de la cual él se dio (el) tiempo.



II

LA CUESTIÓN LITERARIA



«NO CABRÍA NI PLANTEARSE ACABAR BIEN»

«Para mí», pensaba el joven Goethe, «no habría ni plantearse acabar bien». Pero después de *Werther* le asaltó la certeza contraria: no estaba destinado a sucumbir y ya sea que experimentase su conformidad con lo que denominaba las fuerzas demoníacas, ya sea por razones más secretas, dejó de tener fe en su decadencia. Esto ya resulta singular, pero he aquí lo más extraño: desde el momento en que tuvo la certeza de escapar al naufragio cambió de actitud respecto a sus fuerzas poéticas e intelectuales; habiendo sido, hasta entonces, pródigo sin medida, se tornó ahorrador, prudente, atento a no malgastar nada de su ingenio y a no poner en riesgo esa existencia dichosa que, no obstante, le garantizaba la intimidad del destino.

Se pueden encontrar explicaciones para esta anomalía. Se puede decir que el sentimiento de estar a salvo estaba ligado al recuerdo de la ruina que lo amenazó en el momento de *Werther*. Se puede decir que antes de *Werther* no tenía cuentas que rendir a su propia ley interior, puesto que era la impetuosidad que no quiere ser justificada. Todo le fue dado a la vez: la conmoción en la que la ruina inicial vino a su encuentro; en esta experiencia, la certeza de su genio dichoso, que no podía sucumbir; e, inmediatamente, el respeto de esa impotencia de la que, en adelante, se sintió responsable. Ése era el pacto. El demonio fue, para Goethe, ese límite: la impotencia de perecer; esa negación: negarse a venir a menos; de ahí, la certeza de triunfar que tuvo que pagar con otra decadencia.

La oscura exigencia

Lo esencial, sin embargo, sigue estando oscuro. La oscuridad aquí nos introduce en una región donde las reglas nos abandonan, donde la moral se calla, donde ya no hay derecho ni deber, donde la buena, la mala conciencia no aportan ni consuelo ni remordimiento. En todo momento, se ha reconocido implícitamente a quienes tienen algo que ver con la extrañeza de la palabra literaria un estatus ambiguo, cierto juego respecto a las leyes habituales, como para dejar el sitio libre con ese juego a otras leyes más difíciles y más inseguras. Eso no quiere decir que los que escriben tengan derecho a escapar a las consecuencias. El que mata por pasión no puede alterar la pasión invocándola como excusa. El que se choca al escribir con una verdad que el escribir no podía respetar es quizá irresponsable, pero debe responder en mayor medida de dicha irresponsabilidad; debe responder de ella sin ponerla en cuestión, sin traicionarla; eso es secreto incluso frente a sí mismo; la inocencia que lo preserva no es la suya; es la del lugar que éste ocupa, que ocupa equivocadamente y con el cual no coincide.

No basta con hacer de la vida del artista varias partes irreducibles. Tampoco es su conducta lo que importa, su manera de protegerse con sus problemas o, por el contrario, de taparlos con su existencia. Cada cual responde como puede y como quiere. La respuesta de uno no le conviene a nadie más, carece de conveniencia, responde a lo que necesariamente ignoramos, en ese sentido indiscutible, nunca ejemplar: el arte nos brinda enigmas, pero por suerte ningún héroe.

Por lo tanto, ¿qué importa? ¿Qué puede enseñarnos la obra de arte que pueda ilustrarnos respecto de las relaciones humanas en general? ¿Qué tipo de exigencia se anuncia ahí, de modo que no pueda captarla ninguna de las formas morales al uso, que no haga culpable al que no la cumple, ni inocente al que cree cumplirla, que nos libere de todas las exhortaciones del «yo debo», de todas las pretensiones del «yo quiero» y de todos los recursos del «yo puedo», para dejarnos libres? Pero, sin embargo, ni libres ni privados de libertad, como si nos atrajese hacia un punto en el cual, agotado el aire de lo posible, se brindara la relación desnuda que no es un poder, que precede incluso a toda posibilidad de relación.

¿Cómo recuperar esa exigencia, palabra que introducimos porque es insegura y porque la exigencia carece aquí de exigencia? Ciertamente es más fácil mostrar que la obra poética no puede de ningún modo —ya sea éste político, moral, humano o no, provisio-

nal o eterno— recibir de la ley una decisión que la limite, un requerimiento que le asigne una permanencia. La obra de arte no teme nada de la ley. Lo que la ley alcanza, o proscribe o pervierte, es la cultura, lo que pensamos del arte, las costumbres históricas, el curso del mundo, los libros y los museos, a veces los artistas, pero ¿por qué escaparían éstos a la violencia? Lo que un régimen tiene de duro para el arte puede hacernos temer por dicho régimen, pero no por el arte. El arte es asimismo lo más duro que hay —indiferencia y olvido— para sus propias vicisitudes históricas.

Cuando André Breton nos recuerda el manifiesto que redactó con Trotski y que da expresión a la «voluntad deliberada de atener(se) a la fórmula: en el arte todo está permitido», esto naturalmente resulta esencial, y el encuentro de estos dos hombres, su escritura unida en la misma página en la que se afirma dicha fórmula sigue siendo, después de tantos años, un signo que exalta¹. Pero «en el arte todo está permitido» no es sino la primera necesidad. Esto quiere decir que todas las palabras —ya sean las de una orden humana que hay que realizar, de una verdad que hay que mantener o de una trascendencia que hay que preservar— no pueden hacer nada por la palabra siempre más originaria del arte; no pueden sino dejarla libre, simplemente porque no se encuentran nunca con ella, definiendo, al menos en la historia presente, un orden de relaciones que no entra en juego más que cuando la relación más inicial, manifiesta en el arte, ya se ha borrado o ha quedado tapada. La palabra libertad no es todavía lo suficientemente libre para hacernos presentir dicha relación. La libertad está ligada a lo posible, comporta lo extremo del poder humano. Pero aquí se trata de la relación que no es un poder, de la comunicación o del lenguaje que no se realiza como poder.

Rilke quería que el joven poeta pudiese preguntarse frente a sí mismo: «¿Estoy verdaderamente obligado a escribir?», con el fin de oír la respuesta: «Sí, es preciso». «Entonces», concluía, «edifica tu vida de acuerdo con esta necesidad». Éste es un rodeo para elevar todavía hasta la moral el movimiento de escribir. Desgraciadamente, aunque la escritura es un enigma no brinda ningún oráculo y nadie está capacitado para hacerle preguntas. «¿Estoy verdaderamente obligado a escribir?» ¿Cómo podría preguntarse de este modo aquel que carece de todo lenguaje inicial para dar forma a esta pregunta y que no puede encontrarla sino por medio de un movimiento infinito que lo pone a prueba, lo transforma, lo desaloja de ese «yo» garantizado, a

1. A. Breton, *La Clé des champs*, Sagitaire, Paris, 1953.

partir del cual cree poder preguntar sinceramente? «Entra en tí mismo, busca la necesidad que te hace escribir.» Pero la pregunta sólo puede hacerlo salir de sí mismo, arrastrándolo allí donde la necesidad sería más bien la de escapar a lo que carece de derecho, de justicia y de medida. La respuesta «es preciso» puede, en efecto, oírse, se oye incluso constantemente, pero lo que «es preciso» no se oye: es respuesta a una pregunta que no se descubre, cuya cercanía suspende la respuesta y la despoja de la necesidad.

«Es una orden. No puedo, de acuerdo con mi naturaleza, más que asumir una orden que nadie me ha dado. Es en esta contradicción, no es nunca más que en una contradicción como puedo vivir» (Kafka). La contradicción que espera al escritor es todavía más fuerte. No es una orden, no puede asumirla, nadie se la ha dado, es decir, tiene que convertirse en nadie para aceptarla. Contradicción en la cual no puede vivir. Por eso ningún escritor, aunque sea Goethe, podría pretender reservar la libertad de su vida para la obra que lo presiente; nadie, sin hacer el ridículo, puede decidir consagrarse a su obra, menos aún salvaguardarse para ella. La obra exige mucho más: que no nos ocupemos de ella, que no la busquemos como una meta, que tengamos con ella la más profunda relación de despreocupación y de negligencia. El que huye de Federica sólo huye de ella para permanecer libre; nunca es menos libre que en ese momento, pues lo que lo libera de las araduras lo conduce a la huida, movimiento más peligroso que los proyectos de suicidio. Atribuir a la fidelidad creadora la infidelidad a los juramentos es, por consiguiente, demasiado sencillo. Y de la misma manera, cuando, al ver a una niña jugar delante de la catedral, Lorenzo se pregunta a quién le gustaría salvar en caso de destrucción y se asombra de haber elegido a la niña, dicho asombro revela toda la confusión que introduce en el arte el recurso a los valores. Como si no formase parte de la realidad propia del monumento —y de todos los monumentos y de todos los libros reunidos en conjunto— ser siempre más ligera, en el platillo de la balanza, que la niña que juega; como si, en esa ligereza, en esa ausencia de valor, no se concentrase el peso infinito de la obra.

Antes que a sí mismo

Desde el Renacimiento hasta el Romanticismo se ha hecho un esfuerzo impresionante y con frecuencia sublime por reducir el arte al genio, la poesía a lo subjetivo y por dar a entender que lo que expresa el poeta es a sí mismo, su intimidad más propia, la profundidad más

oculta de su persona, su «yo» lejano, informulado, informulable. El pintor se realiza con la pintura, lo mismo que el novelista encarna en unos personajes una visión en la que se revela. La exigencia de la obra sería entonces la de esa intimidad que hay que expresar: el poeta tiene su canto que ha de hacer oír, el escritor su mensaje que ha de transmitir. «Tengo algo que decir»: he aquí, finalmente, el más ínfimo grado de las relaciones del artista con la exigencia de la obra, cuyo grado más alto parece ser la tormenta de la impetuosidad creadora a la cual no se le puede encontrar jamás ninguna razón.

Esa idea de que, en el poema, es Mallarmé quien se expresa, de que, en *Los girasoles*, Van Gogh se manifiesta (pero no el Van Gogh de la biografía), parece poder explicarnos lo absoluto de la exigencia de la obra y, sin embargo, el carácter privado, irreductible a cualquier obligación general, de una exigencia semejante. Esto sucede entre el artista y él mismo, nadie de fuera puede intervenir; es secreto, es como la pasión que ninguna autoridad externa puede juzgar ni comprender.

Pero ¿es así? ¿Podemos contentarnos con creer que la pasión taciturna, obstinada y machacona que le ordena a Cézanne morir con el pincel en la mano y no perder un día en enterrar a su madre, no tenga otro origen que la necesidad de expresarse? Antes que a sí mismo, el secreto que busca se refiere al cuadro, y éste, con toda seguridad, no tendría ningún interés para Cézanne si le hablase sólo de Cézanne, y no de la pintura, de la esencia de la pintura a la que le resulta inaccesible acercarse. Llamemos pues a dicha exigencia pintura, llamémosla obra o arte, llamarla de este modo no nos revela de dónde saca su autoridad, ni por qué dicha «autoridad» no le pide nada a aquel que la soporta y lo atrae por completo, y lo abandona por completo, y exige de él más de lo que puede exigir ninguna moral, ningún hombre y, al mismo tiempo, no le obliga en modo alguno, no le reprocha ni le reclama nada, no se relaciona con él al tiempo que apela a que mantenga dicha relación: y, de este modo, lo atormenta y lo desazona con una dicha sin medida.

Una de las cargas de nuestro tiempo es exponer al escritor a una especie de vergüenza previa. Es preciso que tenga mala conciencia, es preciso que se sienta en falta antes de cualquier otra andadura. En cuanto se pone a escribir se oye interpelar alegremente: «Pues ahora estás perdido». —«¿He de parar pues?» —«No, si paras estás perdido.» Así es como habla el demonio que también le habló a Goethe y lo convirtió en ese ser impersonal, desde su vida más allá de sí mismo, incapaz de sucumbir porque ese poder supremo le había sido retirado. La fuerza del demonio es que, a través de su voz, hablan unas

instancias muy distintas, de manera que no se sabe nunca lo que significa ese «Estás perdido». Tan pronto es el mundo, el mundo de la vida cotidiana o la necesidad de actuar, la ley del trabajo, la preocupación de los hombres, la búsqueda de las necesidades. Hablar cuando el mundo muere no puede despertar en el que habla sino la sospecha de su frivolidad, el deseo, al menos, de acercarse con sus palabras a la gravedad del momento, pronunciando palabras útiles, verdaderas y sencillas. «Estás perdido» significa: «Hablas sin necesidad, para sustraerte a la necesidad; palabra vana, fatua y culpable; palabra de lujo y de indigencia». —«¡He de parar pues!» —«No, si paras estás perdido».

Entonces es otro demonio más oculto: nunca familiar, pero nunca ausente, cercano, con una cercanía que semeja un error; que, no obstante, no se impone y se deja olvidar con facilidad (pero dicho olvido es el más grave), que carece de autoridad, no ordena, no condena, no absuelve. Aparentemente, comparada con la de la ley del mundo, se trata de una voz tranquila, de una dulce intimidad, y el «Estás perdido» mismo tiene su dulzura; es asimismo una promesa, la invitación a deslizarse por una pendiente insensible: ¿para subir?, ¿para bajar? No se sabe. «Estás perdido» es una frase ligera y alegre que no se dirige a nadie y junto a la cual el interpelado, escapando a la soledad de lo que se denomina sí mismo, entra en la otra soledad en la que precisamente faltan cualquier soledad personal, cualquier lugar propio y cualquier fin. Allí, ciertamente, ya no hay falta, pero tampoco inocencia, nada que pueda ligarme, desligarme, nada de lo que «yo» deba responder, pues ¿qué se le puede pedir al que ha depuesto lo posible? Nada, salvo lo siguiente, que es la exigencia más extraña: que a través de él hable lo que carece de poder, que a partir de ahí la palabra se anuncie ella misma como la ausencia de poder, esa desnudez, la impotencia, pero asimismo la imposibilidad, que es el primer movimiento de la comunicación.

Palabra de poeta y no de amo

¿Qué puede un hombre? preguntaba Monsieur Teste. Eso es preguntarse acerca del hombre moderno. El lenguaje, en el mundo, es por excelencia poder. El que habla es el poderoso y el violento. Nombrar es esa violencia que separa lo que es nombrado para tenerlo bajo la forma cómoda de un nombre. Solamente nombrar convierte al hombre en esa extrañeza inquietante y perturbadora que debe trastornar a los demás seres vivos e incluso a los dioses solitarios que llamamos

mudos. Nombrar no le ha sido otorgado más que a un ser capaz de no ser, capaz de convertir esa nada en un poder y ese poder en la violencia decisiva que abre la naturaleza, la domina y la fuerza. Así es como el lenguaje nos lanza dentro de la dialéctica del amo y del esclavo que nos obsiona. El amo adquirió el derecho a la palabra porque llegó hasta el final del riesgo de muerte; el amo es el único que habla, palabra que es mandato. El esclavo no hace sino oír. Hablar, he ahí lo importante: el que no puede sino oír depende de la palabra y no viene más que en segundo lugar. Pero el oír, ese lado desheredado, subordinado y secundario, se revela finalmente como el lugar del poder y el principio del verdadero dominio.

Tenemos la tentación de creer que el lenguaje del poeta es el del amo: cuando el poeta habla, se trata de una palabra soberana, palabra del que se ha lanzado al riesgo y dice lo que jamás se ha dicho, nombra lo que no oye, no hace sino hablar, de manera que no sabe tampoco lo que dice. Cuando Nietzsche afirma: «¡Pero el arte es de una seriedad terrible!... Os rodeamos de imágenes que os producirán escalofríos. ¡Tenemos poder para ello! ¡Tapáos los oídos: vuestros ojos verán nuestros mitos, nuestras maldiciones os alcanzarán!», se trata de una palabra de poeta que es palabra de amo, y quizá resulta inevitable, quizá la locura que envuelve a Nietzsche esté ahí para convertir la palabra del amo en una palabra sin amo, una soberanía sin escucha. De ese modo, el canto de Hölderlin, tras el demasiado violento estallido del himno, vuelve a ser, en la locura, el de la inocencia de las estaciones.

Pero interpretar de esta manera la palabra del arte y de la literatura es, no obstante, traicionarla. Es ignorar la exigencia que está en ella. Es buscarla, no ya en su fuente, sino cuando, atraída en la dialéctica del amo y del esclavo, ya se ha convertido en instrumento de poder. Por consiguiente, es preciso tratar de recuperar, dentro de la obra literaria, el lugar donde el lenguaje todavía es relación sin poder, lenguaje de la relación desnuda, ajena a todo dominio y a toda esclavitud, lenguaje que habla también únicamente a aquel que no habla para tener y para poder, para saber y para poseer, para convertirse en amo y dominarse a sí mismo, esto es, a un hombre muy poco hombre. Es, sin duda alguna, una búsqueda difícil, aunque gracias a la poesía y a la experiencia poética estemos en la onda de esa búsqueda. Es posible incluso que nosotros, hombres de la necesidad, del trabajo y del poder, no tengamos los medios para lograr una posición que nos permita presentir que aquélla se aproxima. Quizá se trate asimismo de algo muy simple. Quizá dicha simplicidad nos sea siempre presente o al menos una simplicidad igual.

ARTAUD

A los veintisiete años, Artaud envía algunos poemas a una revista. El director de esa revista los rechaza con cortesía. Artaud intenta entonces explicar por qué le importan esos poemas defectuosos: porque sufre de tal abandono del pensamiento que no puede descuidar las formas, incluso insuficientes, conquistadas a esa inexistencia central. ¿Qué valen los poemas así obtenidos? A esto le sigue un intercambio de cartas y Jacques Rivière, el director de la revista, le propone de pronto publicar las cartas escritas en torno a dichos poemas no publicables (aunque, esta vez, admitidos en parte a aparecer como ejemplos y testimonio). Artaud acepta, a condición de no trucar la realidad. Se trata de la célebre correspondencia con Jacques Rivière, un acontecimiento con un gran significado.

¿Se dio cuenta Jacques Rivière de esta anomalía? Unos poemas que él considera insuficientes e indignos de ser publicados dejan de serlo cuando van completados con el relato de la experiencia de su insuficiencia. Como si lo que les faltase, su defecto, se tornase plenitud y completud por la expresión abierta de esa carencia y la profundización de su necesidad. Más que la obra misma, lo que le interesa con toda seguridad a Jacques Rivière es la experiencia de la obra, el movimiento que conduce hasta ella y la huella anónima, oscura, que ésta representa torpemente. Es más, el fracaso que, sin embargo, no le atrae tanto como atraerá más adelante a los que escriben y a los que leen, se convierte en el signo sensible de un acontecimiento central del espíritu sobre el cual las explicaciones de Artaud arrojan una luz sorprendente. Estamos pues en las inmediaciones de un fenómeno al que parecen ligados la literatura e incluso el arte: cuando no

hay poema que no tenga como «tema» tácito o manifiesto su realización como poema y cuando el movimiento de donde procede la obra es aquello con vistas a lo cual la obra a veces se realiza, a veces se sacrifica.

Recordemos aquí la carta de Rilke escrita unos quince años antes:

Cuanto más lejos se va, tanto más personal, más única se torna la vida. La obra de arte es la expresión necesaria, irrefutable, para siempre definitiva, de esa realidad única... Ahí reside la prodigiosa ayuda que aporta al que está obligado a producirla... Esto nos explica con toda certeza que debíamos exponernos a las experiencias más extremas, pero asimismo, al parecer, no decir una palabra de ellas, antes de meternos de lleno en nuestra obra, no menoscabarlas hablando de ellas: pues lo único, lo que ningún otro podría comprender ni tendría derecho a comprender, esa especie de extravío que es nuestro, no podría tornarse válido más que insertándose en nuestro trabajo con el fin de revelar en él su ley, propósito original que solamente torna visible la transparencia del arte.

Rilke quiere, pues, no comunicar jamás directamente la experiencia de la cual procedería la obra: esa experiencia extrema que sólo tiene valor y verdad cuando está de lleno en la obra donde aparece, visible-invisible, bajo el distante día del arte. Pero, ¿ha mantenido siempre el propio Rilke esta reserva? ¿Y acaso no la ha formulado precisamente para romperla al tiempo que la salvaguarda, sabiendo por lo demás que ni él ni nadie tenía poder para romper dicha reserva, sino que sólo podía mantenerse en contacto con ella? Esa especie de extravío que nos es propio...

La imposibilidad de pensar que es el pensamiento

La comprensión, la atención, la sensibilidad de Jacques Rivière son perfectas. Pero, en el diálogo, la parte de malentendido sigue siendo evidente aunque difícil de discernir. Artaud, que en esa época es todavía muy paciente, vigila constantemente dicho malentendido. Ve que su corresponsal trata de tranquilizarlo prometiéndole, con vistas al porvenir, la coherencia de la que carece o, asimismo, mostrándole que la fragilidad del espíritu es necesaria para el espíritu. Pero Artaud no quiere que lo tranquilicen. Está en contacto con algo tan grave que no tolera que eso se atenúe. Y, además, siente la relación extraordinaria y, para él, casi increíble entre el desmorona-

miento de su pensamiento y los poemas que logra escribir a pesar de ese «auténtico deterioro». Por un lado, Jacques Rivière desconoce el carácter excepcional del acontecimiento y, por otro, desconoce lo extremo que hay en esas obras del espíritu, producidas a partir de la ausencia de espíritu.

Cuando le escribe a Rivière con una tranquila penetración que impacta a su corresponsal, a Artaud no le sorprende ser aquí amo de lo que quiere decir. Sólo los poemas lo exponen a la pérdida central del pensamiento que padece: angustia que más adelante evoca con expresiones punzantes y, por ejemplo, de esta forma:

Yo hablo de la ausencia de agujero, de una especie de sufrimiento frío y sin imágenes, sin sentimiento y que es como un indescriptible choque de abortos.

¿Por qué escribe entonces poemas? ¿Por qué no contentarse con ser un hombre que utiliza su lengua con fines comunes? Todo indica que la poesía, ligada para él «a esa especie de erosión, a la vez esencial y fugaz, del pensamiento», implicada por consiguiente de forma esencial en esa pérdida central, le proporciona asimismo la certeza de poder ser la única expresión de ello y le promete, en cierta medida, salvar esa pérdida misma, salvar su pensamiento en tanto que está perdido. De ese modo, dirá con un movimiento de impaciencia y de arrogancia:

Soy el que mejor ha sentido el desamparo estupefacto de su lengua en sus relaciones con el pensamiento... Me pierdo en mi pensamiento en verdad como soñamos, como entramos súbitamente en nuestro pensamiento. Soy el que conoce los recovecos de la pérdida.

No le interesa «pensar con exactitud, ver con exactitud», tener pensamientos bien trabados, adecuados y bien expresados; aptitudes todas ellas que él sabe que posee. Y se irrita cuando sus amigos le dicen: pero si tú piensas muy bien, pero si es un fenómeno corriente carecer de palabras. («A veces se me ve demasiado brillante en la expresión de mis insuficiencias, de mi profunda deficiencia y de la impotencia que sufro como para creer que ésta no sea imaginaria y fabricada pieza por pieza.») Sabe, con la profundidad que la experiencia del dolor le brinda, que pensar no es tener pensamientos, y que los pensamientos que tiene sólo le hacen sentir que no ha «empezado todavía a pensar». Ése es el grave tormento en el que se debate. Ha como tocado, a pesar de él y por un error patético del que proceden sus gritos, el punto en el que pensar ya es siempre no poder

pensar todavía: «impoder», según sus palabras, que es como esencial al pensamiento, pero que convierte a éste en una carencia de extremo dolor, en un desfallecimiento que resplandece de inmediato a partir de ese centro y que al consumir la sustancia física de lo que piensa se divide a todos los niveles en un buen número de imposibilidades particulares.

Que la poesía está ligada a esa imposibilidad de pensar que es el pensamiento: he aquí la verdad que no puede descubrirse, pues ésta siempre se desvía y le obliga a experimentarla por encima del punto en el que verdaderamente la experimentaría. No se trata sólo de una dificultad metafísica, sino del arrebato de un dolor, y la poesía es ese dolor perpetuo, es «la sombra» y «la noche del alma», «la ausencia de voz para gritar».

En una carta escrita unos veinte años más tarde, cuando ya ha pasado por las experiencias que lo han convertido en un ser difícil y flameante, dice con la mayor sencillez:

Debuté en la literatura escribiendo libros para decir que no podía escribir absolutamente nada. Cuando tenía que escribir algo, mi pensamiento era lo que más se me negaba.

Y asimismo:

Jamás he escrito más que para decir que jamás hice nada, no podía hacer nada y que, al hacer algo, en realidad no hacía nada. Toda mi obra ha sido construida y sólo podrá serlo sobre la nada...

El sentido común preguntará de inmediato: pero ¿por qué, si no tiene nada que decir, no dice nada en efecto? Porque podemos contentarnos con no decir nada cuando nada es solamente casi nada, pero aquí parece tratarse de una nulidad tan radical que, debido a la desmesura que representa, al peligro que con ella se avecina y a la tensión que ella provoca, exige, como para librarse de ello, la formación de una palabra inicial con la cual se apartarán las palabras que dicen algo. Quien no tiene nada que decir ¿cómo no se esforzaría por empezar a hablar y a expresarse? «Pues bien, mi debilidad, la mía, y mi absurdo es querer escribir a cualquier precio y expresarme. Soy un hombre que ha sufrido mucho del espíritu y, por este motivo, tengo *derecho* a hablar.»

Descripciones de un combate

A ese vacío que su obra —naturalmente, no es una obra¹— va a exaltar y denunciar, atravesar y preservar, que va a llenar y que la va a llenar, Artaud se acercará con un movimiento cuya autoridad le es propia. Al principio, antes de ese vacío, trata todavía de recuperar cierta plenitud de la que se cree seguro y que lo pondría en contacto con su espontánea riqueza, con la integridad de su sentimiento y con una adhesión tan perfecta para la continuidad de las cosas que ya en él cristaliza como poesía. Esa «profunda facilidad», la tiene, cree tenerla, así como la abundancia de formas y de palabras adecuadas para expresarla. Pero «en el momento en que el alma se dispone a organizar su riqueza, sus descubrimientos, esa revelación, en ese inconsciente minuto en que la cosa está a punto de emanar, una voluntad superior y malvada ataca al alma como si fuese vitriolo, ataca la masa palabra-e-imagen, ataca la masa del sentimiento y me deja, a mí, jadeante como a las puertas mismas de la vida».

Que Artaud sea aquí víctima de la ilusión de lo inmediato es algo que puede decirse; es fácil; pero todo empieza con el modo en que es apartado de lo inmediato que él denomina «vida»: no por un nostálgico desvanecimiento o por el abandono insensible de un sueño sino, muy al contrario, por una ruptura tan evidente que introduce en el centro de él mismo la afirmación de un descarrío perpetuo que se convierte en lo más propio de él y como en la sorpresa atroz de su verdadera naturaleza.

De esa manera, con una profundización segura y dolorosa, acaba invirtiendo los términos del movimiento y colocando en primer lugar la desposesión, y no ya la «totalidad inmediata», de la cual dicha desposesión aparecía en un primer momento como la simple carencia. Lo primero no es la plenitud del ser, sino la resquebrajadura y la fisura, la erosión y el desgarramiento, la intermitencia y la privación que corroe: el ser no es el ser sino esa carencia del ser, carencia viva que torna la vida desfalleciente, inaprensible e inexpressable, salvo por el grito de una feroz abstinencia.

Quizá Artaud, cuando creía poseer la plenitud de «la realidad inseparable», no hizo nunca más que reconocer el espesor de sombra proyectado detrás de él por ese vacío, pues de la plenitud absoluta solamente da testimonio, en él, la formidable capacidad que la niega, negación desmesurada, siempre en funcionamiento y capaz de una

1. «Y os lo he dicho: ni obras, ni lengua, ni habla, ni espíritu, nada. Nada, más que un bello Pesa-nervios.»

proliferación infinita de vacío. Presión tan terrible que lo expresa, al tiempo que le exige dedicarse por entero a producir y a mantener la expresión de la misma.

Sin embargo, en la época de la correspondencia con Jacques Rivière y cuando todavía escribe poemas conserva manifiestamente la esperanza de tornarse igual a sí mismo, igualdad que los poemas están destinados a restaurar en el momento en que la arruinan. Dice entonces que «piensa con un rendimiento inferior»: «estoy por debajo de mí mismo, lo sé, sufro por ello». Más adelante, dirá asimismo: «Esta antinomia entre mi profunda facilidad y mi dificultad exterior es la que crea el tormento que me hace morir». En ese momento, si está ansioso y se siente culpable es porque piensa por debajo de su pensamiento que, por consiguiente, mantiene tras de sí con la certeza de su integridad ideal, la cual es tal que al expresarla, aunque fuese con una sola palabra, él se revelaría con su verdadera grandeza, testigo absoluto de sí mismo. El tormento viene de no poder satisfacer su pensamiento, la poesía permanece en él como la esperanza de saldar esa deuda que, sin embargo, aquélla no puede sino extender mucho más allá de los límites de su existencia. A veces tenemos la impresión de que la correspondencia con Jacques Rivière, el poco interés de éste por las poesías y su interés por el trastorno central de Artaud que a éste le gusta demasiado describir, desplazan el centro de la escritura. Artaud escribía contra el vacío y para sustraerse a él. Ahora escribe exponiéndose a él y tratando de expresarlo y de extraer de él expresión.

Este desplazamiento del centro de gravedad (que representan *El ombligo de los limbos* y *El Pesa-nervios*) es la exigencia dolorosa que lo obliga, abandonando toda ilusión, a no estar ya atento más que a un solo punto. «Punto de ausencia y de inanidad», en torno al cual vaga con una especie de sarcástica lucidez, de astuto sentido común, después empujado por unos movimientos de sufrimiento en los que se oye gritar a la miseria, como sólo Sade supo gritar antaño y, sin embargo, también como Sade, sin aceparlo nunca y con una fuerza combativa que no deja de estar a la altura de ese vacío al que se aferra:

Querría superar ese punto de ausencia, de inanidad. Ese pataleo que me vuelve enfermo, inferior a todo y a todos. ¡No tengo vida, no tengo vida! Mi efervescencia interna ha muerto... No logro pensar. Comprendéis este hueco, esa intensa y duradera nada... No puede ni avanzar ni retroceder. Estoy fijo, localizado en torno a un punto que siempre es el mismo y que todos mis libros traducen.

No hay que cometer el error de leer las descripciones precisas, seguras y minuciosas que él nos brinda como los análisis de un estado psicológico. Descripciones, pero las de un combate. El combate le viene en parte impuesto. El «vacío» es un «vacío activo». El «no puedo pensar, no logro pensar» es una llamada a un pensamiento más profundo, presión constante, olvido que, no tolerando ser olvidado, exige no obstante un olvido más perfecto. Pensar, en adelante, es ese paso que siempre hay que dar hacia atrás. El combate en el que siempre es vencido se retoma siempre más abajo. La impotencia no es nunca suficientemente impotente, lo imposible no es lo imposible. Pero, al mismo tiempo, el combate también es el que Artaud quiere proseguir, pues en esa lucha no renuncia a lo que llama la «vida» (ese surgimiento, esa vivacidad fulgurante) cuya pérdida no puede tolerar, que quiere unir con su pensamiento, que, con una obstinación grandiosa y espantosa, se niega totalmente a distinguir del pensamiento cuando éste no es más que «la erosión» de esa vida, «la demacración» de esa vida, la intimidad de ruptura y de deterioro en donde no hay ni vida ni pensamiento, sino el suplicio de una carencia fundamental a través de la cual se afirma ya la exigencia de una negación más decisiva. Y todo vuelve a empezar. Porque Artaud jamás aceptará el escándalo de un pensamiento separado de la vida, incluso cuando está expuesto a la experiencia más directa y más salvaje que se haya realizado nunca de la esencia del pensamiento entendido como separación, de esa imposibilidad que éste afirma contra sí mismo como el límite de su poder infinito.

Sufrir, pensar

Resultaría tentador poner en relación lo que nos dice Artaud con lo que nos dicen Hölderlin, Mallarmé: que la inspiración es ante todo ese punto puro del que ella está ausente. Pero hay que resistirse a esta tentación de unas afirmaciones demasiado generales. Cada poeta dice lo mismo, sin embargo no es lo mismo, es lo único, lo notamos. La parte de Artaud es propia de él. Lo que dice posee una intensidad que no deberíamos soportar. Aquí, habla un dolor que rechaza toda profundidad, toda ilusión y toda esperanza, pero que, con ese rechazo, brinda al pensamiento «el éter de un nuevo espacio». Cuando leemos esas páginas, aprendemos aquello que no conseguimos saber: que el hecho de pensar no puede ser sino perturbador; que lo que hay que pensar es, en el pensamiento, lo que se desvía de él y se agota inagotablemente en él; que sufrir y pensar están ligados de una

manera secreta, pues si el sufrimiento, cuando se torna extremo, es tal que destruye el poder de sufrir, destruyendo siempre por delante de él mismo, en el tiempo, el tiempo en el que éste podría ser retomado y rematado como sufrimiento, quizá ocurra lo mismo con el pensamiento. Extrañas relaciones. ¿Acaso el pensamiento extremo y el sufrimiento extremo abrirían el mismo horizonte? ¿Acaso sufrir sería, finalmente, pensar?

ROUSSEAU

No sé si, durante su vida, Rousseau fue perseguido tal como él creyó. Pero, puesto que no ha dejado manifiestamente de serlo tras su muerte, atrayendo hacia sí las pasiones hostiles y, hasta estos últimos años, el odio, el furor que deforma y la injuria de hombres aparentemente razonables, es preciso pensar que algo de verdad hubo en esa conjura de hostilidad de la que se sintió inexplicablemente víctima. Los enemigos de Rousseau lo son con un exceso que justifica a Rousseau. Maurras, al juzgarlo, se deja arrastrar por la misma alteración impura que le reprocha. En cuanto a aquellos que no quieren más que su bien y se consideran de entrada sus compañeros, vemos, con el ejemplo de Jean Guéhénno, lo difícil que les resulta hacerle justicia. Parece como si en él hubiese algo misteriosamente falseado que vuelve furiosos a los que no lo quieren y molesta a los que no quieren hacerle daño, sin que éstos logren estar seguros de ese defecto y, precisamente, porque no pueden estar seguros de ello.

Siempre he sospechado que ese vicio profundo e inaprensible es al que le debemos la literatura. Rousseau, el hombre del comienzo, de la naturaleza y de la verdad, es aquel que no puede lograr estas relaciones más que escribiendo; y, al escribir, sólo puede desviarlas de la certeza que tiene de ellas; mediante esta desviación que padece, que rechaza con ímpetu, con desesperación, ayuda a la literatura a tomar conciencia de sí misma liberándose de las convenciones antiguas y a forjarse, con el cuestionamiento y las contradicciones, una nueva rectitud.

Por supuesto, todo el destino de Rousseau no se explica de este modo. Pero el deseo y la dificultad que tuvo para ser verdadero, la

pasión del origen, la dicha de lo inmediato y la desdicha que vino a continuación, la necesidad de comunicación trocada en soledad, la búsqueda del exilio y, después, la condena a la errabundia, finalmente la obsesión por la extrañeza forman parte de la esencia de la experiencia literaria y, a través de dicha experiencia, aparecen ante nosotros más legibles, más importantes, más secretamente justificadas.

Me parece que el magnífico ensayo de J. Starobinski confirma este punto de vista y lo resalta con una riqueza de reflexiones que nos arrojan luz no sólo sobre Rousseau sino sobre las singularidades de la literatura que con él nace¹. Esto ya es manifiesto: en un siglo en el que no hay casi nadie que no sea un gran escritor y que no escriba con un dominio suelto y dichoso, Rousseau es el primero que escribe con aburrimiento² y con el sentimiento de una falta que debe agravar constantemente para esforzarse por escapar de ella. «... y, desde ese instante, estuve perdido.» Frase cuyo exceso no nos halla incrédulos. Al mismo tiempo, si toda su vida desdichada le parece salida del instante de extravío en el que se le ocurrió concursar a la Academia, toda la riqueza de su vida renovada tiene su origen en ese momento de alteración en el que «vio otro universo y se convirtió en otro hombre». La iluminación de Vincennes, el «fuego verdaderamente celestial» por el que se siente inflamado evoca el carácter sagrado de la vocación literaria. Por un lado, escribir es el mal, pues es entrar en la mentira de la literatura y en la vanidad de las costumbres literarias; por otro lado, es volverse capaz de un cambio encantador y entrar en una relación nueva de entusiasmo «con la verdad, la libertad y la virtud»: ¿acaso no es esto muypreciado? Sin duda, pero es perderse de nuevo puesto que, al convertirse en otro distinto del que fue —otro hombre en otro universo—, he aquí que, en adelante, es infiel a su verdadera naturaleza (esa pereza, esa despreocupación, esa diversidad inestable que él prefiere) y está obligado a dejarse llevar por esa búsqueda que no tiene, sin embargo, más objeto que él mismo. Rousseau es asombrosamente consciente de la alienación que acarrea el acto de escribir, una mala alienación, aunque sea una alienación con vistas al Bien y muy desdichada para el que la padece, como todos los profetas anteriores a él no han dejado de quejarse al Dios que se la imponía.

J. Starobinski señala perfectamente que Rousseau inaugura este tipo de escrito en el que todos nosotros nos hemos convertido más o

1. J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Gallimard, París, 1971 [*Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*, trad. de S. González Noriega, Taurus, Madrid, 1983].

2. «Nada me cansa tanto como escribir, a no ser pensar.»

menos, empeñado en escribir contra la escritura, «hombre de letras que aboga contra las letras», que después se mete de lleno en la literatura con la esperanza de salir de ella, y que luego no deja ya de escribir porque ya no tiene la posibilidad de comunicar nada.

La pasión errabunda

Lo sorprendente es que esa decisión, al principio muy clara y muy deliberada, se revele ligada a un poder de extrañeza bajo cuya amenaza perderá poco a poco toda relación estable consigo. En la pasión errabunda que es la suya, pasa por varios estadios característicos. Tras haber sido el paseante inocente de su juventud, es el glorioso itinerante que va de castillo en castillo y no puede quedarse fijo en el éxito, el cual lo expulsa y lo persigue. Esa errabundia de la celebridad —la de Valéry le lleva de salón en salón— es tan contrario a la revelación que lo condujo a escribir que querría retirarse de ella con una huida ejemplar y espectacular: la huida mundana fuera del mundo, el retiro público hacia la vida del Bosque. Intento de «reforma personal» al que resulta fácil encontrarle motivos que lo tornen sospechoso; y, finalmente, ¿por qué esa ruptura y esa soledad aparentes? Para escribir de nuevo, hacer nuevas obras, establecer nuevos lazos con la sociedad. «La obra que emprendía no podía ejecutarse más que en un retiro absoluto.»

Utilizar la mentira literaria para denunciar la mentira social es, ciertamente, un privilegio muy viejo heredado de los escépticos y de los cínicos. Pero, al tiempo que toma prestada de los antiguos una tradición que conoce, Rousseau no deja de presentir que la literatura, con él y por medio del desafío solitario al cual ésta lo consagra, va a emprender una nueva aventura y a revelar extraños poderes. En el exilio cuyo partido toma mediante una decisión metódica y casi pedagógica, ya se halla apremiado por esa fuerza infinita de ausencia y por esa comunicación hecha de rupturas que es la presencia literaria: él, que se considera el ser de la transparencia, sólo logra esconderse y tornarse oscuro, extraño no sólo para los demás con el fin de protestar contra la extrañeza de éstos, sino muy pronto consigo mismo. «El partido que he tomado por escribir y por esconderme...» Cuando, más adelante, esta postura de ruptura se torna una separación que le es maléficamente impuesta; cuando el mundo del que se ausentó un poco arbitrariamente retorna a él como el mundo truca-do de la ausencia y del alejamiento; cuando, finalmente, habiendo jugado a hablar para hacer oír su singularidad silenciosa, se topa con el «silencio profundo, universal», «silencio espantoso y terrible» que

le usurpa el misterio en el que se ha convertido, no está prohibido ver en este episodio, sin duda anormal, la verdad extrema del movimiento que hubo de proseguir y el sentido de esa necesidad errabunda que él fue el primero en tornar inseparable de la experiencia literaria.

¿Quién, mejor que él, ha representado la serie de imprudencias y la responsabilidad siempre más grave que derivan de la irresponsable ligereza de la escritura? Nada hay que comience más fácilmente. Se escribe para dar lecciones al mundo al tiempo que se recibe de él la agradable fama. Después, uno se toma en serio el juego, renuncia un poco al mundo, pues hay que escribir y sólo se puede escribir escondiéndose y alejándose. Al final, «ya nada es posible»: la voluntad de despojamiento se trueca en una desposesión involuntaria, el altivo exilio se convierte en la desdicha de la migración infinita, los paseos solitarios en la incomprensible necesidad de ir y venir siempre sin cesar. En ese «inmenso laberinto en el que no se le permite vislumbrar en las tinieblas más que falsos caminos que lo extravían cada vez más», ¿cuál es el último anhelo de ese hombre tan deseoso de ser libre? «Osé desear y proponer que quisiesen antes bien disponer de mí en un perpetuo cautiverio que hacerme vagar constantemente por la tierra, expulsándome uno por uno de todos los asilos que hubiese elegido.» Confesión llena de sentido: aquel que estaba encantado con la mayor libertad, disponiendo imaginariamente de todo con una realización sin esfuerzo, suplica que se lo detenga y se lo circunscriba, aunque sea para mantenerlo en una prisión eterna, la cual le parece menos insoportable que el exceso de su libertad. De no ser así, tendrá que dar vueltas y más vueltas en el espacio de su soledad, la cual ya no puede ser sino el eco indefinidamente repetido de la palabra solitaria: «Abandonado a mí solo, sin amigos, sin consejo, sin experiencia, en un país extraño...». «Solo, extranjero, aislado, sin apoyo, sin familia...» «Solo, sin apoyo, sin amigos, sin defensa...» «Extranjero, sin parientes, sin apoyo, solo...»³.

«Inventar un nuevo lenguaje»

Cuando empieza, gracias a una iniciativa cuyo carácter novedoso lo exalta orgullosamente, a hablar de sí mismo de verdad es cuando Rousseau va a descubrir la insuficiencia de la literatura tradicional y

3. Starobinski señala que la forma misma de estas estancias de la obsesión da «concretamente la impresión de la falta de apoyo, de la ausencia de tomarse positivamente las cosas».

la necesidad de inventar otra, tan nueva como su proyecto⁴. ¿Qué tiene pues éste tan singular? Que Rousseau no quiere hacer el relato o el retrato de su vida. Lo que quiere, por medio de una narración no obstante histórica, es, entrando en contacto inmediato consigo mismo, revelar eso inmediato del cual tiene el sentimiento incomparable, mostrarse por completo al descubierto, salir a la luz y a la transparencia de la luz que es su origen íntimo. Ni san Agustín, ni Montaigne, ni los demás intentaron nada semejante. San Agustín se confiesa respecto a Dios y a la Iglesia; tiene esa Verdad como mediadora y no cometería la falta de querer hablar inmediatamente de sí mismo. Montaigne ni está seguro de la verdad de afuera ni tiene certeza de su intimidad verdadera: lo inmediato no está probablemente en ningún lugar; la incertidumbre es lo único que puede revelarnos a nosotros mismos. Pero Rousseau jamás ha dudado de la dicha de lo inmediato, ni de la luz inicial que es su presencia a sí y cuya única tarea es desvelar con el fin de dar testimonio de sí mismo y, más aún, de la transparencia dentro de él. De ahí, el pensamiento de que lo que emprende carece de ejemplo y quizá de esperanza. ¿Cómo hablar de sí mismo, cómo hablar con verdad de sí mismo, cómo, al hablar, atenerse a lo inmediato, convertir la literatura en el lugar de la experiencia originaria? El fracaso es inevitable, pero los rodeos del fracaso son reveladores, pues esas contradicciones son la realidad del esfuerzo literario.

En sus *Confesiones*, Rousseau querrá decirlo todo necesariamente. Todo es, en primer lugar, toda su historia, toda su vida, lo que lo acusa (y es lo único que puede excusarlo), lo innoble, lo rastrero, lo perverso; pero asimismo lo insignificante, lo incierto, lo nulo. Tarea insensata que comienza apenas, a pesar de que dicho comienzo desencadene ya un escándalo, y para la cual se da cuenta perfectamente de que tendría que romper con todas las reglas del discurso clásico. Al mismo tiempo, es consciente de que decirlo todo no es agotar su historia ni su carácter con un imposible relato íntegro, sino asimismo buscar, dentro de su ser o del lenguaje, el momento de la simplicidad primera, en donde todo está dado de antemano, en donde el todo es posible. Si no deja de escribir sobre sí mismo, volviendo a empezar inagotablemente su autobiografía que se interrumpe siempre en un determinado momento, es porque está incesante y febrilmente a la búsqueda de ese comienzo del que siempre ha carecido cuando lo expresa, a pesar de que tiene, antes de toda

4. «Sería preciso, para lo que tengo que decir, inventar un lenguaje tan nuevo como mi proyecto.»

expresión, la certeza tranquila y dichosa del mismo. «¿Quién soy?» Así comienzan las *Confesiones* en las que quiere no sólo mostrarse «por completo al público», sino mantenerse «constantemente ante sus ojos», lo cual le va a obligar a no dejar de escribir nunca, con el fin de que sea imposible «la mínima laguna», «el mínimo vacío». Después, vienen los *Diálogos* en donde el que lo ha «dicho todo», como si no hubiese dicho nada, vuelve a decirlo todo, con el apremio siguiente: «Si callo algo, no se me conocerá respecto a nada». Luego vienen las Ensoñaciones: «¿Qué soy yo mismo? He aquí lo que me queda por buscar». Si escribir es, en efecto, la extraña pasión de lo incesante, ¿quién nos lo descubre mejor que este hombre cansado de escribir, perseguido por la palabra y al que desafían para que calle, que vierte «apresuradamente sobre el papel algunas frases interrumpidas» que apenas tiene «tiempo de releer, menos aún de corregir»?

Lo que importa no es, por consiguiente, la totalidad tal y como se despliega y se desarrolla en la historia, aunque sea la del corazón, sino la totalidad de lo inmediato y la verdad de dicha totalidad. Aquí, Rousseau hace un descubrimiento que le ayuda peligrosamente. La verdad del origen no se confunde con la verdad de los hechos: al nivel en que ha de captarse y decirse, aquélla es lo que todavía no es verdadero, lo que por lo menos no tiene garantía de ser conforme a la firme realidad exterior. Jamás estaremos pues seguros de haber dicho este tipo de verdad, estando por el contrario seguros de tener siempre que decirla de nuevo, pero en absoluto convencidos de falsedad si es que la expresamos alterándola e inventándola, pues ésta es más real en lo irreal que en la apariencia de exactitud en la que queda fijada perdiendo su claridad propia. Rousseau descubre la legitimidad de un arte sin parecido, reconoce la verdad de la literatura que reside en su error mismo y su poder que no consiste en representar, sino en tornar presente por la fuerza de la ausencia creadora: «Estoy persuadido de que siempre se está muy bien pintado cuando se ha pintado uno mismo, aunque el retrato no se parezca en absoluto». Ya no estamos en el terreno de la verdad, apunta Starobinski; en adelante, estamos en el de la autenticidad. Y he aquí el magnífico comentario de éste:

La palabra auténtica es una palabra que no se limita a imitar un dato preexistente: es libre de deformar y de inventar, a condición de permanecer fiel a su propia ley. Ahora bien, esta ley interna escapa a cualquier control y a cualquier discusión. La ley de la autenticidad no prohíbe nada, pero jamás se da por satisfecha. No exige que la palabra *reproduzca* una realidad previa, sino que *produzca* su verdad en un desarrollo libre e ininterrumpido.

Pero ¿qué literatura, que cobije dicha palabra, podrá preservar la espontaneidad creadora de la misma? Ya no importa escribir bien, con cuidado, de forma constante, igual y regulada, de acuerdo con el ideal clásico según el cual se hacen los libros:

De lo que aquí se trata es de mi retrato y no de un libro. Quiero trabajar, por así decirlo, en la cámara oscura... Tomo... partido sobre el estilo y sobre las cosas. No me afanaré en tornarlo uniforme; siempre tendré el que venga a mí, cambiaré según mi humor sin escrúpulos, diré cada cosa como la siento, como la veo, sin afectación, sin apuro, sin que el abigarramiento me entorpezca... Mi estilo desigual y natural, tan pronto rápido y tan pronto difuso, tan pronto erudito y tan pronto enloquecido, tan pronto grave y tan pronto alegre formará, él mismo, parte de mi historia.

Esta última indicación es sorprendente. Rousseau ve perfectamente que la literatura es esa forma de decir que dice según el modo, lo mismo que ve que hay un sentido, una verdad y como un contenido de la forma en donde se comunica, pese a las palabras, todo lo que disimula el engañoso significado de las mismas.

Escribir sin cuidado, sin apuro y sin afectación no es tan fácil. Rousseau nos lo muestra con su ejemplo. Habrá que esperar, de acuerdo con la ley del redoblamiento de la historia, que al Jean-Jacques trágico le sustituya el Jean-Jacques cómico para que la falta de cuidado, el desparpajo y la charlatanería ocupen por fin con Restif un lugar en la literatura, y el resultado no será muy convincente. Lo que le molestó a Rousseau en su proyecto de proporcionar la materia bruta de su vida, dejando al lector la tarea de hacer él mismo con esos elementos una obra —propósito esencialmente moderno⁵—, es que, a pesar de él, en ese proceso incomprensible en el que siente que se convierte su existencia, bajo la amenaza de una condena inaceptable, no puede dejar de abogar por las cualidades oratorias de la literatura clásica y de apelar a ellas (cuando se está ante un juez, hay que convencer, hay que utilizar bien el lenguaje de ese juez, que es la bella retórica). A menos que, en el caso de Rousseau, tan dotado para la elocuencia, haya que invertir la situación y decir que —en cierta medida, por supuesto— esta idea de un proceso que se le hace, de un juicio al que se le expone y de un tribunal ante el cual tiene que justificarse constantemente, contándose a sí mismo sin cesar, le viene impuesta por la forma de la literatura en la que destaca y cuyas

5. «Él (el lector) es quien ha de ensamblar esos elementos y determinar el ser que componen: el resultado ha de ser su obra.»

exigencias procesales padece su pensamiento hasta la obsesión. En este sentido, el desdoblamiento, la discordia entre la palabra literaria, todavía clásica y ciceroniana, justificadora, preocupada y orgullosa de ser justa, y la palabra originaria, inmediata, injustificada pero que no depende de ninguna justicia, así pues fundamentalmente inocente, son los que exponen al escritor a sentirse por turno Rousseau y Jean-Jacques, después a la vez el uno y el otro en una dualidad que él encarna con una pasión admirable.

La fascinación de los extremos

Uno de los libros más fiables dedicados recientemente al pensamiento de Rousseau es el de Pierre Burgelin⁶. La dificultad que han experimentado todos los comentaristas —unos regocijándose por ella, otros superándola— para dar coherencia a un conjunto de investigaciones que tiene solamente la apariencia de ser sistemático, se explica, como se ve en este libro, de muchas formas. Creo que una de las explicaciones es que los pensamientos de Rousseau no son todavía pensamientos; su profundidad, su inagotable riqueza y el aire de sofisma que Diderot veía en ellos proceden de que, en el nivel de la literatura en el que se afirman, designan ese momento más originario, ligado a la realidad literaria; esa exigencia de anterioridad que les prohíbe desarrollarse como conceptos, les niega la claridad ideal y, cada vez que éstos tratan de organizarse en una síntesis afortunada, los deriene y los expone a la fascinación de los extremos. Constantemente notamos que es posible una interpretación dialéctica de las ideas de Rousseau: en el *Contrato*, en el *Emilio* e incluso en *Julia*, pero constantemente presentimos que la revelación de lo inmediato y la desnaturalización de la vida reflexiva sólo tienen sentido en virtud de la oposición en la que se definen en un conflicto sin salida. Se dirá que la enfermedad es la que fija el pensamiento de Jean-Jacques en una antítesis inmóvil. Yo diría que dicha enfermedad es asimismo la literatura, de la cual, con una firme clarividencia y con una gran valentía, discernió todas las pretensiones contradictorias, absurdas si se las quiere pensar, insostenibles si se las acepta. ¿Qué hay más poco razonable que querer convertir el lenguaje en la morada de lo inmediato y el lugar de una mediación en la captación del origen y el movimiento de la alienación o del extrañamiento, en

6. P. Burgelin, *La Philosophie de l'existence de J.-J. Rousseau*, Vrin, Paris, 1973.

la certeza de lo que no hace sino empezar y la incertidumbre de lo que no hace sino volver a empezar, en la verdad absoluta de lo que, no obstante, todavía no es verdad? Se puede intentar comprender esta sinrazón y ponerla en orden, se la puede realizar con bonitas obras, se la puede vivir con una extraña pasión. Casi siempre son distintos estos tres papeles. Rousseau, que es el primero que los concibe, es uno de los pocos que los reúne, resultando desde entonces sospechoso tanto para el pensador como para el escritor por haber querido sin prudencia *ser* lo uno mediante lo otro.

JOUBERT Y EL ESPACIO

4.1. AUTOR SIN LIBRO. ESCRITOR SIN ESCRITO

Que pensemos en Joubert como un escritor que nos resulta cercano, más cercano que los grandes nombres literarios de los que fue contemporáneo no se lo debemos sólo a la oscuridad, por lo demás distinguida, bajo la cual vivió, murió y, después, sobrevivió. No basta con ser, mientras se está vivo, un nombre débilmente iluminado para brillar, como esperaba Stendhal, uno o dos siglos más tarde. Ni siquiera le basta a una gran obra con ser grande y afirmarse a distancia para que la posteridad, que un día la reconoce agradecida, la vuelva a colocar en el resplandor del pleno día. Puede ser que la humanidad un día conozca todo, los seres, las verdades y los mundos, pero siempre habrá alguna obra de arte —quizá el arte por completo— que caerá fuera de ese conocimiento universal. Éste es el privilegio de la actividad artística: lo que ésta produce, incluso un dios con frecuencia debe ignorarlo.

No deja de ser verdad que muchas obras se agotan prematuramente al ser demasiado admiradas. Esa gran llamarada de gloria de la que los escritores y los artistas que envejecen se regocijan y que lanza sus últimos fulgores a la muerte de éstos quema en ellos una sustancia de la que su obra carecerá en adelante. El joven Valéry buscaba en cualquier libro ilustre el error que lo dio a conocer: juicio de aristócrata. Pero a menudo da la impresión de que la muerte va a traer por fin el silencio y el sosiego a la obra abandonada a sí misma. Durante su vida, el escritor más desprendido y más negligente lucha todavía por sus libros. Vive, con eso basta; está detrás de ellos, con esa vida

que le queda y que les regala. Pero su muerte, incluso desapercibida, restablece el secreto y cierra el pensamiento. ¿Va éste, al estar solo, a desplegarse o a restringirse, a deshacerse o a realizarse, a encontrarse o a no acudir a la cita consigo mismo? ¿Y estará alguna vez solo? Ni siquiera el olvido recompensa siempre a los que parecen haberlo merecido con el don de esa gran discreción que ha sido la suya.

Joubert tuvo ese don. Jamás escribió un libro. Solamente se preparó para escribirlo, buscando resueltamente las condiciones adecuadas que lo permitiesen. Después, olvidó incluso ese propósito. Más concretamente, lo que buscaba, esa fuente de la escritura, ese espacio donde escribir, esa luz que hay que circunscribir en el espacio, le exigió, afirmó en él, unas disposiciones que lo tornaron inadecuado para cualquier trabajo literario ordinario o le hicieron abandonarlo. Por eso ha sido uno de los primeros escritores completamente modernos, prefiriendo el centro a la esfera, sacrificando los resultados al descubrimiento de sus condiciones y escribiendo no para sumar un libro a otro, sino para dominar el punto de donde le parecían salir todos los libros y que, una vez hallado, le dispensaría de escribirlos.

Se le perjudicaría, sin embargo, atribuyéndole, como una intención clara y la única que persiguió, semejante pensamiento que él sólo descubre poco a poco, que pierde y oscurece con frecuencia y que no puede mantener posteriormente más que transformándolo en sabiduría. Por eso, resulta tan fácil confundirlo con uno de esos fabricantes de máximas gracias a los cuales Nietzsche amaba nuestra literatura. Casi todos sus editores, a veces incluso los de hoy en día, al presentarnos las reflexiones de sus *Diarios* de acuerdo con unas disposiciones sentenciosas y con unos títulos generales que se han tomado prestados a la filosofía más vacua y más indefinida —familia y sociedad; sabiduría y virtud; verdad y errores, vida y muerte; juicios literarios—, han alimentado el malentendido y han ignorado lo que había, en su búsqueda, de esencialmente nuevo e incluso de futuro: la andadura de un pensamiento que todavía no piensa o de un lenguaje poético que intenta remontar hacia sí mismo.

Joubert no es ni Chamfort, ni Vauvenargues, ni La Rochefoucauld. No dice agudezas con pensamientos cortos. No saca dinero de una filosofía. No se otorga, mediante algunas fórmulas concisas, ese poder abrupto de afirmar que utilizan los moralistas altivos, escépticos y amargados para tornar categórica su duda. Lo que escribió, lo escribió casi cada día, fechándolo y sin concederle para sí mismo más referencia que esa fecha ni más perspectiva que el movimiento de los días que se lo había traído. Así es como hay que leerlo.

No sólo porque André Beaunier nos haya propuesto, por primera vez, la publicación íntegra de sus reflexiones (más o menos alteradas por los anteriores editores aunque nunca muy seriamente: únicamente agrupadas en un orden que las falseaba), hemos tenido la revelación de un Joubert totalmente distinto, sino porque aquél les ha devuelto su carácter de cada día; unos pensamientos que han vuelto a ser cotidianos y afectan todavía a la vida del día, se desprenden de ahí y muestran un día distinto, una claridad distinta que trasluce aquí y allá. Esta perspectiva lo cambia todo. De la misma manera que las numerosas colecciones de *Pensamientos* de Joubert parecen afirmar una sabiduría afectada, precavida, pero indiferente, los *Diarios*, por el contrario, tal como fueron redactados a lo largo de toda una vida y tal como se nos han restituido, mezclados con ese azar y con esa presión de la vida, se brindan apasionadamente a la lectura, arrastrándonos con su movimiento azaroso hacia una meta que sólo se descubre en escasos momentos, en el breve desgarramiento de un claro de sol.

«Cuaderno íntimo de Joubert», este subtítulo que se le dio a los *Diarios* no es tramposo a pesar de que nos engañe. Se nos relata, en efecto, la intimidad más profunda, la búsqueda de dicha intimidad, el camino para alcanzarla y el espacio de palabras con el cual aquélla ha de confundirse al final. «Y que todo salga de las entrañas, todo hasta la más mínima expresión. Quizá sea un inconveniente, pero es una necesidad: la padezco.» Joubert padeció esa necesidad. Le hubiera gustado no formar parte de «esos espíritus que se hunden o penetran demasiado lejos en lo que piensan», defecto que es, dice, el de su siglo, pero defecto privilegiado del cual trata solamente, a veces, de preservar a su lenguaje. Después, un día, tiene que apuntar tristemente: «Ya no tengo superficie». Lo cual, para un hombre que quiere escribir, que sobre todo no puede escribir más que por arte, por el contacto con las imágenes y por el espacio con el que éstas lo ponen en contacto, es una afirmación penosa. ¿Cómo hablar a partir de la sola profundidad, en ese estado de hundimiento donde todo es arduo, áspero, irregular? Algo interior, algo sumergido:

Quando se pinta algo interior, se pinta algo sumergido. Ahora bien, por iluminado que pueda resultar, el hundimiento no puede ofrecer nunca la claridad uniforme y viva de una superficie.

Y a Joubert le gusta esa claridad de la superficie, y no dejará de intentar concebir como otra superficie, indefinidamente añadida a sí misma, esa gran profundidad a la que desciende, a la que se eleva.

En ese Cuaderno hay pocos detalles que afecten a lo que llamamos vida íntima o vida pública pero, sin embargo, de cuando en cuando, aparecen unas alusiones moderadas que siempre tienen cierta fuerza evocadora. En 1801: «Ese joven al que usted llama Bonaparte». A la muerte de su madre: «A las 10 de la noche, ¡mi pobre madre! ¡Mi pobre madre!». En el mes de enero: «Las manchas blancas de la nieve, dispersadas aquí y allá sobre la hierba durante el deshielo». En el mes de mayo en Hyères: «El frescor durante el verano». En el mes de octubre: «El grito del deshollinador; el canto de la cigala». A veces, algunos esbozos de pensamientos que todavía están mezclados con las circunstancias: «Placer de ser percibido de lejos», «La ocupación de ver pasar el tiempo». O una serie de imágenes, impregnadas de su origen secreto: «Los cabellos negros en la tumba», «El camino móvil de las aguas... Un río de aire y de luz... Capas de claridad... Y, desde este punto de la tierra, mi alma emprenderá el vuelo». Habla también de sí mismo, no de lo que hace o de lo que le sucede, sino de lo que está en el fondo de él, de las exigencias de su espíritu y, detrás de su espíritu, de lo que denomina su alma. Intimidación que, no obstante, apenas es la suya, que permanece siempre a distancia de él y a distancia de esa distancia, obligándole a observarse con frecuencia en tercera persona y, cuando señala: «No tengo el espíritu paciente», a rectificar de inmediato: «No tiene...». Todavía más escasas son, a pesar de que haya muchas notas, escuetas aunque precisas sobre su salud que le preocupaba mucho, las frases de desamparo con las que parece tocar fondo, él, que considera necesario detener siempre su espíritu antes de la raya para impedirle que sea de corto alcance; frasecitas que hacen que nos detengamos: «Ya no tengo pensamientos extensos...», «...incapaz de escribir», «(No puedo más)». Esto entre paréntesis, poco tiempo antes de su muerte.

¿Por qué no escribe?

¿Por qué Joubert no escribe libros? Desde muy pronto, lo único que atrae su atención y su interés es lo que se escribe y escribir. De joven, está próximo a Diderot; un poco más tarde, próximo a Restif de La Bretonne: ambos literatos prolijos. Su edad madura no le brinda casi como amigos más que a escritores ilustres junto a los cuales vive, mezclado con la literatura, y que, además, conociendo sus cumplidos talentos de pensamiento y de forma, lo empujan suavemente fuera de su silencio. Finalmente, no es en absoluto un hombre paralizado por las trabas de la expresión: sus cartas, numerosas, extensas, están escritas con esa aptitud para escribir que es como el don del siglo y a

la cual él añade unos matices del espíritu y unos atractivos en las frases que lo muestran siempre afortunado al hablar y acertado en sus palabras. Sin embargo, este hombre extremadamente capaz y que, casi cada día, tiene junto a él un cuaderno en el que escribe, no publica nada y no deja nada para publicar. (Al menos, según las costumbres de su tiempo; incluso la publicación que Chateaubriand, después de su muerte, hace de algunos de sus pensamientos, es una edición privada, reservada a sus amigos. Actualmente, quizá no hubiese resistido a las peticiones externas más de lo que Valéry se resistió a Gide. Fontanes le escribió en 1803: «Le exhorto a escribir todas las noches al volver a casa las reflexiones de su jornada. Escogerá, al cabo de algún tiempo, entre esas fantasías de su pensamiento, y le sorprenderá haber realizado, casi sin darse cuenta, una obra muy bonita». Es mérito de Joubert haberse negado a escribir esa obra tan bonita.)

Se podría responder que es uno de esos escritores a los que su Cuaderno esteriliza otorgándoles el placer de una falsa abundancia y de una apariencia de palabras en las que se deleitan sin controlarse. Pero nada es más ajeno a él. Su Cuaderno, aunque se plantea todavía por días, no es el reflejo de éstos y apunta hacia algo distinto de ellos. Además, sólo tardíamente adquiere esa costumbre de los *Diarios* y aún más tardíamente les concede la importancia y la dirección que, a través de las vicisitudes de reflexiones muy distintas, afirman la constancia de su preocupación. Parece ser que hasta los cuarenta años se siente listo para producir, como tantos otros, bonitos escritos: sobre la Benevolencia universal, sobre Pigalle, sobre Cook, e incluso una novela, proyectos de los que tenemos algunos fragmentos. Así pues, pocos o ningún *Diario* se le imponen cuando empieza a *pensar* en escribir y cuando, en este pensamiento, reconoce su vocación, el atractivo que ejerce sobre él, el movimiento en el que se realizará, a veces melancólicamente, con el pesar de no haber «roto su cascarón», pero asimismo sin pesar, seguro de sus preferencias y de no haberles fallado.

«Pero, en efecto, ¿cuál es mi arte? ¿Qué fin se propone? ¿Qué produce? ¿Qué hace nacer y existir? ¿Qué pretendo y qué quiero hacer al ejercerlo? ¿Escribir y asegurarme de que se me lee? ¡Solamente la ambición de tanta gente! ¿Es eso lo que quiero?... Es lo que hay que examinar atentamente, extensamente y hasta saberlo.» Esto está escrito el 22 de octubre de 1799. Joubert tiene cuarenta y cinco años. Un año después, el 27 de octubre: «¿Cuándo?, dice usted. Le respondo: Cuando haya circunscrito mi esfera». Esta pregunta prosigue día tras día, cada mes y cada año, durante toda su existencia,

pero estaríamos equivocados si lo convirtiésemos en otro Amiel que se agota en exámenes. Sabe perfectamente —es uno de los primeros en saberlo— que el movimiento al que ha de responder es un movimiento acerca del cual resulta insuficiente y peligroso razonar, del cual no conviene siquiera decir cosas verdaderas, pues está como fuera de la estricta verdad y pone en cuestión esa parte de ilusión y esos aledaños de lo imaginario que la razón pura y dura no tiene por qué tener en cuenta. Aunque no parece redactar más que reflexiones muy abstractas, Joubert, autor sin libro y escritor sin escrito, no duda sin embargo de que ya se encuentra bajo la pura dependencia del arte. «Aquí estoy fuera de las cosas civiles y en la pura región del Arte.» Tiene sus momentos de duda, pero lo que sorprende es sobre todo la seguridad de su andadura y la certeza de que, aunque no responda con ninguna obra visible al «¿Cuándo?» de sus amigos, es porque está ocupado con algo más esencial y que interesa más esencialmente al arte que una obra¹.

¿En qué está pues ocupado? Quizá no le gustase que se pudiese decir que él lo sabe. Sabe más bien que busca lo que ignora y que de ahí procede la dificultad de sus investigaciones y la dicha de sus descubrimientos:

Pero ¿cómo buscar donde es preciso cuando se ignora incluso lo que se busca? Y es lo que ocurre siempre cuando se compone y cuando se crea. Por suerte, al extraviarse de esta manera, se hace más de un descubrimiento, se tienen encuentros afortunados...

Con frecuencia da la impresión de que, si entonces tiene una obra en la cabeza, es para envolver y disimular, a sus propios ojos, con ese propósito ordinario el propósito más secreto, difícil de captar y de traducir, del que él siente que lleva la carga. Obra casi mítica a la que se hace alusión de tarde en tarde, y cuya naturaleza, dice, es tal «que el nombre mismo del tema no debe estar en el título». Tras lo cual, añade: «Lo titularé: 'Del hombre'». O, asimismo, responde a los reproches de sus amigos o quizá de su espíritu realizador. Reproche de carecer de variedad y de no tener interés más que en una sola cosa: «¿Que si gira en el mismo círculo? Se trata del horizonte de su tema. Añadid: el círculo de la inmensidad». Reproche por no saber terminar: «¡Terminar! Qué palabra. No se termina cuando se deja y se declara terminado». Reproche, más grave, por haber terminado antes de cualquier comienzo: «Cuando

1. «Hay que parecerse al arte sin parecerse a ninguna obra.»

la última palabra es siempre la que se brinda primero, la obra se torna difícil». Dificultad para proporcionar a sus «ideas» una morada que se les parezca, que esté hecha de su misma libertad, que respete y preserve en ellas su simplicidad de imágenes, su aspecto invisible y su rechazo a asociarse unas con otras como si fuesen razones: «¡Mis ideas! La casa donde hospedarlas es lo que me cuesta construir».

Traducir las cosas en el espacio

Una obra cuyo tema sea muy distinto del tema manifiesto, que no tenga que acabar y no pueda comenzar, una obra que esté como en falta con respecto a sí misma, a distancia de lo que expresa y para que lo que expresa se desarrolle en esa distancia, se deposite, se preserve y, finalmente, desaparezca en ella. En 1812 —tiene cerca de sesenta años—, he aquí el nombre con el que designa esa «casa» que, siete años antes, le costaba construir: «no habiendo encontrado nada que valiese más que el vacío, deja el espacio vacante». En el umbral de la vejez, ¿es ésta una confidencia de abandono, la confesión del fracaso al que le habría conducido su excesiva exigencia? Quizá no sea una afirmación triunfal, pero todo indica que no la considera en absoluto negativa y que, si se resigna a ella, es porque prefiere atenerse rigurosamente a ese descubrimiento antes que desarrollarlo mediante unas aproximaciones que lo traicionen. *El espacio*: éste es, en efecto, el corazón de su experiencia, lo que encuentra en cuanto piensa en escribir y junto a toda escritura, la maravilla de intimidad que convierte a la palabra literaria a la vez en un pensamiento y en el eco de dicho pensamiento (es decir, para él, no un pensamiento debilitado, sino más profundo, al ser más tenue, aunque redoblado, más lejano, más cercano de esa lejanía que éste designa y de la que mana); vuelto al mismo tiempo hacia esa reserva de facilidad y de indeterminación que está en nosotros y que es nuestra alma, y hacia ese entramado de luz, de aire y de infinito que está por encima de nosotros, y que es el cielo, y que es Dios.

Resulta difícil saber cuál fue el punto de partida de esa «experiencia» de Joubert. En cierto modo, siempre piensa todo a la vez, tanto más cuanto que tiene que expresarse mediante pensamientos aislados en cuyo intervalo él quizá no existe. Parece, sin embargo, que aquel que, desde su primera madurez, escribió: «Los poetas deben constituir el gran estudio del filósofo que quiere conocer al hombre», recibió antes que nada de la poesía y, más concretamente, de la extrañeza de la escritura literaria la sorpresa de lo que tendrá que pensar toda su vida, esfera cuya forma, al tiempo que ayudan a

mantenerla en movimiento, adoptarán en adelante sus más diversas reflexiones sobre el hombre, la física, la cosmología o la teología. Cuando señala:

... representar con el aire, circunscribir en poco espacio grandes vacíos o grandes completudes, ¿qué digo?, la inmensidad misma y toda la materia, éstas son las maravillas innegables y fáciles de verificar que se realizan permanentemente mediante la palabra y la escritura,

designa, todavía de manera confusa pero ya con seguridad, el punto al que volverá constantemente: ese poder de representar mediante la ausencia y de manifestar mediante el alejamiento que está en el centro del arte, poder que parece alejar las cosas para decir las, mantenerlas a distancia para que se iluminen, poder de transformación, de traducción, donde esa distancia misma (el espacio), que es la que transforma y traduce, la que hace visibles las cosas invisibles, transparentes las cosas visibles, se torna así visible en ellas y se descubre entonces como el fondo luminoso de invisibilidad y de irrealidad de donde todo procede y donde todo se acaba.

Experiencia sorprendente que a veces nos parece próxima a confundirse con la de Rilke, la cual es asimismo como una anticipación de la búsqueda de Mallarmé, de la que no obstante, en cuanto tratamos de mantenerlas ambas en una misma dirección, aquélla se separa tanto más cuanto que se aproxima a ella y con matices que quizá nos arrojan luz sobre el centro de gravedad de la una y de la otra.

4.2. UNA PRIMERA VERSIÓN DE MALLARMÉ

Georges Poulet, hablando de Joubert en uno de sus mejores ensayos, evocó la experiencia poética de Mallarmé, hacia la cual, en efecto, aquel pensamiento nos orienta con frecuencia². Y, ¡cuántas conexiones entre ambas figuras!: la misma discreción, una especie de desvanecimiento de la persona, el enrarecimiento de la inspiración, pero toda la fuerza de esa aparente debilidad y un gran rigor en la búsqueda, una obstinación lúcida de ir hacia la meta ignorada, una atención extrema a las palabras, a su aspecto, a su esencia y, finalmente, el sentimiento de que la literatura y la poesía son el lugar de

2. G. Poulet, *La Distance intérieure*, Plon, Paris, 1952. Georges Poulet no deja de subrayar también los desacuerdos.

un secreto que quizá haya que preferir a todo, incluso a la gloria de escribir libros. Ocurre que, en esta o aquella frase de los *Diarios*, es casi la voz de Mallarmé la que nos imaginamos oír. El 8 de junio de 1823, menos de un año antes de su muerte: «Espacios... diría casi... imaginarios, hasta tal punto lo es la existencia». Mallarmé se hubiera detenido sin duda en «imaginarios», pero ¿acaso no es ya él quien habla, con esa frase en suspenso, esos silencios que modulan el aire y esa forma de retener la palabra para que se escape y se eleve, por sí misma, hasta el extremo de su evidencia? Resulta desconcertante.

Lo que nos interesa, no obstante, en esa presencia anticipada de Mallarmé es que una semejanza tal de las imágenes y de los pensamientos nos fuerza a verlos sobre todo en lo que tienen de distinto y a preguntarnos por qué unas meditaciones emparentadas, el presentimiento de las mismas vías y el recurso a las mismas imágenes los conducen tan lejos al uno del otro. Los puntos de partida son casi los mismos. Ambos tienen una experiencia profunda de «la distancia» y de la «separación» que son las únicas que nos dejan hablar, imaginar y pensar. Ambos sienten que la fuerza de la comunicación poética no procede de que ésta nos haga tomar parte inmediatamente en las cosas, sino de que nos las brinda fuera del alcance de las mismas. Aunque Joubert, espíritu menos exclusivo y quizá privado de algunas de las exigencias que hacen de Mallarmé un poeta, no separó ambas regiones: vio, por el contrario, en la separación —ese entramado de ausencia y de vacío que él llama el espacio— la parte común de las cosas, de las palabras, de los pensamientos y de los mundos, de ese cielo allá arriba y de esa transparencia en nosotros que aquí y allí son pura extensión de luz. Cuando descubre que, en la literatura, todas las cosas se dicen, se dejan ver y se revelan con su verdadero perfil y su medida secreta en cuanto se alejan, se espacian, se atenúan y, finalmente, se despliegan en el vacío incircunscrito e indeterminado, una de cuyas claves es la imaginación, concluye audazmente de ello que ese vacío y esa ausencia son el fondo mismo de las realidades más materiales, hasta el punto, dice, de que si se exprimiese el mundo para extraer de él el vacío, la mano no se llenaría.

A través de la lejanía y del vacío

«Este globo es una gota de agua: el mundo es una gota de aire. El mármol es aire espeso.» «Sí, el mundo es de gasa, e incluso de una gasa clara. Newton calculó que el diamante tenía... veces más de vacíos que de completud, y el diamante es el cuerpo más compacto.» «Con sus gravitaciones, sus impenetrabilidades, sus atracciones, sus

impulsos, y todas las fuerzas ciegas con las que los eruditos hacen tanto ruido..., ¿qué es toda la materia sino un grano de metal vaciado, un grano de cristal que se ha tornado hueco, una burbuja de agua bien hinchada en donde juega el claroscuro; una sombra, finalmente, donde nada pesa sino sobre sí, nada es impenetrable más que (para) sí...» Hay, en Joubert, toda una física y una cosmología de sueño (las cuales quizá no están muy lejos de las afirmaciones de un saber más moderno) en las que se aventura, empujado por la necesidad de reconciliar lo real y lo imaginario, y que tienden menos a negar la realidad de las cosas que a hacer que éstas sean a partir de casi nada, un átomo de aire, un destello de luz o incluso solamente el vacío del lugar que éstas ocupan: «... Observad que por doquier y en todo, lo sutil porta lo compacto y lo ligero mantiene suspendido todo lo pesado». Entonces, se ve perfectamente por qué la palabra poética puede suscitar las cosas y, al traducirlas en el espacio, tornarlas manifiestas por su alejamiento y su vacío: porque esa lejanía las habita, ese vacío por donde es justo captarlas ya está en ellas y porque las palabras tienen la vocación de extraer como el centro invisible de su verdadero significado. Por medio de la sombra se llega al cuerpo, por medio de la penumbra de esa sombra y cuando se ha alcanzado el límite oscilante donde, sin borrarse, ésta se convierte en franjas y se llena de luz. Pero, naturalmente, para que la palabra alcance ese límite y lo represente, es preciso que ella también se convierta en «una gota de luz» y sea la imagen de lo que designa, imagen de sí misma y de lo imaginario, para confundirse finalmente con la extensión indeterminada del espacio, al tiempo que eleva a la redondez de una esfera perfecta el momento que, con su extrema ligereza, aquélla acarrea y, con su transparencia, define.

Lo transparente, lo diáfano, la poca consistencia, lo mágico; la imitación de lo divino que hizo todas las cosas con poco y, por así decirlo, con nada: he aquí uno de los caracteres esenciales de la poesía

Es preciso que, en nuestro lenguaje escrito, haya voz, alma, espacio, mucho aire, palabras que subsistan solas y que lleven consigo su sitio La fuerza de comunicación... Hay una sutil, fina, cuya existencia se hace sentir y no se muestra. Como lo es la del éter en la electricidad Un vapor poético, una nube que se resuelve en prosa.

Por etéreo que tenga que tornarse para él el lenguaje, es preciso ver que Joubert nunca le concedió a éste ese poder de negación —superación en la nada, por ella y hacia ella— que la poesía encargó explorar a Mallarmé. Si el pudor de una palabra establece entre noso-

tros y las cosas esa distancia sin la cual estaríamos expuestos al mutismo del ahogo, no es *negando* las cosas, sino abriéndolas y, a través de esa apertura, liberando la parte de luz y el intervalo que las constituyen, o bien tornando sensible lo que hay más allá del cuerpo, consintiendo a ese más allá por medio del cual se afirma todo cuerpo, aceptando el ante-cuerpo que es «la prolongación secreta de su sustancia». La palabra no niega nada sino que consiente, y si a veces se muestra cómplice de la nada, esa «nada», dice Joubert, no es más que «la plenitud invisible del mundo» cuya evidencia compete a la palabra sacar a la luz: vacío que no se deja ver, aunque es presencia luminosa, fisura a través de la cual se desarrolla la invisibilidad.

Hacia 1804 y, en primer lugar, bajo la influencia de Malebranche, debido a la analogía que percibe entre el lenguaje de dicho filósofo y el suyo y, por otra parte, debido a la prolongación de su experiencia literaria en una experiencia religiosa, Joubert, habiendo llevado lo más lejos posible el vaciamiento de las cosas y la excavación de lo real, encuentra en Dios el término y el soporte de todo ese vacío y lo convierte en el espacio del espacio, como otros en el pensamiento del pensamiento. Sería fácil considerar que el nombre de Dios viene aquí, cómodamente, a tapan el gran agujero que, con su deseo de aligeramiento y de claro de sol, termina por reconocer y establecer en todas las cosas. Sin ese nombre, y si éste no fuese más que un nombre, ¿no volvería todo a caer en esa nada que él roza, domestica y paladea como el contacto inefable de toda certeza visible e invisible? Podría ser así. Pero acojamos su experiencia tal como él la experimentó y la representó. Lo que hay que subrayar entonces para juzgarla adecuadamente es que él posee un sentimiento tan fuerte de lo impalpable y una comprensión tan segura de ese vacío que denomina espacio, que nunca parece temer que allí todo se disperse y se aniquile. La inmensidad del espacio, tal y como lo señala muy bien Georges Poulet, no le proporciona, como a Pascal, angustia sino la exaltación de una alegría tranquila, y si le viene Dios no es como el término de una cadena de razones, sino como lo extremo de esa alegría, de la cual, más adelante Dios constituirá el único objeto.

El libro, el cielo

En sus noches de insomnio, Joubert sale y contempla el cielo. «*Insomni nocte*» «Insomnio, las 5 de la mañana»³. ¿Qué le aportan estas

3. Estas contemplaciones sólo tienen lugar en el mes de agosto. Este genio friolero no va a meditar durante el invierno, fuera de sí mismo.

consideraciones nocturnas? Aquello mismo que está en él, pero realizado afuera: ese libro supremo que, al parecer, él no escribirá nunca y que escribe como sin darse cuenta, *pensando* en escribirlo. Allá arriba está el espacio y, de tarde en tarde, una condensación del espacio como luz, una soledad uniforme y ordenada con puntos que parecen ignorarse unos a otros, aunque componga con algunos de ellos alguna figura que presentimos y con todos el conjunto irrepresentable de su dispersión. Los astros le gustan a Joubert, pero más que los astros que a menudo centellean con demasiado fulgor, lo que le gusta es el gran espacio radiante, la luz difusa que lentamente se revela en él y, en él, revela esa fácil simultaneidad de perfecciones distintas, composición de lo vago y de lo preciso. En una nota de su primera madurez vemos que trata de fabricarse una cosmología bastante cercana a la de Cyrano de Bergerac y de los autores antiguos, donde los astros no son más que agujeros en el cielo, unos vacíos a través de los cuales el enigma de una luz escondida se reagrupa y se vierte: hueco de espacio, espacio ya no condensado, sino sustraído y disminuido hasta la ruptura en la que se torna claridad.

Estas contemplaciones metafóricas, que nos remiten al espacio nocturno como a un gran texto de silencios y al libro como a un cielo inmóvil de astros en movimiento, pueden parecer al alcance de todos, pero aquéllas se abren sobre Joubert como la exigente expresión de lo que tiene que realizar⁴. Modelo de ambición que, sin embargo, no aplasta a este genio modesto, pues lo que está escrito allá arriba le garantiza que puede representarlo por medio del arte, si es verdad que, retirados de nosotros mismos, encontramos dentro de nosotros la misma intimidad de espacio y de luz a la cual tenemos en adelante que dedicarle todos nuestros cuidados para que nuestra vida le corresponda, nuestro pensamiento la preserve y nuestras obras la tornen visible.

«... Y todas mis estrellas en un cielo... Todo el espacio es mi tela.
II. Caen sobre mí estrellas del espíritu.»

Resultaría tentador, y glorioso para Joubert, imaginar en él una primera edición no transcrita de esa *Tirada de dados* que, dijo Valéry el día en que fue iniciado en los pensamientos secretos de Mallarmé, elevó «por fin una página al poder del cielo estrellado». Y, entre los sueños de Joubert y la obra realizada un siglo más tarde, se da el

4. «1 de agosto (*insomni nocte*). Querría que los pensamientos se sucediesen en un libro como los astros en el cielo, con orden, con armonía, pero a gusto y a intervalos, sin tocarse, sin confundirse.»

presentimiento de exigencias emparentadas: tanto en Joubert como en Mallarmé el deseo de sustituir la lectura ordinaria, en la que hay que ir parte por parte, por el espectáculo de una palabra simultánea en donde todo se diría a la vez, sin confusión, en un «estallido total, sosegado, íntimo y, finalmente, uniforme»⁵. Lo cual implica tanto un pensamiento radicalmente distinto del de los razonadores, el cual va de prueba en prueba, como un lenguaje totalmente diferente del discurso (preocupaciones esenciales para el autor de los *Diarios*). Lo cual implica, más profundamente, el hallazgo o la creación de ese espacio vacante en donde, al no venir ninguna cosa particular a romper su infinito, todo está ahí presente en la nulidad, *lugar en donde no tendrá lugar nada más que el lugar*, meta última de estos dos espíritus.

Pero ahí acaba la comunidad de propósitos. Mirado incluso sólo desde fuera, el poema, en la inmovilidad de su afirmación, está entregado a un movimiento prodigioso al cual Joubert haría lo que fuese por sustraerse: movimientos de «retiradas», de «prolongaciones», de «huidas», movimientos que se aceleran y van más despacio, se dividen y se superponen con una abundante animación tanto más dura para el espíritu cuanto que ésta no se despliega, no se desarrolla y que, rechazando el aligeramiento de la sucesión, nos obliga a soportar a la vez, en un efecto masivo aunque espaciado, todas las formas de la inquietud del movimiento. Nada podría atentar tan seriamente contra el propósito espiritual de Joubert como esa abundancia en el corazón de la ausencia, ese ir y venir que vuelve a empezar infinitamente y que es el vacío del espacio indeterminado.

Sin duda, tanto en «Una tirada de dados» como en el cielo hay un orden secreto que Joubert podría aceptar, pero ese orden imita al azar, pretende entrar en la intimidad del juego del azar, quizá para comprender sus reglas, quizá para llevar el rigor de las palabras y la precisión de los pensamientos hasta el punto en que el extremo determinado puede integrar la indeterminación. Sin duda, en ese cielo que es el poema se da el estallido todavía futuro y siempre incierto de la «Constelación» que será quizá también el poema a la altura de la excepción. Pero Joubert jamás podría aceptar el naufragio previo en el que es preciso que nada esté dado para que *sea* algo distinto y más puro de lo que es. Nunca vería el movimiento de irrealización, mediante el cual buscamos en todas las cosas un vacío para hallar la luz, como el descenso hacia «la neutralidad idéntica del abismo».

5. *Diarios*, 7 de febrero de 1805.

Incluso la palabra azar le es ajena. Y la conjunción dramática de la tirada de dados y del azar le parecería incapaz de representar el pensamiento al nivel en que éste se encuentra con la poesía. Es incluso ahí donde su reflexión es más firme. Joubert quiere que el pensamiento no esté determinado como puede estarlo la razón. Quiere que éste se eleve por encima del apremio de los razonamientos y de las pruebas, que sea pensamiento finito a partir de lo infinito, de la misma manera que quiere que la palabra poética, en la perfección de su cumplimiento, porte y soporte lo vago, la duplicidad y la ambigüedad de varios sentidos con el fin de representar mejor el entre-sentidos y el más allá de sentido hacia el cual siempre está orientada. Pero esa indeterminación no es el azar. Azar se refiere a esa parte de realidad, muy vana y muy aparente, que la razón —la que sólo está contenta con pruebas y quiere reducirlo todo a cuentas— trata de dominar mediante el cálculo⁶. El espacio en el que desemboca Joubert carece de azar y de determinación, y la literatura, que es el espacio convertido en poder de comunicar, es ese cielo ordenado de astros donde el infinito del cielo está presente en cada estrella y donde la infinidad de las estrellas no estorba sino que torna sensible la libertad de la extensión infinitamente vacía.

Ésta es la firme contradicción que él ve armoniosamente resuelta allá arriba, con la cual él mismo se topa y que, sin reducirlo al silencio, lo desviará de toda obra acabada. Es mérito suyo el haber reconocido ante todo en el arte y la poesía un modo de afirmación que ni la razón demasiado mediata ni la sensibilidad demasiado inmediata pueden reivindicar. La poesía y el arte le hacen presentir una posibilidad radicalmente distinta que él intentará aclarar toda su vida: una necesidad de relaciones todavía más rigurosas que las de la razón pero puras, ligeras y libres; un contacto con la intimidad profunda más agudo que el de la sensibilidad y, no obstante, a distancia, pues lo que está íntimamente afectado por ese punto único es la distancia misma experimentada como nuestra intimidad, y lo lejano en nosotros como nuestro centro. Unas relaciones, pues, que escapan a lo que hay de regularidad temporal en las relaciones lógicas de la razón, pero que no escapan a los choques instantáneos de la presencia sensible: comunicación, a distancia y por la distancia, de lo inmediato; afirmación finita y como puntual de la inmensidad infinita.

Ahora bien, ¿cómo pasar del cielo a la estrella; del poema, entramado ilimitado de espacio, a la palabra pura y única en la que

6. «Newton. Esra ba dotado de la facultad de saber el 'cuánto' de todas las cosas.» «Newton no inventó más que los cuántos.»

éste debe reunirse; de lo bello, que es indeterminado, al rigor de la perfección de lo bello? Lo que torna a Joubert importante y a veces ejemplar es, más que las soluciones que a veces se propone⁸, la preocupación que siempre preservó de no hacer caso omiso de la necesidad opuesta de esos dos movimientos, incluso a expensas de sí mismo. Aparentemente fracasó. Pero prefirió ese fracaso al compromiso del éxito. Fuera de cualquier proyecto de realización, sin duda sufrió mucho por estar abocado a *la intermitencia* que, para él, es el fondo *continuo* del alma, pero que no puede por menos que sentir, dentro de sí, como una cesación del espíritu, una interrupción dolorosa de todo poder, caída en la nada y no ya en el hermoso vacío silencioso. Las confidencias que hizo son escasas pero conocidas (sobre todo en las cartas: a Molé, a Fontanes, a la señora de Vintimille). Y los *Diarios* recogen las imágenes con las que trataba de acercarse a sus dificultades:

Soy, lo confesaré, como un arpa eolia, que produce algunos bellos sonidos, pero que no ejecuta ningún aire
Soy un arpa colia. Ningún viento ha soplado sobre mí.

El arpa eolia: entendemos que dé cobijo a esta imagen procedente de la moda osiánica, pues es como el espacio mismo que se convirtiese en instrumento y música, instrumento que posee toda la extensión y la continuidad del gran espacio, pero música producida por sonidos siempre discontinuos, desunidos y desligados. En otra parte explica los cortes de su meditación y los blancos que interrumpen sus frases por la tensión en la que debe mantener sus cuerdas para resonar como es debido, por el alivio resultante de esa armonía y por el mucho tiempo que necesita para «remontarse y tensarse de nuevo».

Esta colaboración del tiempo, este encuentro, necesario para poder escribir, del espacio del adentro con el del afuera: esto es lo que lo ha conducido a no pensar más que en el marco de un Diario, apoyándose en el movimiento de los días y pidiéndole a ese movi-

7. «Todo lo que es bello es indeterminado.» «Es siempre lo que termina o limita una cosa lo que constituye su carácter, su precisión, su nitidez, su perfección.»

8. Una de ellas es la que el simbolismo se equivocará al aplicar: la música. «Es preciso que los pensamientos se sigan unos a otros y se unan como los sonidos en la música, por medio de su sola relación —armonía— y no como los eslabones de una cadena.» Joubert echa de menos, de una forma conmovedora aunque ingenua, los pensamientos desconocidos cuyo presentimiento le había proporcionado la expresión a través de la pintura o de la música: «¡Ah, si pudiese expresarme con la música, la danza, la pintura como me expreso con la palabra, cuántas ideas tendría que no tengo y cuántos sentimientos que siempre me resultarán desconocidos!».

miento el paso de sí mismo a sí mismo —a la expresión de sí mismo— cuya espera paciente, con frecuencia decepcionada él es, lo mismo que el arpa es la espera silenciosa del viento. Al responder, una vez más, a la impaciencia de sus amigos, encuentra esta nueva razón para su retraso: «... Y, además, hay que dejar que mis nubes se amontonen y se condensen». El problema del cielo y de la estrella es, en efecto, el gran enigma de la *Tirada de dados* que debe ser a la vez la neutralidad idéntica del abismo, la elevada vacante del cielo y la constelación que, a la altura de un quizá, se proyecta en él. Y para que las nubes se amontonen y se condensen, se necesita tiempo, se necesita un doble trabajo de transformación por el tiempo: antes que nada, que el tiempo transmute los acontecimientos y las impresiones a la lejanía del recuerdo (y Joubert dice: «No hay que expresarse como uno siente, sino como recuerda»), después, que concentre la vaga lejanía de la memoria en la esencia estrellada de un momento puro, el cual ya no es real ni ficticio (y Joubert dice: «Mi memoria no conserva ya más que la esencia de lo que leo, de lo que veo e incluso de lo que pienso»). Metamorfosis que no puede adelantar con la presión de su voluntad, pues ésta no depende de ese yo autoritario que ella debe aligerar precisamente y vaciar para que se encuentren en él, en un contacto único, la intimidad del afuera y el espacio del adentro. Joubert está pues ahí a la espera, esperando del tiempo el paso al espacio, y esperando del tiempo asimismo la concentración del espacio en un puro momento esencial, en esa gota de luz que se convertirá en palabra y que, en la transparencia cerrada de la palabra, reunirá en un decir único toda la extensión de cualquier lenguaje⁹. Espera de la que, al mismo tiempo, no debe desinteresarse, con la que debe cooperar mediante un trabajo interior en el que participa toda su vida y, todavía más, mediante una gran intimidad con las palabras, puesto que quizá sobre ellas —límite de tiempo y de espacio— sea donde podemos actuar más justamente, allí donde, dice con profundidad, «hay... a la vez fuerza e imposibilidad».

El reposo en la luz

Si Joubert no cedió en nada de lo que le parecía necesario, hay que añadir, sin embargo, que supo interpretar esa situación de manera que, al final, encontró en ella sabiduría, calma y quizá sosiego. En esto siguió la inclinación de su genio friolero, sin incidir demasiado

9. «Atormentado por la maldita ambición de poner siempre todo un libro en una página, toda una página en una frase y esa frase en una palabra. Ése soy yo.»

en la pendiente de su búsqueda. Cuando escribe: «La revolución expulsó a mi espíritu del mundo real devolviéndome demasiado horrible» (fue, en un primer momento, revolucionario, sin exceso, y ateo, sin drama de conciencia), apunta también la razón por la cual siempre trató de establecer entre él y las cosas esa «zona de recogimiento» «donde todo pasa, se calma, va más despacio, se tranquiliza y deposita sus propios excesos». Ya no se expone pues a la separación y a la lejanía como a una dura exigencia, sino con el fin de fabricarse con ellas una «valla» que lo proteja, una quietud que «acolche las murallas», «una alcoba», una defensa «para amortiguar los choques» y «dar reposo al corazón». Reposo: esta palabra lo ha acompañado toda su vida. Revolucionario, busca el reposo en la negación. A la señora de Beaumont le dice: «Téngale amor, veneración al reposo». Después, el gran tema de su pensamiento es el siguiente: «El reposo en la luz». Lo formuló al comienzo de los *Diarios*. Lo dice al final y, a veces, lo repite cada día como una oración o una fórmula mágica: «(Agudo. Dolores agudos) La sabiduría es el reposo en la luz» (22 de octubre de 1821). 24 de octubre: «Y, por última vez, espero. La sabiduría es el reposo en la luz». ¿Por qué ese retorno obsesivo? Porque ahí se vuelven a encontrar, en la densidad de pocas palabras, las dos pendientes de su pensamiento así como la ambigüedad de un pensamiento con dos pendientes, puesto que el reposo en la luz puede ser, tiende a ser la paz por la luz, luz que se apacigua y brinda la paz, pero es también el reposo —privación de toda ayuda e impulso exteriores— para que nada venga a estorbar ni a pacificar el puro movimiento de la luz¹⁰.

Necesidad de luz, gran necesidad del día, de esa apertura espaciosa que es el día («Sin espacio, ninguna luz») y de ese punto de claridad única que constituye el día y brinda el día («Punto luminoso. Buscarlo en todo. No está nunca más que en una palabra dentro de una frase, en una idea dentro de un discurso»). Aversión hacia todo lo que es oscuro, impenetrable, opaco: «Un punto oscuro en su espíritu le resulta tan insoportable como un grano de arena en su ojo». «¿Estrecha? Sí, tengo muy estrecha esa parte de la cabeza destinada a recibir las cosas que no son claras». Demasiado estrecha quizá, pues ese alejamiento de la oscuridad es el que también le hace apartarse del día, de lo que hay más vivo en el día que comienza, al cual él prefiere, dirá con un pensamiento revelador, el día a media luz:

10. «El reposo no es una nada para ella [el alma]. Representa para ella un estado donde ésta está únicamente expuesta a su propio movimiento sin impulsos ajenos.»

La media luz es encantadora, pues es un día considerado y menguado. Pero el crepúsculo lo es menos, pues aún no es un día. No es todavía más que un comienzo o, como muy bien suele decirse, «la punta», el despuntar del día.

Lo que quiere es «una luz mediana», expresión en la que se demora para reafirmarse en su gusto por la medida, pero que asimismo trata de profundizar, llamándola mediana no sólo porque es comedia, sino porque de ella nos falta siempre la mitad: luz entonces dividida y que nos divide, de manera que en esa división dolorosa de nosotros mismos es en la que tenemos que hacer recaer nuestra satisfacción.

El reposo en la luz: ¿acaso es el dulce sosiego debido a la luz? ¿Es la dura privación de sí mismo y de todo movimiento propio, posición en la luz sin reposo? Una nada separa aquí dos experiencias infinitamente diferentes. A Joubert también le interesa recordarnos, con su ejemplo privilegiado, lo esencial y difícil que resulta mantener siempre con firmeza esa *nada* que separa al pensamiento.

CLAUDEL Y EL INFINITO

No sé cuál es ese Claudel del que nos habla su gloria: ese hombre sencillo, muy antiguo, indisociablemente ligado a una fe inquebrantable, sin secretos ni dudas, genio elemental que se afirma impetuosamente en los límites de un funcionario colmado de honores.

¿Muy antiguo? Es un hombre casi exageradamente moderno. Todo el pensamiento moderno, desde Descartes hasta Hegel y hasta Nietzsche, es una exaltación de la voluntad, un esfuerzo por hacer el mundo, acabarlo y dominarlo. El hombre es una gran fuerza soberana, capaz del universo y, gracias al desarrollo de la ciencia y a la comprensión de los recursos desconocidos que están dentro de él, capaz de hacerlo todo y de hacer el todo. Estas fórmulas llenas de audacia y ante las cuales hoy retrocedemos han seguido siéndole familiares hasta el final (en esto, más Renan que Renan) y cuando Amrouche le pregunta acerca de su necesidad de ser comprendido, «integrado» en la creación, Claudel le responde con rudeza:

Pues bien, mi idea ha sido siempre que no estábamos hechos para ser comprendidos, como dice usted, en la creación, sino para vencerla... Se trata más bien de una lucha: me parece perfectamente posible y natural tener las de ganar, no ser comprendido, sino superar.

El hombre que habla de esta manera, desde el fondo de sí mismo, es un hombre en el que la Edad Media permanece callada desde hace varios siglos.

No quiere ser vencido. Les tiene un gran horror, no despiadado, sino casi temeroso, casi enfermizo a los vencidos. Los que fracasan y se pierden despiertan en él como un recuerdo de vergüenza y un sen-

timiento de malestar que le produce escalofríos: Nietzsche, Villiers, Verlaine y, más cerca de él, su hermana, y, más cerca, dentro de sí, ese fracaso siempre posible para el hombre sobre el que ha recaído la desgracia de ser un artista. Como si fracasar fuese el verdadero pecado, el mal esencial. Tener éxito es la ley de su ser y el signo de la plenitud de su afirmación. No es ni el hombre del Renacimiento, dichoso de ser un yo deslumbrante y pasajero, y menos todavía el romántico que se contenta con desear en vano y con anhelar sin resultado. Él es el hombre moderno, aquel que no está seguro más que de lo que toca, que no se ocupa de sí mismo sino de lo que hace, que no quiere sueños sino resultados, para el que no cuenta nada más que la obra y la plenitud decisiva de la obra. Necesita pruebas de ese éxito. No es un hombre que las solicite, pero sufre si carece de ellas; no podría darse por satisfecho con una certeza interna: ¿qué es una obra maestra de la que nadie sabe nada? Se siente pues herido por el silencio, afectado por la incomprensión, dichoso de la evidencia de la gloria, pero todavía más dichoso por lo que ésta tiene de sólido y de palpable. Los bienes, los honores, todo lo que lo vincula con la realidad y le ayuda a convertir lo que él ha hecho en un mundo seguro, terminado, verificable: esto es lo que le importa, y no los grandes encantamientos de la vanidad literaria y las apoteosis que acepta, pero que no le gustan más que durante un momento muy breve.

El éxito simplifica. A la diversidad inaprensible de Gide, nos ha gustado, y a Gide el primero, oponer el bloque compacto, el ser sin junturas y casi sin partes que en todo momento habría hecho de Claudel una violencia estacionaria y un desencadenamiento inmóvil. ¿Le gustaba también a él esta imagen? No hay otra más pintoresca ni más equivocada. Lo que sorprende en él es una discordancia esencial, el choque potente, contenido, mal contenido, de movimientos sin armonía, una mezcla formidable de necesidades contrarias, de exigencias opuestas, de cualidades desparejadas y de aptitudes inconciliables. Impetuoso pero muy lento; tan carente de paciencia como dotado de obstinación; tan abrupto como prudente; sin método e íntimamente ordenado; sin medida aunque la desmesura le resulta insoportable; el hombre de las crisis: en su vida todo se anuda y se desanuda en un instante; en un instante se convierte; más tarde, cuando quiere romper con su carrera y su obra, un solo instante, una sola palabra, el «no» que cree oír, bastan para volver a lanzarlo hacia el mundo; poco después, el encuentro con Ysé, la pasión, el júbilo de la culpa, toda la historia posee la rapidez de la tormenta: es la decisión del rayo, la contundencia del momento único. El hombre de las crisis y que no retrocede jamás, convertido pues de una vez para siempre,

pero necesita cuatro años para empezar a saber quién es, doce años para tomar posesión de ese cambio y exponerse a la ruptura radical que dicha conversión exige. De la misma manera, necesitará veinticinco años para hacer suyo el acontecimiento de lo que se juega en unos instantes en el puente del barco y para lograr apaciguar la violencia del mismo. Y, ciertamente, poeta esencialmente inspirado al que le espera y sorprende la venida salvaje de la Musa indisciplinada sin la cual él nada puede aunque, sin embargo, escribe con la mayor regularidad, con la aplicación de un hombre que realiza razonablemente su deber y casi, como él dice, con la seguridad de un burócrata.

Genio tormentoso, extremadamente dividido que, no obstante, no parece desgarrado. Lo que lo divide lo crece y, más aún, acrecienta su fe en sí mismo, en su crecimiento. Pero ¿ocurre esto sin lucha? ¿Sin dificultades? ¿Sin sufrimiento? ¿Acaso es siquiera ese hombre seguro, dotado de un optimismo duro y firme, que quiere aparentar ser? Una gran parte de su vida habrá carecido de felicidad y de gracia. Él dice que su juventud fue desgraciada, que estuvo marcada por el conocimiento de la muerte y por el sentimiento del abandono. Dice que, infinitamente ávido de recorrer el mundo y de romper los lazos con la familia y el vecindario, sufrió mucho no obstante por dicha ruptura y, una vez que se marchó, por estar en adelante en el exilio en todas partes, tanto en su propia casa como fuera de ella. Se trata de un hombre que está profundamente solo, «sin mujer y sin hijos», durante mucho tiempo incapaz de entablar relaciones con los demás y quizá consigo mismo. En *Cabeza dorada*, sólo escuchamos el canto de la exaltación de la voluntad y del joven deseo; canto, en efecto, del ardor conquistador; pero ese ardor es sombrío, la esencia de ese querer es ajeno a la inmensidad dichosa que ésta alcanza inútilmente. *Partición de mediodía* nos ha dejado la imagen de un hombre separado, «siniestro», que no encuentra su relación con los hombres, que no está en consonancia consigo mismo y se mantiene en la confusa rigidez de sus grandes fuerzas sin utilidad, de su gran avidez inútil, parapetándose feroz, orgullosa y pobremente, sin saber que ha de quebrarse para tornarse él mismo.

Si da la impresión de que sólo los sentimientos impersonales le son cercanos, de que él es como la naturaleza una fuerza viva, casi privada de intimidad y siempre ocupada en expresar ese movimiento de la vida y en experimentarlo no como un sufrimiento sino como una plenitud infinitamente creciente; si parece hasta un punto sorprendente ajeno a la conciencia desgarrada que manifiesta desde hace ciento cincuenta años nuestro tiempo, nuestro tiempo creyente y nuestro tiempo no creyente, nada de esto dice que él haya sabido,

desde el origen, vivir y hablar sin dificultades y sin divisiones, hombre de fe para quien todos los problemas están resueltos, poeta que el instinto y el don portan y transportan maravillosamente. Esto no es así en modo alguno. Pero sí es verdad que, lejos de mantenerse gustosamente cerca de sí mismo, se aparta por el contrario de sí mismo con una resuelta aversión. No se mira sufrir a sí mismo y no quiere que los demás lo miren. Le horroriza esa mirada que es como la visión del vacío y la visibilidad de la nada. Parece saber que bastaría con el poder destructivo de la conciencia, con su intervención desplazada, con su curiosidad atormentada, atormentadora, para que él encontrase su ruina y para que lo que denomina con una fe testaruda lo indesgarrable, el fondo simple de sí mismo, se deshiciese con el empujón de sus fuerzas contrarias violentamente desunidas. Éste es uno de sus secretos. Antes que reflejar o experimentar los problemas, las dificultades, los sufrimientos, lo que hace es llevarlos consigo: soporta su peso, su empuje y su empujón: los deja desarrollarse por sí mismos y él se desarrolla en ellos. Hay que dejar que la naturaleza haga su trabajo o que sólo la ayude ese otro trabajo natural que es la obra poética donde siempre se encuentran, como figuras diferentes que se suscitan, se provocan y chocan entre sí, las distintas formas en lucha de su vasto yo dividido, del cual no quiere sustraer nada ni rechazar nada.

Con toda evidencia, más que ningún otro, más que Gide menos amenazado gracias a la flexibilidad de su naturaleza fluida, necesitará un sistema capaz de ponerlo en orden consigo mismo. Resulta fácil entonces pensar que, si se atiene inquebrantablemente a un dogmatismo religioso que sorprende incluso a los creyentes de hoy, esto es debido a esa coherencia que encuentra en éste. Sin duda alguna. Pero hay que pensar también en ese hombre que es, que está dotado de las mayores fuerzas posesivas, animado por una energía extrema, que no se contenta en absoluto con las promesas de un vago más allá, sino que quiere verlo todo, tenerlo todo y apropiarse de todo, que está unido a la tierra, que tiene «en la médula de los huesos» «esa obstinación con la tierra», «ese gusto frío de la tierra», esa exigencia de las cosas visibles y del universo presente, que no quiere sacrificar nada de sí mismo, que rechaza con todas sus fuerzas la derrota y, con todas sus fuerzas, aspira a la victoria y al dominio; y ¿qué es lo que se le ofrece? Una religión de debilidad, la de los humillados y los vencidos, la cual recomienda la ascesis, la indigencia, el sacrificio de sí, el abandono del mundo y el deseo del infinito. ¿Cómo se las va a arreglar con ese don? Don grandioso, pero que debería antes arrebatarse radicalmente a sí mismo, y ello al alba de la vida, cuando no ha

podido asegurarse mediante pruebas de lo que él era y de lo que valía. Un hombre menos natural hubiese respondido de inmediato, con un movimiento súbito, a esa súbita llamada. Pero él permanece como inmóvil, parece no responder, responde con el silencio, con una especie de sueño que lo deja intacto. Las obras que escribe entonces apenas llevan la huella de este cambio fundamental. *Cabeza dorada* rechaza cualquier fe en el más allá, cualquier ilusión sobrehumana. *Conocimiento del Este* deja vislumbrar la lentitud de las andaduras que tiene que realizar para dirigirse hacia el punto en el que deberá ponerse y ponerlo todo en juego. Estas prosas descriptivas, hermosas aunque duras e imperiosas, esconden un combate extremo y lo esconden de verdad. A veces tenemos la impresión de que Claudel no está tan convertido cuanto trata de convertir su conversión en los recursos de su poderosa naturaleza: árbol que el rayo ha golpeado, pero que no se quema, que sólo quiere reverdecer con el fuego. Pero ¿es posible? La crisis resulta inevitable.

«*El Infinito, horrible Palabra*»

La crisis es inevitable porque Claudel lleva consigo, junto con esa gran fuerza posesiva, una aversión excepcional a lo ilimitado y lo indefinido. Y esto en un grado extraordinario. Resulta tanto más sorprendente que, al no ser débil sino poderoso, deberían más bien estorbarle las barreras y aspirar a hacer saltar todos los límites. Y es verdad que lo quiere todo, pero no más, y dentro de ese todo solamente cada cosa, una por una, y ya formada, ya creada, realidad sólida de la que puede apropiarse y conocer. Lo quiere todo, la certeza de todo, no el origen, no lo que todavía carece de ser sino el universo presente, el mundo dentro de sus límites, cerrado y circunscrito, donde no se pierde nada, que él podrá enumerar, medir y confirmar con su permanente palabra. Aunque está ligado al deseo, Claudel es ante todo el hombre presente y el hombre del presente; sólo habla en presente; para él siempre hay en lo que está ahí el suficiente ser como para poder alegrarse por ello, glorificarlo y provocarlo, con su lenguaje, a tener todavía más ser. Pero ¿qué es ese presente al que quiere corresponder con un empuje tumultuoso? ¿Es el instante, «esa hora que está entre la primavera y el verano», que ensalzará la *Cantata*? ¿Es el presente del goce? ¿La dicha que tomamos y que saboreamos, en la despreocupación o en el éxtasis? Nada es más contrario a él, como bien sabemos. Pues quiere el presente para estar presente en él, no para perderse en él. Dado que le

horroriza lo indeterminado, le horroriza y le asquea la inmersión panteísta; y el presente no está hecho solamente para que nos sumerjamos en él y nos contentemos con él, sino para que nos alimentemos de él, lo desarrollemos y lo superemos mediante un crecimiento progresivo y una expansión circular. ¿Se contentará pues con una apropiación espiritual, poseyendo cada cosa presente en su forma o no tocando más que su superficie? Le es preciso más: no sólo quiere ver, sino tener, poseer con todo su ser el ser por completo hasta en su sustancia. Se convierte entonces en el poeta de lo elemental: «¡El elemento mismo! ¡La materia prima! El mar, digo, es lo que necesito», y la tierra sólida, primordial, la «Tierra de la Tierra, la abundancia del seno», «la ardiente sangre oscura», «el plasma que trabaja y destruye, que acarrea y esculpe», la voluminosa afluencia, todo lo que es enorme, y no sólo el agua clara y que fluye, sino «el torrente lleno de limo», «impregnado de la sustancia de la Tierra», cuyo conocimiento le han aportado los ríos de China, «corriente que, con un peso más pesado, huye hacia el centro más profundo de un círculo más ancho» (lo cual es la definición misma del presente que es el suyo: el presente para él no es un punto, sino la constante expansión circular del ser en perpetua vibración).

Pero, al ceder a ese movimiento, ¿acaso no corre el riesgo de hundirse en lo informe, de tenerlo todo pero disuelto en el corazón de todo, «el Caos que no ha recibido el Evangelio»? No quiere saber nada de la indistinción inicial ni tampoco de la nada. Este genio profundo pretende, en la profundidad, no aceptar ni el abismo del vacío ni la incertidumbre del origen: no perder nada de la composición de las cosas, mantenidas todas juntas mediante el poderoso acuerdo de la simultaneidad poética y tales que pueda enumerarlas en su unidad y sus relaciones, como un patriarca bíblico contando la multitud de sus rebaños, en los que alaba la coincidencia de la riqueza terrenal y de la bendición celestial. Claudel es una mezcla muy sorprendente de comprensión elemental y, no obstante, de preferencia formal: tan pronto profundo —aunque tiende a «engancharse al elemento mismo»—, tan pronto vasto aunque trata de alcanzar un punto bastante elevado (mediante la imagen o la fe) no para perder de vista la realidad finita sino, por el contrario, para poder considerarla en su conjunto y en sus detalles y, con «el ojo fijo como un cuervo», estudiar «el relieve y la configuración de la tierra, la disposición de las pendientes y de los planos». Sin embargo, al parecer, en él lo vasto puede más que lo profundo: en lo compacto y lo elemental hay una posibilidad de deslizamiento, una pérdida de la proporción que no aceptará nunca sin malestar.

El «Infinito», horrible Palabra que choca con la vida y con el valeroso aspecto del poder y de la dicha del amor. Lo que dice Coventry Patmore en la traducción que le hizo Claudel, ese horror del infinito, él lo sintió y expresó con una constancia y una fuerza impresionantes. «El infinito es por doquier, para el espíritu, la misma abominación y el mismo escándalo.» «Bendito seas, Dios mío..., que has hecho de mí un ser *finito*... Has colocado en mí la relación y la proporción de una vez por todas.» «Hemos comprendido el mundo y hemos encontrado que tu creación está terminada.» Y a Amrouche: «Todo lo desmedido es destructor». De la misma manera, la meta de la poesía no es lo que Baudelaire habría querido que fuese: zambullirse hasta el fondo de lo infinito¹ para encontrar algo nuevo, sino «zambullirse hasta el fondo de lo definido para encontrar allí lo inagotable».

Naturalmente, Claudel corrige, con las palabras, lo que su rechazo del Infinito tiene de incómodo para la religión: «Hablo del Infinito en las cosas que son por naturaleza finitas». Pero el sentimiento sigue ahí. La angustia, la experiencia de la noche e incluso la experiencia de la pura luz, así como del puro Espacio: esto es lo que en su naturaleza encuentra una resistencia que no parece poder quebrantarse. Y en esto él no se sustrae en menor medida a lo extremo de la poesía que a lo extremo de la fe. De manera que tras su conversión y hasta el momento de la crisis lo que parece mantenerlo separado de lo que cree es, cosa extraña, la certeza misma de su creencia, el miedo a perderse, el miedo a entrar en contacto con el Mal y, por decirlo todo, la ignorancia de esa muerte que es el pecado. En ese momento, tiene tendencia a no aceptar de la religión más que las seguridades que fortifican, y no la conmoción ni los conflictos ruinosos: el ser, y no el ser cuyo rostro es la nada.

Las prosas de *Conocimiento del Este* muestran cómo, poco a poco, no va a tener más remedio, no sin un gran titubeo interior, que abordar y explorar esas temibles regiones nocturnas y los no menos temibles ardores de la desnudez luminosa. La experiencia del mar, de la cual se siente cómplice, desempeña un papel en esta lucha contra sí mismo: «Pensamiento en el mar», «Riesgo del mar», «La Tierra abandonada», «Disolución», estos títulos marcan las etapas del itinerario secreto por medio del cual aprende a conocer el exilio, el exilio

1. Claudel no se da cuenta de que Baudelaire, en ese verso no obstante célebre, decía: «En el fondo de lo Desconocido». Su equivocación sugiere que, en lo desconocido del que se aparta, sigue siendo lo infinito lo que rechaza. La palabra infinito pertenece, bien es verdad, al lenguaje propio de Baudelaire.

exterior, interior, y a descubrir que es un «intruso en lo inhabitable»². Conocimiento de la nulidad gracias al mar:

Arrastrado, volteado en medio del derrumbamiento y del barullo del Mar incomprendible, perdido en el chapoteo del Abismo, el hombre mortal, con todo su peso, busca cualquier cosa sólida para agarrarse a ella.

Alrededor mío, no hay solidez, estoy situado en el caos, estoy perdido en el interior de la Muerte... He perdido mi proporción, viajo a través de lo Indiferente. Estoy a merced de las elaciones de la profundidad y del Viento, la fuerza del Vacío.

Un poco más tarde estará a punto de entrar en el corazón del oscurecimiento, allí donde «la noche nos arrebatara nuestra experiencia», cuando «ya no sabemos donde estamos» y «nuestra visión ya no tiene lo visible como límite, sino lo invisible por calabozo, homogéneo, inmediato, indiferente, compacto», lo indeterminado pues, el cual le produce repulsión y angustia, angustia que sólo se traiciona en él por el rechazo y el disimulo de la angustia. Esta experiencia de sí mismo que la noche le retira: éste es precisamente el momento importante, pues la experiencia —la posibilidad de determinar en todo momento su posición— cuenta mucho para él. Y, sin duda, «el riesgo del mar» no hace sino conducirle de nuevo a la vida, al agradecimiento por no estar muerto y por no haber bebido el Agua amarga. (Hay que subrayar asimismo hasta qué punto su lenguaje, incluso cuando se acerca a la suspensión donde todo está disuelto, sigue siendo firme, cerrado, tanto más categórico cuanto que debe servir de receptáculo para el derroche sin límite y sin forma.) Claudel no se desanima con facilidad y, por lo demás, todos esos movimientos son secretos, apenas visibles bajo el tejido de una prosa dura y objetiva. Y la crisis misma, por conocida que sea en sus contornos, permanece todavía hoy tapada y oculta.

«Soy lo imposible»

Claudel toma pues, en un momento determinado, la decisión de acabar con su carrera e incluso con su obra y de renunciar a ese mundo cuya conquista apenas ha emprendido. Decisión extraordinaria por parte de un hombre semejante, que nunca creyó en la virtud del todo o nada. Pero lo más extraordinario es que esta decisión

2. «Noviembre», «Ardor», «El descenso», «El sedentario», «Horas del jardín» nos hablan de su acercamiento a la luz.

impresionante no es lo esencial en la transformación de sí mismo a la que se expone. Lo que, finalmente, lo desasosiega, lo arranca de lo que él es, lo deja «con el corazón tocado, con una fuerza desvirtuada», es que ese gran sacrificio no *tiene éxito*, choca con un «no» superior que retumba dentro de él como la expresión de su íntima derrota. Puede decirse que, por primera vez, conoce el fracaso. Una decisión en la que se había implicado por entero, quizá con una voluntad demasiado personal, demasiado conquistadora todavía³, no llega a su término y le enseña que no ha sido capaz de ir hasta el final de lo que quiere. Así, descubre la indigencia y el desamparo no por haberse separado de todo sino por no haber podido separarse de sí mismo: amargo conocimiento de la impotencia, de esa nada para la cual está mal preparado.

Sin embargo, todavía no se trata más que de tinieblas pasivas, de una carencia que, al dejarlo desamparado pero intacto, conserva la forma de su poderosa personalidad. El acontecimiento decisivo será el que conocemos tan bien: la borrascosa pasión prohibida, debido a la cual, de pronto, este Mesa, encerrado en el bien como en un tesoro del que orgullosamente cree ser el depositario, va a ser atacado por las tinieblas activas, «las tinieblas que saltan sobre nosotros como la pantera» y, de un solo golpe, atrapado por la perdición, se va a convertir en culpable y amante. Lo maravilloso dentro de esta historia, lo que muestra la magnificencia de la naturaleza claudeliana, a la que se acusa de fariseísmo, es que, lejos de caer en las monótonas rumias del remordimiento por haber cometido la máxima falta apoderándose de una mujer casada con otro, el poeta que está dentro de él y, al parecer, el creyente que está dentro de él, experimenta un intenso sentimiento de júbilo y de triunfo. Ha hecho lo que nunca hasta ese momento había podido hacer. Se ha enfrentado a la noche, ha roto los límites, se ha lanzado al abismo, aceptando perderse para reunirse con alguien distinto.

¡Y yo también, la he encontrado al final, la muerte que necesitaba!
He conocido a esa mujer. He conocido la muerte de la mujer.
He poseído la prohibición.

Palabra de plenitud, más pura que la del «Cántico de Mesa», donde todavía hay rasgos de devoción hacia sí mismo⁴. «He poseído

3. «Lo había arreglado todo tan bien para retirarme, para salirme de entre los hombres, ¡estaba hecho!»

4. Y sabemos que Claudel, poco preocupado por la simple belleza literaria, quiso suprimir este texto que consideraba insoportable. Mesa dice a veces palabras espantosas, aquellas mediante las cuales le hace saber a Ysé que su marido ha muerto —ese

la prohibición.» He ahí el punto donde todo comienza, donde la poesía también puede comenzar, volver a su fuente, volviendo a huir hacia el espacio abierto y vacío, «el puro Espacio donde el suelo mismo es luz».

«¿Qué teme de mí puesto que soy lo imposible? ¿Tiene miedo de mí? Soy lo imposible.» Es el desafío de Ysé, pero es ante todo el desafío y la provocación de la poesía. En esta mujer, a la que llegará a llamar falsa⁵ para contraponerla a la Sabiduría, pero que es la única que logra romper el yo más fuerte, Claudel reconoce de inmediato, con un himno de reconocimiento jubiloso, la pura fuerza poética, la que no soporta medida alguna, Erato:

¡Oh, amiga mía! ¡Oh, Musa en el viento del mar! ¡Oh, idea de abundante cabellera en la proa!
 ¡Oh, queja! ¡Oh, reivindicación!
 ¡Erato! ¡Me miras, y leo una resolución en tus ojos!
 ¡Leo una respuesta, leo una pregunta en tus ojos! ¡Una respuesta y una pregunta en tus ojos!

Encuentro memorable, descubrimiento de la esencia misma de la poesía: esa respuesta que todavía es pregunta, esa pregunta que siempre revive en la respuesta para mantenerla abierta, viva y que comienza eternamente.

Esa crisis afecta pues tanto a la poesía como a la fe⁶, y se com-

marido que él mismo ha enviado hipócritamente a la muerte— y que, por consiguiente, en adelante pueden amarse sin culpa. «Pero ahora te hago saber que Ciz ha muerto y puedo tomarte como mujer. Y podemos amarnos sin secreto y sin remordimientos.»

5. En cierta medida, *Partición de mediodía* fue un acto de venganza contra la joven que lo liberó gracias a una culpa. Más adelante, Claudel tratará de hacerle justicia haciéndola revivir en Dona Prouhèze. ¿Cómo no dejarse impresionar, no obstante, por la violencia (casi sádica) que ejerce contra todas esas jóvenes a las que atormenta, no sin placer, con el fin de salvarlas: la Princesa de *Cabeza dorada*, Violaine, Sygne, Prouhèze. «Varias veces él me ha azotado y torturado», dice Prouhèze de Don Camilo, que es su marido y que es absolutamente malvado: una de las figuras más indispensables —y la más presente— del *Zapato*, y en absoluta ajena al autor, como se nota perfectamente. En Claudel, hay una crueldad de pensamiento que es quizá responsable de su genio dramático y a la que sentimos que no haya dado más rienda suelta. (Cf. las penetrantes observaciones de Stanislas Fumet acerca de «la maldad intelectual» de Claudel.)

6. El estado de vacío en el que, después de Ligugé, lo deja su decisión fracasada, cuando se siente arrojado tanto del mundo que él mismo ha rechazado como del otro mundo que acaba de rechazarlo, es exactamente la experiencia de la impotencia, la cercanía de la impotencia sin la cual la poesía permanece ajena a su esencia. Es «el tiempo del desamparo» del cual Hölderlin fue la expresión pura y que Mallarmé también presintió, sentimiento cuyo sentido Claudel, el hombre teórico dentro de él, no siempre ha aceptado reconocer. Pero el poeta que hay en Claudel ha sabido señalar,

prende por qué, durante tantos años, Claudel va a explorarla, tratando de mantenerse en ese elevado punto de tormento y de verdad en donde ésta lo ha situado. Es verdad que se resiste a ella. Pronto se decidirá a recuperarse y a reponerse, eligiendo ser un hombre equilibrado, erudito y afortunado, pero no se engañará acerca de lo que una conversión que se convierte en boda representa en cuanto a infidelidad respecto a ese gran momento. El diálogo de 1907 (cuando ya está casado y situado) con *La Musa que es la Gracia* es un diálogo que afortunadamente no tendrá fin, aunque se cierre cada vez más a la parte reservada de sí mismo, esa parte secreta que no tolera que él se complazca en unos deberes serios, ni siquiera en una obra de conocimiento en donde, como escritor, únicamente hará el recuento de las cosas reales y verdaderas.

La otra palabra

Este diálogo es la expresión más pura —más justa— de la división claudeliana. Por una parte, en él, el ser de poder, de voluntad y de dominio, que quiere el mundo, que quiere cumplir sus deberes en el mundo, se propone hacer una obra útil y una obra visible, y no ceder a la tentación de una palabra quizá vana, ruinoso e inaprensible. «He logrado con dificultad ser un hombre acostumbrado a esas cosas que no son gratuitas. Y que hay que coger para tenerlas, aprenderlas, comprenderlas.» «¡Tengo un deber que no se ha cumplido! Un deber para con todas las cosas, no hay ninguna con la que no esté obligado», «... mi deber no es marcharme, ni estar en otra parte, ni soltar nada que tenga...». A este hombre de deber le corresponde una palabra llena, sólida y verdadera: no se trata de renunciar a hablar, sino de atraer al poeta a considerar las cosas finitas que son el elogio del hombre:

Deja que cante las obras de los hombres y que cada cual vuelva a encontrar en mis versos esas cosas que le resultan conocidas... Pues, ¿para qué sirve el escritor si no es para llevar las cuentas?

con inspiradas palabras, que la impotencia —la imposibilidad— es la medida del poder poético:

Y en efecto miré y me ví solo de pronto,
Desligado, rechazado, abandonado,
Sin deberes, sin tareas, fuera en medio del mundo,
Sin derechos, sin causas, sin fuerzas, sin admisión.

Cada uno de estos términos corresponde a la situación poética, la misma que le reprochó haber intentado mantener a Mallarmé.

Palabra de dominación y de energía (cuya teoría él explicará con mucho gusto: para él, la palabra es esencialmente portadora de energía, un compendio de la energía del sentimiento):

Palabra que es en su lugar inteligencia y voluntad.

Cantaré el gran poema del hombre liberado del azar... Lo haré con un poema que ya no será la aventura de Ulises entre los lestrigones y los cíclopes, sino el conocimiento de la Tierra.

Obra, pues, importante y que parece claudeliana por excelencia. Y, sin embargo, hay otra palabra: ésta no da nada, no aporta nada sino soledad, retirada, separación; carece de conocimiento y de resultado: el que la pronuncia no la conoce, no conoce más que su peso, su presión, su exigencia infinita; palabra que no es humana, que no viene al hombre capaz, sino al que se ve de pronto solo, «desligado, rechazado, abandonado». ¿No va Claudel a intentar rebajar esa palabra tan contraria a él, tan ajena a lo que él quiere y a lo que él cree? ¿Acaso Claudel no le quitará la razón a ésta? La prefiere. Se resiste a ella, al no poder renunciar a sí mismo y, al final, la repudia, pero la prefiere. Todo lo que en él es poesía es cómplice de eso mismo que él rechaza, esto es, la pureza, el rigor a los que ve desesperadamente que no puede corresponder.

¡Oh, parte! ¡Oh, reservada! ¡Oh, inspiradora! ¡Oh, parte reservada de mí mismo! ¡Oh, parte anterior de mí mismo!...

¡Oh, pasión por la Palabra! ¡Oh, retirada! ¡Oh, terrible soledad! ¡Oh, separación de todos los hombres!

¡Oh, muerte de mí mismo y de todo, en lo que he de padecer creación!

¡Oh, hermana! ¡Oh, conductora! ¡Oh, despiadada!, ¿cuánto tiempo todavía?...

¡Oh, obra de mí mismo en el dolor! ¡Oh, obra de este mundo para representarte!

Como sobre un rodillo de impresión, se ve en capas sucesivas

Aparecer las partes dispersas del dibujo que todavía no existe...

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

Arroja la palabra fuera de sí como una fuente que no conoce en absoluto

Otra cosa más que su presión y el peso del cielo.

Así como esta súplica, en la que se expresa patéticamente, con un grito, la división claudeliana, la oposición, dentro de sí mismo, entre una palabra destinada a afirmarlo y esa otra palabra que es la

expiración silenciosa, la obra de la consumación por el fuego, la exterminación de Mediodía:

¡Di solamente una palabra humana!
 ¡Mi nombre solamente en la madurez de la Tierra, en ese sol de la noche del himeneo,
 Y no una de esas terribles palabras sin sonido que me comunicas, una sola
 Como una cruz para que mi espíritu permanezca atado a ella!

Aquí tenemos el más elevado testimonio de Claudel y asimismo la prueba de que, al ceder a sí mismo, al volver hacia la tierra, vuelve a ella «desesperadamente».

¡Vete! ¡Me vuelvo desesperadamente hacia la tierra!
 ¡Vete! no me arrebatarás en absoluto ese frío gusto de la tierra...

Escoge por lo tanto al no querer solamente ser escogido, pero elige lo que no prefiere, sin creerse justificado y sin esperanza de hallar nunca la paz. Durante años, tendrá siempre que oír esa voz irreconciliable, irreductible y ¿qué es lo que ésta le dice cada vez que, «retirado abajo hacia el suelo sólido», él afirma, incluso en hermosas obras, la dicha de las contradicciones superadas? «No intentes engañarme. No intentes darme el mundo en tu lugar. Pues eres tú lo que solicito. ¡Conoce mi envidia que es más terrible que la muerte!» Envidia de la pura luz que no puede sino consumirlo todo, pero envidia también de la noche misma en el esplendor de la obra de agosto. El diálogo termina con la escucha misteriosa de la profundidad nocturna y con un retorno oscuro, oscuro quizá para el poeta mismo, hacia la imagen prohibida, la silenciosa presencia de abajo, que no es ni el sólido bien de la tierra, ni la gracia, deseo del espíritu, sino el poder de la pasión tenebrosa, la cual, siendo la única que antaño le permitió franquear los límites, lo ha unido con la noche y le ha brindado, al mismo tiempo que la revelación de lo imposible, la dicha y la embriaguez de lo desconocido:

¿Quién ha gritado? ¡Oigo un grito en la noche profunda!
 Oigo a mi antigua hermana de las tinieblas ascender otra vez hacia mí,
 La esposa nocturna que vuelve otra vez hacia mí sin decir una palabra,
 Otra vez hacia mí con su corazón, como una comida que se reparte en las tinieblas,
 Su corazón como un pan de dolor y como un jarrón lleno de lágrimas.

Profunda, eterna llamada, desde el fondo del Infierno, de Eurídice a Orfeo, llamada que no cesará y a la cual, incluso en el seno de la Casa Cerrada, cuando lo despierten las grandes Musas cuadradas, los cuatro poderes cardinales, severas guardianas de sus puertas, no le estará permitido no acudir:

¡Quien ha probado la sangre ya no se alimentará de agua brillante ni de ardiente miel! Quien ha amado el alma humana, quien una vez ha sido compacto con la otra alma viva, permanece atrapado en ella para siempre.

LA PALABRA PROFÉTICA

El término profeta —tomado del griego para designar una condición ajena a la cultura griega¹— nos engañaría si nos invitase a convertir al *nabi* en aquel en el que habla el porvenir. La profecía no es sólo una palabra futura. Es una dimensión de la palabra que implica a ésta en unas relaciones con el tiempo mucho más importantes que el simple descubrimiento de algunos acontecimientos por venir. Prever y anunciar algún porvenir es poca cosa, si ese porvenir ocupa un lugar en el curso ordinario de la duración y halla su expresión en la regularidad del lenguaje. Por el contrario la palabra profética anuncia un porvenir imposible, o convierte el porvenir que anuncia y porque lo anuncia en algo imposible que no podríamos vivir y que debe trastocar todos los datos seguros de la existencia. Cuando la palabra se torna profética no es el porvenir el que se da, sino que se retira el presente así como toda posibilidad de una presencia firme, estable y duradera. Incluso la Ciudad eterna y el Templo indestructible son de

1. Max Weber y Martin Buber han comparado la profecía griega con la profecía bíblica. En los griegos, como Platón señaló precisamente en el *Timeo*, el ser en trance que alcanza locamente la adivinación inspirada, revela, con un balbuceo que no es siquiera palabra alguna, el secreto que los profetas, sacerdotes o poetas, poetas-sacerdotes, estarán encargados de interpretar, es decir, de elevar hasta el lenguaje humano. En el mundo bíblico, dice Max Weber, la Pitia y el intérprete no están separados; el profeta de Israel reúne a ambos en un solo ser. Y es porque la adivinación griega todavía no es lenguaje: es un ruido originario que solamente el hombre que no está poseído por ella, capaz de escucha y de medida, puede captar con palabra y ritmo. En el mundo bíblico, aquel que es tocado por el espíritu habla de inmediato una palabra ya verdadera que comienza aunque ya esté cumplida, rítmicamente rigurosa, aunque sea arrastrada por la violencia del instante.

pronto —increíblemente— destruidos. De nuevo es como el desierto, y la palabra también es desértica, esa voz que necesita el desierto para gritar y que despierta constantemente en nosotros el espanto, la escucha y el recuerdo del desierto.

El desierto y el afuera

La palabra profética es una palabra errante que retorna a la exigencia originaria de un movimiento, oponiéndose a toda estancia, a toda fijación, a un enraizamiento que fuese reposo. André Neher señala que el retorno al desierto vislumbrado por los profetas del siglo VIII fue la réplica espiritual del retorno al desierto practicado por las sectas nómadas recabitas del siglo IX, fieles a su vez a unas aspiraciones nómadas que se transmitieron sin interrupción. Fenómeno único en la historia de las civilizaciones, apunta². Y no ignoramos que la tribu sin tierra, la de los levitas, representó y mantuvo entre las demás tribus definitivamente asentadas el presentimiento de una existencia móvil. De la misma manera que los hebreos no estuvieron en Egipto más que temporalmente, rechazando la tentación de un mundo cerrado donde habrían tenido la ilusión de liberarse en el sitio, con el estatus de esclavos; de la misma manera que no empezaron a existir más que en el desierto, liberados al haberse puesto en camino, en medio de una soledad en la que nunca estaban solos, así también era necesario que, convertidos a su vez en poseedores y moradores, dueños de un rico espacio, siempre hubiese entre ellos un resto que no poseyese nada, que fuese el desierto mismo, ese lugar sin lugar donde sólo una alianza puede concluirse y donde siempre hay que volver como a ese momento de desnudez y de desgarró que está en el origen de la existencia justa.

Neher relaciona profundamente este espíritu nómada con el rechazo a «valorar el espacio» y con una afirmación del tiempo que sería la marca del genio de Israel, puesto que sus relaciones con Dios no son unas relaciones intemporales, sino que dan lugar a una historia, son la historia. Sin duda, pero podemos preguntarnos si la experiencia del desierto y el recuerdo de los días nómadas en los que la tierra sólo era prometida no expresan una experiencia más compleja, más angustiosa y menos determinada. El desierto no es todavía ni el tiempo ni el espacio, sino un espacio sin lugar y un tiempo sin engendramiento. Allí sólo se puede vagar, y el tiempo que pasa no deja nada

2. A. Neher, *L'Essence du prophétisme*, Calmann-Lévy, Paris, 1955 [*La esencia del profetismo*, trad. de A. Ortiz, Salamanca, Sígueme, 1975].

tras de sí; es un tiempo sin pasado, sin presente, tiempo de una promesa que sólo es real en el vacío del cielo y la esterilidad de una tierra desnuda donde el hombre no está nunca, sino siempre fuera. El desierto es ese afuera, donde no se puede permanecer, puesto que estar allí es estar ya siempre fuera, y la palabra profética es, entonces, esa palabra en la que se expresaría, con una fuerza desolada, la relación desnuda con el Afuera, cuando todavía no hay relaciones *posibles*, impotencia inicial, miseria del hambre y del frío, que es el principio de la alianza, es decir, de un intercambio de palabra del que se desprende la asombrosa justicia de la reciprocidad³.

Los profetas, ciertamente, están constantemente mezclados con la historia de la cual son los únicos que proporcionan la inmensa medida. No hay nada simbólico ni figurado en lo que dicen, de la misma manera que el desierto no es una imagen, sino el desierto de Arabia, lugar geográficamente localizable, a la vez que es la salida sin salida donde siempre desemboca el éxodo. No obstante, aunque la palabra profética esté mezclada con el estrépito de la historia y la violencia de su movimiento, aunque aquélla convierta al profeta en un personaje histórico cargado con un gran peso temporal, parece que aquélla esté esencialmente ligada a una interrupción momentánea de la historia, a la historia convertida, por un momento, en la imposibilidad de la historia, vacío donde la catástrofe duda en tornarse salvación, donde, en la caída, comienzan ya el ascenso y el retorno. Paso terrible a través de la negación, cuando Dios mismo es negativo. «Pues sois No-Mi-Pueblo, y Yo soy No-Dios para vosotros.» Y Oseas engendra no-hijos que, más adelante, vuelven a convertirse en hijos. Cuando todo es imposible, cuando el porvenir arde abandonado al fuego, cuando ya no hay morada más que en el país de medianoche, entonces la palabra profética, que dice el porvenir imposible, dice también el «sin embargo» que rompe lo imposible y restaura el tiempo:

Ciertamente, voy a entregar esta ciudad y este país a manos de los caldeos: éstos entrarán en ella, la prenderán fuego y la reducirán a cenizas, y sin embargo, volveré a llevar a los habitantes de esta ciudad y de este país a todas las comarcas donde los habré exilado. Serán mi pueblo, yo seré su Dios.

¡Sin embargo! ¡Laken! Palabra única en la que la palabra profética cumple su obra y desprende su esencia: esa especie de puesta en

3. «El soplo de Dios sube del desierto» (Oseas).

camino eterna que ella es, pero solamente allí donde acaba el camino y cuando ya no se puede avanzar⁴. Se puede decir por consiguiente: la palabra profetiza cuando remite a un tiempo de interrupción, ese *otro* tiempo que es siempre presente en cualquier tiempo y donde los hombres, despojados de su poder y separados de lo posible (la viuda y el huérfano), mantienen los unos con los otros la relación desnuda que mantenían en el desierto y que es el desierto mismo, relación desnuda pero no inmediata, pues ésta siempre se da en una palabra profética.

«*Mi palabra incesante*»

Neher reunió los rasgos más constantes de la existencia profética: el escándalo, la polémica. «No hay Paz», dice Dios. La «No-Paz» de la profecía se opone tanto al sacerdocio espacial —aquel que sólo conoce el tiempo de los ritos y para el cual la tierra y el Templo son los lugares necesarios de la alianza— como a la sabiduría profana. Palabra, pues, escandalosa, pero que es escándalo ante todo para el profeta. De pronto un hombre se convierte en otro. Jeremías, dulce y sensible, ha de convertirse en un pilar de hierro, una muralla de bronce, pues tendrá que condenar y destruir todo lo que ama. Isaías, decente y respetable, ha de despojarse de sus ropas: durante tres años, camina desnudo. Ezequiel, sacerdote escrupuloso que jamás faltó a la pureza, se nutre de alimentos cocidos en los excrementos y mancilla su cuerpo. A Oseas, le dice el Eterno: «Toma por esposa una prostituta; que te dé hijos de prostituta, pues el país se prostituye», y no se trata de una imagen. La boda misma profetiza. La palabra profética es grávida. Su gravidez es el signo de su autenticidad. No se trata de dejar hablar a su corazón, ni de decir lo que le gusta a la libertad de la imaginación. Los falsos profetas son gratos y agradables: graciosos (artistas) más que profetas. Pero la palabra profética se impone desde fuera, es el Afuera mismo, el peso y el sufrimiento del Afuera.

De ahí el rechazo que acompaña a la vocación. Moisés: «Envía a quien quieras... ¿Por qué me has enviado? Bórrame del libro que has escrito». Elías: «Basta». Y el grito de Jeremías: «Ah, ah, Señor Eterno, no sé hablar, no soy más que un niño. —No me digas: no soy más que

4. *L'Essence du prophétisme*, cit., p. 239. Ese «sin embargo» es igualmente un «asimismo»: *Pero ahora y por la misma razón*. «De la misma manera que he traído a este pueblo toda esa inmensa desgracia, asimismo les traeré todo el bien que les prometo.» Cuando Kafka pone toda su esperanza en la palabra «sin embargo», «a pesar a todo», *trotzdem*, es la esperanza profética la que habla en él.

un niño. Y ve adonde te envío y habla por orden mía». El rechazo de Jonás va más lejos. No huye sólo de la vocación, sino de Dios, del diálogo con Dios. Si Dios le dice: levántate y ve hacia el Este, él se levanta y va hacia el Oeste. Para huir mejor, se hace a la mar y, para esconderse mejor, desciende a la bodega del barco, luego desciende al sueño, después a la muerte. En vano. La muerte no es un final para él, sino la forma de esa lejanía que ha buscado para alejarse de Dios, olvidando que la lejanía de Dios es Dios mismo⁵. El profeta, si no se siente preparado para serlo, tiene a veces el penoso sentimiento de que Dios tampoco está listo, de que hay «una especie de falta-de-preparación divina». Extravío ante lo absurdo de lo que dice, de lo que pasa y que está ligado a ese tiempo de interrupción y de alteración en el que todo lo que ocurre, lo imposible, ya siempre se convierte en su contrario. Repite: «¿Por qué?». Siente cansancio, asco y, dice Neher, una auténtica náusea. En el profeta, hay una extraña rebelión contra la falta de seriedad de Dios: «¡Y eres tú, Señor, quien me dices esto!».

La palabra profética es originariamente diálogo. Lo es de un modo espectacular cuando el profeta discute con Dios y cuando éste «no le confía sólo su mensaje, sino su preocupación». «¿Le voy a ocultar a Abraham», dice Dios, «lo que voy a hacer?»⁶. Pero lo es de un modo más esencial en la medida en que se limita a repetir la palabra que le es confiada, afirmación en la que se expresa entonces, con una palabra principiante, lo que no obstante ya se ha dicho. Ésta es su originalidad. Es primera y, sin embargo, antes de ella siempre hay ya una palabra a la cual responde, repitiéndola. Como si toda palabra que comienza comenzase por responder, respuesta en la que se oye, con el fin de ser conducida de nuevo hacia el silencio, la palabra del Afuera que no cesa: «Mi Palabra incesante», dice Dios. Dios, cuando habla, tiene como la necesidad de oír su propia palabra —convertida así en respuesta— repetida en el hombre en el cual únicamente ella puede afirmarse y de la que se torna responsable. No hay contacto entre pensamiento, ni traducción en palabras del indecible pensamiento divino, sino intercambio de palabra⁷. Y, sin duda,

5. J. Lindon, *Jonas*, trad. y comentario, Minuit, Paris, 1955.

6. Cuando, después de que Adán comiese del árbol, Dios lo llama: «¿Dónde estás?», esta pregunta está llena de preocupación. Dios ya no sabe dónde está el hombre. Desorientación esencial. Dios ha perdido verdaderamente al hombre, observa Neher. Es porque el mal rompe el Trono. «¿Dónde estás?» Pregunta a la que, más tarde, en Jeremías, hace eco la otra pregunta: «¿Dónde está Dios?».

7. Ezequiel, en el borde del río, al oír la palabra ininterrumpida, sabe que ésta habla, pero no sabe todavía que le habla a él, y es preciso que la voz lo interpele y le diga: «Atención, te voy a hablar».

se trata de Dios, pero el *Éxodo* dice: «¡Cómo habla un hombre a otro hombre!».

La relación de Dios con el hombre por medio de una palabra repetida y, no obstante, radicalmente distinta, convertida en su propia respuesta, en la escucha de sí misma y en su realización infinita, perpetuamente en movimiento, introduce en el lenguaje profético un conjunto de caracteres contradictorios de los que extrae la extensión de su sentido: relación de posesión y relación libre, palabra que se come, que es un fuego, un martillo, una palabra emocionante, asoladora y engendradora pero, al mismo tiempo, una palabra que es espíritu y la madurez del espíritu, una auténtica palabra que podemos oír y negarnos a oír, que precisa obediencia y polémica, sumisión y conocimiento, y en cuyo espacio hay la verdad de un encuentro, la sorpresa de un enfrentamiento, «como de un hombre con otro hombre». Lo que Neher dice acerca de la *ruah* (el espíritu y el aliento), a saber, que su misterio consiste en encubrir todos los niveles de significación, desde la espiritualidad suprema hasta la emanación física, desde la pureza hasta la impureza —la *ruah* de Dios es patética—, es igual de verdadero en lo que respecta al misterio de la palabra, *davar*, al tiempo que lo convierte en una relación esencialmente hablada, de la cual están casi excluidas la magia interior y la fusión mística. Lengua que no es espiritual y que, sin embargo, es espíritu. Palabra de movimiento, poderosa y carente de poder, que actúa y está separada de la acción, en la que, como en el sueño de Jeremías, nada dibuja el porvenir si no es el ritmo de la marcha, los hombres en camino, el inmenso bamboleo de un retorno imposible⁸. Lengua de transporte y de arrebato. Algo, aquí, se despliega en la violencia abrupta, desgarradora, excitante y monótona de un perpetuo tomarla con el hombre en los confines de su poder.

Al pie de la letra

¿En qué medida podemos aceptar este lenguaje? La dificultad no es sólo de traducción. Si es de naturaleza retórica es que es de origen moral, vinculada con la obligación implícita, incluso para los no creyentes, de creer que la espiritualidad cristiana, el idealismo platónico y todo el simbolismo de que está impregnada nuestra literatura poética nos dan derecho de posesión y de interpretación sobre esta palabra que habría hallado su cumplimiento, no en ella, sino en el

8. *L'Essence du prophétisme*, cit., p. 240.

advenimiento de una nueva mejor. Si lo que anuncian los profetas es, en definitiva, la cultura cristiana, entonces resulta perfectamente legítimo leerlos a partir de nuestras sutilezas y de nuestras seguridades, la principal de las cuales es que la verdad, en adelante, es sedentaria y está bien establecida. La sabiduría campesina de Alain se alegraba de que los católicos ignorasen la Biblia y la injusticia excepcional de la que da prueba Simone Weil respecto del pensamiento judío que ella no conoce, que no comprende y que juzga, sin embargo, con una áspera firmeza, es sin duda alguna reveladora de aquélla. Pues, si bien siente profundamente que la palabra está originariamente en relación con el vacío de un sufrimiento y vinculada con la exigencia de una pobreza inicial —lo que también le habría enseñado la lectura de la Biblia—, la aversión que experimenta por la inquietud del tiempo sin reposo, su rechazo del movimiento, su fe en una belleza intemporal, la fascinación que la hace volverse hacia todas las formas del tiempo en donde el tiempo renuncia a sí mismo, el tiempo cíclico (griego e hindú), el tiempo matemático, el tiempo místico, sobre todo su necesidad de pureza, el horror que no puede dejar de sentir instintivamente hacia un Dios que no se preocupa por la pureza sino por la santidad, que no dice: Sed puros porque yo soy puro, sino «Sed santos, porque yo soy Santo»; Dios cuyo *pathos* pone constantemente a prueba a los profetas en una familiaridad sin relación, todas esas fuertes incompatibilidades que le hacen condenar la palabra de la Biblia sin oírla, deben asimismo actuar en nosotros y actuar en los traductores con una oscura voluntad de no traducir, sino de remarcar y de purificar.

La lectura simbólica es probablemente la peor manera de leer un texto literario. Cada vez que nos molesta una palabra demasiado fuerte, decimos: es un símbolo. Ese muro que es la Biblia se ha convertido, de esta manera, en una tierna transparencia en donde se tiñen de melancolía las pequeñas fatigas del alma. El rudo aunque prudente Claudel muere devorado por los símbolos que interpone entre la palabra bíblica y la suya. Verdadera enfermedad del lenguaje. Sin embargo, si las palabras proféticas llegasen hasta nosotros, lo que nos harían sentir es que no encierran ni alegoría ni símbolo⁹ sino que, con la fuerza concreta de la palabra, ponen al desnudo las cosas, desnudez que es como la de un inmenso rostro que vemos y que no vemos y que, como un rostro, es luz, lo absoluto de la luz, espantosa y preciosa, familiar e inaprensible, inmediatamente presente e infini-

9. En *Jonas*, Jérôme Lindon dice en efecto: «El hebreo no actúa ni por medio del símbolo ni de la alegoría, sino que expresa la realidad en estado puro».

tamente extraña, siempre por venir, siempre por descubrir y a la que siempre hay incluso que provocar, aunque sea tan legible como puede serlo la desnudez del rostro humano: sólo en este sentido, figura¹⁰. La profecía es una mímica viva¹¹. Jeremías no se contenta con decir: Os inclinaréis bajo el yugo; sino que se carga de cuerdas y se marcha bajo un yugo de madera, yugo de hierro. Isaías no dice sólo: No contéis con Egipto, sus soldados serán vencidos, apresados y se los llevarán «descalzos y con el culo al viento», sino que él mismo se quita su saco, sus sandalias y se va desnudo durante tres años. El hermano profeta de Acab exige que un hombre lo golpee y lo mutila, para escenificar mejor la sentencia que quiere que oiga el rey. ¿Qué nos dice esto? Que hay que tomarlo todo al pie de la letra: que siempre estamos expuestos a lo absoluto de un sentido, de la misma manera que estamos expuestos a lo absoluto del hambre, del sufrimiento físico y de nuestro cuerpo hecho de necesidad; que no hay refugio frente a este sentido que por doquier nos persigue, nos precede, siempre ahí antes de que seamos, siempre presente en la ausencia, siempre hablando en el silencio. Imposibilidad para el hombre de escapar al ser:

Si cavan en el seol, mi mano irá a apresarlos; si han subido al cielo, los haré bajar; escondidos en el Carmelo, ya los encuentro allí; si creen refugiarse en el fondo del fondo de los mares, hago que allí les muerda la Serpiente.

Terrible maldición de la palabra que torna vana la muerte y la nada estéril. Palabra ininterrumpida, sin vacío ni reposo, que la palabra profética toma y, al tomarla, logra a veces interrumpir para hacérnosla oír y, en esa escucha, despertar a nosotros mismos¹².

10. *Figure* significa, en francés, tanto «figura», «imagen» o «símbolo» como «personaje», «cara» o «rostro». [N. de los T.]

11. Buber dice: Es existencia viviente; es una acción sagrada terriblemente seria, un verdadero drama sacramental. El *nabi* vive en forma de signo. Lo que hace no es lo que lo convierte en signo sino que, al hacerlo, él mismo es signo. Y ¿qué es un «signo» en el lenguaje de la Biblia? Pedir un signo no es pedir una prueba, es pedir que el mensaje adquiera una forma concreta y corpórea; es, pues, desear que el espíritu se exprese más perfecta, más auténticamente que con un término: que se encarne en el decir.

12. A Jeremías le gustaría detener, pero sin decirla, la insistencia de la Palabra desastrosa. La retiene consigo, tratando de hacerla callar, mientras que, «encerrada en sus huesos», ésta se convierte en un fuego devorador. «Me dije: 'No pensemos más en ello, no anunciemos nada'. Pero en mi corazón se produjo como un fuego devorador que en vano me afané en contener» (trad. francesa de J. Grosjean).

Palabra que ocupa todo el espacio y que, sin embargo, esencialmente no está fija (de ahí, la necesidad de la alianza, siempre rota, jamás interrumpida). Ese acoso, ese asalto por medio del movimiento, esa rapidez en el ataque, ese sobresalto infatigable: esto es lo que a las traducciones, incluso fieles, enredadas en su fidelidad, les cuesta tanto hacernos experimentar. Le debemos pues mucho al poeta cuya poesía, traducida de los profetas, ha sabido transmitirnos lo esencial: esa diligencia inicial, esa prisa, ese rechazo de demorarse y de crearse ataduras¹³. Don raro y casi amenazador, pues tiene ante todo que tornar sensible, en toda palabra *verdadera*, mediante la devoción del ritmo y el acento salvaje, esa palabra siempre dicha y jamás oída, que la dobla con un eco previo, rumor del viento e impaciente susurro destinados a repetirla de antemano, con el riesgo de destruirla al precederla. De manera que la predicción, al sustentarse en la intensidad anticipadora de la dicción, parece tratar constantemente de provocar su ruptura. Así ocurrió con Rimbaud, genio de la impaciencia y de la prisa, gran genio profético.

13. J. Grosjean, *Les Prophètes*. Leamos, por ejemplo, la honrada, útil y con frecuencia valiente Biblia de Jerusalén: «Los caminos de Sión están de luto, nadie viene ya a sus fiestas. Todas sus puertas están desiertas, sus sacerdotes gimen, sus vírgenes se afligen. ¡Está llena de amargura!». Y Jean Grosjean:

No más fiestas en Sión: caminos enlutados,

Puertas abandonadas, sacerdotes llenos de lágrimas,

Vírgenes desesperadas, desgracia sin límites.

Me parece que las traducciones de Amós, Oseas, a veces de Isaías, son las más hermosas, las más capaces, por la entonación, de evocar una lengua hasta aquí ausente de nuestra lengua.

EL SECRETO DEL GOLEM

El término símbolo es un término venerable en la historia de las literaturas. Ha sido muy útil para los intérpretes de las formas religiosas y, hoy en día, para los lejanos descendientes de Freud, para los cercanos discípulos de Jung. El pensamiento es simbólico. La existencia más limitada vive de símbolos y les da vida. El término símbolo reconcilia a creyentes y no creyentes, a eruditos y artistas.

Quizá. Lo extraño en el empleo de este término es que el escritor a cuya obra se aplica se siente muy alejado mientras está inmerso en esta obra de lo que designa un término semejante. Después, puede que se reconozca en él, que se deje adular por este bonito término. Sí, es un símbolo. Pero dentro de él hay algo que resiste, protesta y secretamente afirma: no es una forma simbólica de decir; era solamente real.

Esta resistencia merece nuestra atención. Y, sin embargo, se ha perfeccionado mucho el pensamiento del símbolo. Aquí, la mística es la que ha aportado, antes que cualquier estudio erudito de los especialistas, más claridad y rigor. La primera profundización se hizo debido a la necesidad de sustraer el símbolo a la alegoría. La alegoría no es sencilla. Aunque un viejo con una hoz, una mujer sobre una rueda, quieran decir el tiempo, la fortuna, la relación alegórica no se agota con ese mero significado. La hoz, la rueda, el viejo, la mujer, cada detalle, cada obra donde ha aparecido la alegoría, así como la inmensa historia que se oculta tras ella, las fuerzas emocionales que la han mantenido activa y, sobre todo, el modo de expresión figurada, extienden el significado en una red infinita de correspondencias. Desde el principio tenemos el infinito a nuestra disposición. Ahora

bien, precisamente este infinito está disponible. La alegoría conduce muy lejos la vibración enmarañada de sus círculos pero sin cambiar de nivel, de acuerdo con una riqueza que podemos denominar horizontal: ésta se mantiene dentro de los límites de la expresión comedida, representando, por medio de algo que se expresa o se representa, otra cosa que podría expresarse también directamente.

La experiencia simbólica

El símbolo tiene unas pretensiones muy diferentes. De entrada, espera saltar fuera de la esfera del lenguaje, del lenguaje en todas sus formas. A lo que apunta no es en modo alguno expresable, lo que deja ver u oír no es susceptible de ninguna escucha directa, ni siquiera de una escucha de ningún tipo. El plano del que nos hace partir no es más que un trampolín para elevarnos o precipitarnos hacia una región distinta, la cual carece de todo acceso. Con el símbolo, hay, por consiguiente, salto, cambio de nivel, cambio brusco y violento, hay exaltación, hay caída, no ya paso de un sentido a otro, de un sentido modesto a una riqueza más amplia de significados, sino a lo que es diferente, a lo que parece distinto de todos los sentidos posibles. Este cambio de nivel, movimiento peligroso hacia abajo, más peligroso hacia arriba, es lo esencial del símbolo.

Esto ya es difícil, prometedor y raro, y de tal calibre que hablar del símbolo no debería hacerse sin tomar precauciones. Pero de ahí derivan otras singularidades. La alegoría tiene un sentido, mucho sentido, una mayor o menor ambigüedad de sentido. El símbolo no significa nada, no expresa nada. Simplemente torna presente —tornándonos presentes en ella— una realidad que escapa a cualquier otra captación y que parece surgir, allí, prodigiosamente próxima y prodigiosamente lejana, como una presencia extraña. ¿Sería, pues, el símbolo una apertura en el muro, la brecha por donde se nos tornaría súbitamente sensible lo que, de no ser así, se sustrae a todo lo que sentimos y sabemos? ¿Acaso es una reja situada sobre lo invisible, una transparencia en donde se presentaría lo oscuro en su oscuridad? De ninguna manera, y así es como conserva un atractivo tan grande para el arte. Si es un muro, entonces el símbolo es como un muro que, lejos de abrirse, se tornaría no sólo más opaco, sino de una densidad, de un espesor, de una realidad tan poderosas y tan exorbitantes que nos modifica a nosotros mismos, modifica un momento la esfera de nuestras vías y de nuestras costumbres, nos retira de cualquier saber actual o latente, nos vuelve más maleables, nos remueve, nos da la

vuelta y nos expone, con esa nueva libertad, a que se aproxime otro espacio.

No hay desgraciadamente ningún ejemplo preciso puesto que, desde el momento en que el símbolo es particular, cerrado y habitual, ya se ha degradado. Pero admitamos por un momento que la cruz, tal y como la vivifica la experiencia religiosa, tenga toda la vitalidad del símbolo. La cruz nos orienta hacia un misterio, el misterio de la pasión de Cristo, pero no por ello pierde su realidad de cruz y su naturaleza de madera; por el contrario, se torna tanto más árbol, y más cercana del árbol, cuanto que parece elevarse hacia un cielo que no es este cielo y está en un lugar fuera de nuestro alcance. Es como si el símbolo estuviese siempre más replegado sobre sí mismo, sobre la realidad única que detenta y su oscuridad de cosa, por el hecho de que también es el lugar de una fuerza de expansión infinita.

Hay pues que decir brevemente: todo símbolo es una experiencia, un cambio radical que hay que vivir, un salto que hay que realizar. No hay pues símbolo, sino una experiencia simbólica. El símbolo no es destruido jamás por lo invisible o lo indecible a lo que pretende apuntar; alcanza por el contrario, con este movimiento, una realidad que el mundo corriente jamás le ha brindado, tanto más árbol cuanto que es cruz, más visible a causa de esa esencia oculta, más hablador y más expresivo por lo expresable junto al cual nos hace surgir mediante una decisión instantánea.

Si intentamos aplicar esta experiencia del símbolo a la literatura, vemos, no sin sorpresa, que ésta concierne únicamente al lector cuya actitud aquélla transforma. Sólo para el lector hay símbolo; él es quien se siente ligado al libro por el movimiento de una búsqueda simbólica, es el lector quien, frente al relato, experimenta un poder de afirmación que parece desbordar infinitamente la esfera limitada donde se ejerce ese poder, y piensa: «Es mucho más que una historia, hay ahí el presentimiento de una verdad nueva, de una realidad superior; se me va a revelar algo que este maravilloso autor me destina, que ha visto, que me quiere hacer ver, a condición únicamente de que yo no me deje cegar por el sentido inmediato ni por la realidad apremiante de su obra». De esta forma, el lector está listo para unirse a la obra con una pasión que llega a veces hasta la iluminación, que casi siempre se agota en traducciones sutiles si se trata de un lector especializado, dichoso de poder abrigar su lucecita en el hueco de una nueva profundidad. Estas dos formas de leer son ilustres y nacieron hace muchos siglos: por no citar más que un ejemplo, una de ellas condujo a los fecundos comentarios del Talmud, la otra a las experiencias extáticas del

cabalismo profético, ligadas a la contemplación y a la manipulación de las letras.

(Pero, quizá haya que recordarlo: la lectura es una dicha que reclama más inocencia y libertad que consideración. Una lectura atormentada, escrupulosa, una lectura que se celebra como los ritos de una ceremonia sagrada, coloca de antemano sobre el libro los sellos del respeto que lo cierran pesadamente. El libro no está hecho para ser respetado y «la obra maestra más sublime» halla siempre en el lector más humilde la justa medida que lo torna igual a sí mismo. Pero, naturalmente, la facilidad de la lectura no es ella misma de fácil acceso. La prontitud del libro para abrirse y la apariencia que conserva de estar siempre disponible —él, que nunca está ahí— no significa que esté a nuestra disposición, sino que significa antes bien la exigencia de nuestra completa disponibilidad.)

El resultado de la lectura simbólica es a veces de mucho interés para la cultura. Se suscitan nuevas cuestiones, se acallan viejas respuestas, se alimenta noblemente la necesidad de hablar de los hombres. Por lo demás, pero esto es lo peor, una especie de espiritualidad bastarda halla ahí su fuente. Lo que hay detrás del cuadro, detrás del relato, que hemos sentido vagamente como un secreto eterno, se reconstruye en un mundo propio, autónomo, en torno al cual el espíritu se agita en la sospechosa dicha que le proporciona siempre lo infinito de lo aproximado.

Y al final, lo que resulta de ello para la obra es su destrucción, como si se convirtiese en una especie de diana perforada incansablemente por los insectos del comentario con el fin de facilitar la vista de esas tierras adentro, siempre demasiado mal vislumbradas y que se intenta acercar a nosotros, no adaptando nuestra vista a ellas, sino transformándolas de acuerdo con nuestra mirada y nuestros conocimientos.

Es, por consiguiente, en una doble alteración en la que, debido a la gravedad, termina casi necesariamente la búsqueda simbólica. Por un lado, cuando el símbolo, que no es nada si no es una pasión, no conduce a ese salto que hemos descrito, se convierte en una simple, una compleja posibilidad de representación. Por otro, en lugar de seguir siendo una fuerza vehemente donde se unen y se confirman dos movimientos contrarios, uno de expansión, otro de concentración, aquél poco a poco se convierte por completo en lo que simboliza, árbol de la cruz que la grandeza del misterio ha consumido y desgastado fibra a fibra.

Por qué no hay arte puro

Sin embargo, en este punto, hemos progresado, estamos más alerta, más atentos. Notamos que la obra en la que parece animarse una vida simbólica nos acercará tanto más al «afuera» cuanto más nos dejemos encerrar en ella de una forma más completa. Ésta nos dirá lo que no nos dice a condición de no decir nada que no sea ella misma, y no nos conduce a otra parte más que si no nos conduce a ninguna parte, al no abrir sino cerrar todas las salidas. Esfinge sin secreto más allá de la cual no hay nada sino el desierto que porta consigo y que transporta en nosotros.

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

Cuando se le habla, pues, a un escritor de símbolo, es posible que éste experimente la distancia de la obra respecto de sí misma, distancia inestable, viva, centro de toda vida y movimiento dentro de ella, como esa distancia que el símbolo trae consigo, prueba de un vacío, de una separación infranqueable que no obstante hay que franquear, llamamiento a saltar para cambiar de nivel. Pero, para el escritor, esta distancia está en la obra. Solamente al escribir se abandona y se expone a ella para que siga siendo real. En el interior de la obra es donde nos encontramos con el afuera absoluto: exterioridad radical gracias a cuya experiencia se forma la obra, como si lo que está más fuera de la obra fuese siempre, para el que la escribe, el punto más íntimo de la obra, de manera que mediante un movimiento muy azaroso tiene que dirigirse siempre hacia el límite extremo del espacio, mantenerse como al final de sí mismo, al final del género que cree seguir, de la historia que cree contar y de toda escritura, allí donde ya no puede continuar: allí es donde ha de mantenerse, sin ceder, y con el fin de que, allí, en un momento determinado, comience todo.

Pero, en ese punto y en ese instante, parece también que ya no se trata de esa obra que le es dado escribir, sino de lo que ya no tiene relación con ella, ni consigo mismo, ni con ninguna cosa: cree que es algo radicalmente distinto lo que tiene como meta, una Tierra desconocida, un *Mare tenebrarum*, un punto, una imagen inefable, «senti-

do» supremo cuyo asedio es, en adelante, lo único que lo anima. ¿Es que, entonces, reniega pues de su propia tarea, de su propia obra y de su propia meta? Es verdad. Todo ocurre como si el escritor —o el artista— no pudiese proseguir la realización de su obra sin otorgarse, como objeto y como coartada, el perseguir otra cosa (por eso, sin duda, no hay arte puro). Para ejercer su arte necesita un rodeo por donde escapar del arte, un rodeo con el cual se disimula lo que él es y lo que hace; y la literatura es ese disimulo. De la misma manera que Orfeo cuando se vuelve hacia Eurídice deja de cantar, rompe el poder del canto, traiciona el rito y olvida la regla, así también es preciso que en un momento determinado el escritor traicione, reniegue de todo, del arte, de la obra y de la literatura que ya no le parecen nada comparadas con la verdad que vislumbra (o con el pueblo al que quiere servir), con lo desconocido que quiere captar, con Eurídice a la que quiere ver y no ya cantarle. Sólo a costa de renegar de la obra puede ésta adquirir su dimensión mayor, lo que hace de ella más que una obra. A costa de eso, a menudo, se pierde y también parece alimentar al símbolo y darle razón de ser.

¿Qué aporta pues al escritor este término de símbolo? Quizá nada más que el olvido de su fracaso y la peligrosa tentación de hacerse ilusiones recurriendo a un lenguaje misterioso¹. Si estuviese obligado, con el fin de especificar la experiencia que es la suya, a emplear otro término, sería más bien el simple término de *imagen*, pues con frecuencia el escritor es para sí mismo como un hombre que se ha encontrado con una imagen, se siente ligado a ella con una pasión extraña, no tiene más existencia que estar cerca de ella: una estancia que es su obra.

Dicha, desdicha de la imagen

En el relato de Bioy Casares, *La invención de Morel* —que J. L. Borges ha situado en el nivel de los grandes logros—, se nos cuenta la historia de un hombre que, huyendo de la persecución política, encuentra refugio en una isla donde está seguro porque una especie de peste la ha dejado desierta. Hace algunos años, un hombre rico, con varios amigos, hizo levantar allí un hotel, una capilla, un «Museo», pero la epidemia parece haberlos expulsado. El exiliado vive así

1. Podría decirse que el símbolo recupera, pero al revés, la aventura creadora. Hace pues que la lectura participe de la profundidad de este movimiento aventurero, pero tanto más quizá cuanto que el escritor haya tenido menos la tentación de preparar intencionadamente la vía para el símbolo.

Por qué no hay arte puro

Sin embargo, en este punto, hemos progresado, estamos más alerta, más atentos. Notamos que la obra en la que parece animarse una vida simbólica nos acercará tanto más al «afuera» cuanto más nos dejemos encerrar en ella de una forma más completa. Ésta nos dirá lo que no nos dice a condición de no decir nada que no sea ella misma, y no nos conduce a otra parte más que si no nos conduce a ninguna parte, al no abrir sino cerrar todas las salidas. Esfinge sin secreto más allá de la cual no hay nada sino el desierto que porta consigo y que transporta en nosotros.

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

Cuando se le habla, pues, a un escritor de símbolo, es posible que éste experimente la distancia de la obra respecto de sí misma, distancia inestable, viva, centro de toda vida y movimiento dentro de ella, como esa distancia que el símbolo trae consigo, prueba de un vacío, de una separación infranqueable que no obstante hay que franquear, llamamiento a saltar para cambiar de nivel. Pero, para el escritor, esta distancia está en la obra. Solamente al escribir se abandona y se expone a ella para que siga siendo real. En el interior de la obra es donde nos encontramos con el afuera absoluto: exterioridad radical gracias a cuya experiencia se forma la obra, como si lo que está más fuera de la obra fuese siempre, para el que la escribe, el punto más íntimo de la obra, de manera que mediante un movimiento muy azaroso tiene que dirigirse siempre hacia el límite extremo del espacio, mantenerse como al final de sí mismo, al final del género que cree seguir, de la historia que cree contar y de toda escritura, allí donde ya no puede continuar: allí es donde ha de mantenerse, sin ceder, y con el fin de que, allí, en un momento determinado, comience todo.

Pero, en ese punto y en ese instante, parece también que ya no se trata de esa obra que le es dado escribir, sino de lo que ya no tiene relación con ella, ni consigo mismo, ni con ninguna cosa: cree que es algo radicalmente distinto lo que tiene como meta, una Tierra desconocida, un *Mare tenebrarum*, un punto, una imagen inefable, «senti-

do» supremo cuyo asedio es, en adelante, lo único que lo anima. ¿Es que, entonces, reniega pues de su propia tarea, de su propia obra y de su propia meta? Es verdad. Todo ocurre como si el escritor —o el artista— no pudiese proseguir la realización de su obra sin otorgarse, como objeto y como coartada, el perseguir otra cosa (por eso, sin duda, no hay arte puro). Para ejercer su arte necesita un rodeo por donde escapar del arte, un rodeo con el cual se disimula lo que él es y lo que hace; y la literatura es ese disimulo. De la misma manera que Orfeo cuando se vuelve hacia Eurídice deja de cantar, rompe el poder del canto, traiciona el rito y olvida la regla, así también es preciso que en un momento determinado el escritor traicione, reniegue de todo, del arte, de la obra y de la literatura que ya no le parecen nada comparadas con la verdad que vislumbra (o con el pueblo al que quiere servir), con lo desconocido que quiere captar, con Eurídice a la que quiere ver y no ya cantarle. Sólo a costa de renegar de la obra puede ésta adquirir su dimensión mayor, lo que hace de ella más que una obra. A costa de eso, a menudo, se pierde y también parece alimentar al símbolo y darle razón de ser.

¿Qué aporta pues al escritor este término de símbolo? Quizá nada más que el olvido de su fracaso y la peligrosa tentación de hacerse ilusiones recurriendo a un lenguaje misterioso¹. Si estuviese obligado, con el fin de especificar la experiencia que es la suya, a emplear otro término, sería más bien el simple término de *imagen*, pues con frecuencia el escritor es para sí mismo como un hombre que se ha encontrado con una imagen, se siente ligado a ella con una pasión extraña, no tiene más existencia que estar cerca de ella: una estancia que es su obra.

Dicha, desdicha de la imagen

En el relato de Bioy Casares, *La invención de Morel* —que J. L. Borges ha situado en el nivel de los grandes logros—, se nos cuenta la historia de un hombre que, huyendo de la persecución política, encuentra refugio en una isla donde está seguro porque una especie de peste la ha dejado desierta. Hace algunos años, un hombre rico, con varios amigos, hizo levantar allí un hotel, una capilla, un «Museo», pero la epidemia parece haberlos expulsado. El exiliado vive así

1. Podría decirse que el símbolo recupera, pero al revés, la aventura creadora. Hace pues que la lectura participe de la profundidad de este movimiento aventurero, pero tanto más quizá cuanto que el escritor haya tenido menos la tentación de preparar intencionadamente la vía para el símbolo.

EL INFINITO LITERARIO: EL ALEPH

Al hablar de lo infinito, Borges dice que esta idea corrompe a las demás. Michaux evoca lo infinito, enemigo del hombre, y dice que la mesalina «rechaza el movimiento de lo finito»: «Infinivertida, ésta desasosiega».

Sospecho que Borges recibió el infinito de la literatura. No es para dar a entender que sólo tiene de ella un conocimiento apacible, sacado de obras literarias, sino para afirmar que la experiencia de la literatura está quizá fundamentalmente próxima a las paradojas y a los sofismas de lo que Hegel, para apartarlo, denominaba el mal infinito.

La verdad de la literatura estaría en el error del infinito. El mundo en el que vivimos y tal y como lo vivimos está afortunadamente delimitado. Nos bastan unos cuantos pasos para salir de nuestra habitación, unos cuantos años para salir de nuestra vida. Pero supongamos que, en este estrecho espacio, de repente oscuro, ciegos de pronto, nos extraviásemos. Supongamos que el desierto geográfico se convirtiese en el desierto bíblico: ya no son cuatro pasos, ya no son once días lo que necesitamos para atravesarlo, sino dos generaciones, o toda la historia de toda la humanidad y quizá más. Para el hombre comedido y amante de la medida, la habitación, el desierto y el mundo son lugares estrictamente determinados. Para el hombre desértico y laberíntico, destinado al error de una andadura necesariamente un poco más larga que su vida, el mismo espacio será verdaderamente infinito, aunque él sepa que no lo es y en mayor medida porque lo sabe.

El sentido del devenir

El error, el hecho de estar en camino sin poder detenerse nunca, trocan lo finito en infinito. A lo que se suman los rasgos singulares siguientes: de lo finito, que no obstante siempre está cerrado, siempre se puede esperar salir mientras que la vastedad infinita, al carecer de salida, es la prisión; de la misma manera que cualquier lugar absolutamente sin salida se torna infinito. El lugar del extravío ignora la línea recta: allí no se va nunca de un punto a otro; no se parte de aquí para ir allí; no hay ningún punto de partida ni ningún comienzo para echar a andar. Antes de haber comenzado ya se vuelve a empezar; antes de haber cumplido estamos repitiendo, y esta especie de absurdo que consiste en volver sin haber partido nunca o en empezar por volver a empezar es el secreto de la «mala» eternidad, correspondiente a la «mala» infinitud, las cuales, una y otra, encierran quizá el sentido del devenir.

Borges, hombre esencialmente literario (lo cual quiere decir que está siempre listo para comprender de acuerdo con una comprensión que la literatura autoriza), se enfrenta a la mala eternidad y a la mala infinitud, quizá las únicas de las que podemos tener experiencia, hasta esa gloriosa inversión que se denomina el éxtasis. El libro es, en principio, el mundo para él, y el mundo es un libro. Esto debería tranquilizarlo con respecto al sentido del universo, pues se puede dudar de la razón del universo, pero el libro que hacemos y, sobre todo, esos libros de ficción organizados con habilidad, como problemas absolutamente oscuros a los cuales convienen unas soluciones absolutamente claras, como son las novelas policíacas, sabemos que están impregnados de inteligencia y animados por ese poder de organización que es el espíritu. Pero si el mundo es un libro, cualquier libro es el mundo; y de esta inocente tautología se derivan unas consecuencias terribles.

En primer lugar, lo siguiente: que ya no hay punto de referencia. El mundo y el libro se envían entre sí eterna e infinitamente sus imágenes reflejadas. Ese poder indefinido de reverberación, esa multiplicación centelleante e ilimitada —que es el laberinto de la luz y que, por lo demás, no es cualquier cosa— será, entonces, lo único que encontraremos, vertiginosamente, en el fondo de nuestro deseo de comprender.

Y también lo siguiente: que si el libro es la posibilidad del mundo, hemos de concluir de ello que, en el mundo, también está funcionando no sólo el poder de hacer, sino ese gran poder de fingir, de amañar y de engañar, del cual toda obra de ficción es el producto

tanto más evidente cuanto más oculto esté en él dicho poder. *Ficciones, artificios* corren el riesgo de ser los nombres más honrados que pueda recibir la literatura: y reprochar a Borges el escribir relatos que responden demasiado bien a esos títulos es reprocharle ese exceso de franqueza sin el cual la mistificación se toma excesivamente al pie de la letra (Schopenhauer, Valéry, como se ve, son los astros que brillan en ese cielo privado de cielo.)

La palabra artimaña, la palabra falsificación, aplicadas al espíritu y a la literatura, nos chocan. Consideramos que este tipo de engaño es demasiado simple, pensamos que si hay falsificación universal, sigue siendo en nombre de una verdad quizá inaccesible, pero venerable y, para algunos, adorable. Pensamos que la hipótesis del genio maligno no es la más desesperante: un falsificador, incluso omnipotente, sigue siendo una verdad sólida que nos dispensa de pensar más allá. Borges comprende que la peligrosa dignidad de la literatura no es hacer que supongamos que en el mundo hay un gran autor absorto en soñadoras mistificaciones, sino hacer que experimentemos la cercanía de una extraña fuerza neutra e impersonal. Le gusta que se diga de Shakespeare: «Se parecía a todos los hombres, salvo en esto: que se parecía a todos los hombres». Ve en todos los autores a un solo autor que es el único Carlyle, el único Whitman, que no es nadie. Esto es reconocible en George Moor y en Joyce —podría decir en Lautréamont, en Rimbaud—, capaces de incorporar en sus libros páginas e imágenes que no les pertenecían, pues lo esencial es la literatura, no los individuos y, dentro de la literatura, que ésta sea de forma impersonal, en cada libro, la unidad inagotable de un solo libro y la cansada repetición de todos los libros.

Cuando Borges propone que imaginemos a un escritor francés contemporáneo escribiendo, a partir de unos pensamientos que son los suyos, algunas páginas que reproducirán textualmente dos capítulos de *Don Quijote*, este absurdo memorable no es sino el que se realiza en toda traducción. En una traducción, tenemos la misma obra en un doble lenguaje: en la ficción de Borges, tenemos dos obras en la identidad del mismo lenguaje y, en esa identidad que no es tal, el fascinante espejismo de la duplicidad de los posibles. Ahora bien, allí donde hay un doble absoluto, se borra el original, e incluso el origen. De esa manera, el mundo, si pudiese ser exactamente traducido y duplicado en un libro, perdería todo comienzo y todo fin y se convertiría en ese volumen esférico, finito y sin límites que todos los hombres escriben y en el que están escritos: ya no sería el mundo, sería, será el mundo pervertido en la suma infinita de sus posibles. (Dicha perversión es quizá el prodigioso, el abominable Aleph.)

La literatura no es un simple engaño, sino el peligroso poder de ir hacia lo que es a través de la infinita multiplicidad de lo imaginario. La diferencia entre lo real y lo irreal, el inestimable privilegio de lo real, es que hay menos realidad en la realidad, al no ser ésta sino la irrealidad negada, apartada por el enérgico trabajo de la negación y por esa negación que es asimismo el trabajo. Ese menos, especie de adelgazamiento, de afinamiento del espacio, es lo que nos permite ir de un punto a otro según el dichoso modo de la línea recta. Pero lo más indefinido, esencia de lo imaginario, es lo que impide que K. llegue alguna vez al Castillo, lo mismo que le impide, para toda la eternidad, a Aquiles alcanzar a la tortuga y quizá al hombre vivo alcanzarse a sí mismo en un punto que tornaría su muerte totalmente humana y, por consiguiente, invisible.

EL FRACASO DEL DEMONIO: LA VOCACIÓN

Goethe amaba su *daimon*: éste le permitió acabar bien. Virginia Woolf lucha toda su vida contra ese *daimon* que la protege y, finalmente, ella le vence, con un movimiento oscuro que consagra quizá la verdad de su vocación. Esa lucha es extraña. El que nos engaña nos preserva, pero siempre tornándonos infieles a nosotros mismos, demasiado prudentes y demasiado razonables. En el *Diario* publicado tras su muerte, lo que buscamos son las peripecias de dicho combate al tiempo que deploramos los límites de la publicación: veintiséis volúmenes que se redujeron a uno solo; así lo exigieron las conveniencias. Sigue siendo un documento conmovedor sobre la actitud de la escritora con, aquí y allá, un destello que hace ver la dicha, la desdicha de su trabajo¹.

Conmovedor, pero con frecuencia de penosa lectura. Los lectores carentes de indulgencia corren el riesgo de irritarse al ver a esa Virginia a la que quieren tan amante del éxito, tan dichosa por las alabanzas, tan vana por ser reconocida un instante, tan herida por no serlo. Sí, resulta sorprendente, doloroso y casi incomprensible. Hay algo enigmático en esas relaciones falseadas que colocan en una dependencia tan burda a una escritora con tanta delicadeza. Y cada vez, con cada libro nuevo, la comedia, la tragedia es la misma. Esta repetición, de la cual ella es muy consciente —¿quién fue más lúcida

1. *Journal d'un écrivain*, trad. francesa de G. Beaumont [*Virginia Woolf: Diario de una escritora*, trad. de A. Bosch, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuente-taja, Madrid, 2003]. Cf. el conmovedor comentario de Dominique Aury en el n.º 67 de la *Nouvelle Revue Française*.

que ella?—, se vuelve aún más molesta por la cerrazón del *Diario*, pero esos errores de perspectiva también poseen su verdad. Y, de repente, la salida: esa muerte que ella elige y que viene a ocupar el lugar del público para darle por fin la respuesta justa que ella no ha dejado de esperar.

La gran agonía

No se le puede reprochar a Virginia Woolf ser sensible hasta en la superficie. Que a veces tenga celos, juzgando mal a Joyce, a K. Mansfield debido a sus méritos es algo que lamentamos, pero ella también lo ve y lo lamenta. Que a la aristocracia de los literatos y de los artistas, sin embargo sorprendentemente libres, entre los cuales ella se formó le deba sus relaciones carentes de libertad con el espíritu crítico es quizá más grave. Cuando escribe, evoca lo que pensarán estos y aquellos amigos suyos, todos ellos especialistas, críticos, poetas, novelistas de primera fila. Cuando ha terminado de escribir espera el juicio de éstos (a veces lo espera al tiempo que lo rehúye). Si es bueno, es dichosa un momento; si no es totalmente bueno, queda aniquilada durante mucho tiempo. ¿Es esto sano? Veo, admiro las relaciones tan fructíferas (lo dicen ellos) que unieron a Roger Martin du Gard, Copeau, Gide y todo el mundillo Bloomsbury de la N.R.F. Pero ¿no tiene un escritor una gran necesidad de anonimato? ¿No acepta una ilusión cuando cree escribir en familiar compañía con caras, con sensibilidades amigas? Ni siquiera Goethe pudo hacer nada por Schiller. Y ¿ayudaron todos esos admirables escritores que fueron sus compañeros a Virginia Woolf? Con seguridad la ayudaron; sin embargo, cargó también, como un fardo, con el peso de sus alabanzas y de sus estímulos.

Esto sigue siendo superficial. Si ella es vulnerable, no lo es por simple falta de modestia, por el deseo de ser «célebre» o «grande», o por la preocupación inquieta de agradar a unos amigos demasiado perspicaces. Estas formas de ser débil sólo le permiten apartar un poco de ella una debilidad más esencial, una inseguridad a la que no escapa. Dicha debilidad es su talento mismo. «Quizá no esté yo segura de mis dotes.» Admiraremos que pueda dudar de sí misma, habiendo publicado ya sus libros más importantes (*La señora Dalloway*, *Al faro*, *Las olas*). Pero recordemos a Goethe quien, a los cuarenta años, siendo un escritor famoso, se encuentra de pronto por los caminos de Italia preguntándose si no es un pintor o un naturalista antes que un poeta. Virginia Woolf sabe con certeza que

al artista más dotado, cada vez que emprende una nueva obra, le falta algo y está como privado de sí mismo. El firme y fuerte Claudel, tras terminar *El rehén*, escribe a Gide:

La experiencia pasada no sirve de nada: cada obra nueva plantea problemas nuevos, ante los cuales uno experimenta todas las incertidumbres y todas las angustias de un debutante con, además, algunas facilidades traicioneras que hay que dominar brutalmente.

Y Péguy: «Nunca emprendo una obra nueva sino temblando. Vivo en el temblor de escribir»².

Pero esa incertidumbre que hace que la vocación —e incluso la existencia del poeta— se decida cada vez como un enigma mediante la afirmación del poema no es quizá todavía lo esencial. En el caso de Virginia Woolf, parece como si, en ella, el arte fuese el que torna necesaria cierta debilidad, exigiendo el abandono de sus recursos de vida y de expresión más naturales. (Esto es quizá lo que Jacques Rivière quería expresar de este modo, cuando decía de Alain-Fournier: «Él no es él mismo y no halla todas sus fuerzas sino en el momento en que se siente abandonado por todo cuanto no obstante necesita».) En el *Diario* hay unas notas que dicen, a veces con solemnidad, la carencia a cuyo nivel la lleva su trabajo:

Quiero obligarme a mirar de frente la certeza de que no hay nada, nada para ninguno de nosotros. Trabajar, leer, escribir no son más que disfraces; lo mismo que las relaciones con los demás. Sí, incluso tener hijos no serviría de nada.

No se trata de un pensamiento heredado pasajeraamente de su entorno, sino de una convicción que ella siente que está íntimamente unida a la verdad de su labor: le es preciso encontrar el vacío («la gran agonía», «el terror de la soledad», «el horror de contemplar el fondo del jarrón») para, a partir de ese vacío, empezar a ver aunque sea las cosas más humildes y a captar lo que ella llama *la realidad*: la atracción del momento puro, el insignificante centelleo abstracto que no dura, no revela nada y vuelve al vacío que alumbra. Es la experiencia del instante, y no hay nada más fácil pensarán algunos; fácil, no sé, pero sí que exige tal separación de sí, una humildad tan

2. Al empezar una nueva novela, Julien Green anota en su diario (*Le bel aujourd'hui*): «La experiencia no sirve de nada, no da ninguna facilidad... Querer escribir y no poder hacerlo, como esta mañana, es para mí una especie de tragedia. La fuerza está ahí pero, por razones que ignoro, no es libre».

grave, una fidelidad tan completa a un poder ilimitado de dispersión (la esencia de la infidelidad) que se ve perfectamente qué riesgo hay que correr finalmente.

La «realidad»

En Virginia Woolf el arte se muestra como es: de una terrible seriedad. No está permitido hacer trampas. Qué tentador resultaría tratar de traducir en una gran afirmación reveladora esas breves iluminaciones que abren y cierran el tiempo y que, muy consciente de su precio, ella denomina *moments of being*, «momentos de ser». ¿Acaso no van éstos de una forma maravillosa y de una vez por todas a cambiar la vida? ¿Comportan éstos ese poder de decisión y de creación capaz, lo mismo que ocurre en Proust, de tornar posible la obra que ha de reunirse en torno a ellos? En absoluto. «Pequeños milagros cotidianos», «cerillas que inopinadamente se frotan en la oscuridad»: no dicen nada que no sea ellos mismos. Aparecen, desaparecen, brillantes fragmentos que rayan con su pureza saturada el espacio de la transparencia³.

Al mismo tiempo, y aunque haya que temer constantemente el malentendido, lo que esos núcleos de claridad en movimiento le hacen vislumbrar en una dispersión necesaria no debe confundirse con el juego de las apariencias. No son «impresiones», aunque tengan la modestia de las mismas, y no podríamos equivocarnos más si calificásemos su escritura como impresionista. Virginia Woolf sabe que no debe permanecer pasiva ante el instante sino responder a él con una pasión breve, violenta, obstinada y no obstante reflexiva, pensativa:

He tenido la idea de que lo que ahora querría hacer es saturar cada átomo. ¡Querría eliminar todo lo que es desperdicio, muerte y superfluidad, dar el momento entero, con todo lo que puede incluir! Digamos que el momento es una combinación de pensamiento, de sensación; la voz del mar.

La apariencia, lo vivo, la vida no bastan, ni garantizan nada:

Es un error creer que la literatura puede ser extraída de lo vivo. Hay que salir de la vida... Hay que salir de sí mismo y concentrarse al máximo en un solo punto...

3. M. Nathan, *Virginia Woolf par elle-même*, Seuil, Paris, 1956.

Reconozco que es exacto, que no tengo el don de la «realidad». Descarnado deliberadamente hasta cierto punto pues desconfío de la realidad... Pero para ir más allá.

Y ¿qué encuentra más allá? Al hablar en 1928 de la experiencia más grave que tuvo y para la cual recurre a algunas palabras inusualmente fuertes —terror, horror, agonía—, añade lo siguiente:

Esta experiencia es la que ha hecho que fuese consciente de lo que denomino *la realidad*, es decir, una cosa que veo ante mí, algo abstracto, pero que sin embargo está incorporado a las landas, al cielo; al lado de lo cual nada cuenta; en lo cual hallaré mi reposo y seguiré existiendo. Es lo que denomino la «realidad». Y a veces me digo que es la cosa que me resulta más necesaria y que no dejo de buscar.

He ahí pues, cuando arde el fuego caprichoso, todo lo que le es dado, a lo que ha de ser fiel, renunciando a todo lo demás, *algo abstracto incorporado a las landas, al cielo*. Una vida de coraje, años de trabajo, días de desesperación, de espera, de búsqueda estéril, y el miedo solitario del fin, sin otra justificación que la promesa de esa frasecita cuya posible superchería ella denuncia de inmediato:

Pero ¿quién sabe, una vez que se ha cogido una pluma y que nos hemos puesto a escribir? Qué difícil es no transformar en «realidad» esto o aquello, cuando ella es una sola cosa.

De esta misma manera calibraba Proust con el peso de una vida el pequeño lienzo de pared tan bien pintado de amarillo.

Pérfida vocación

Cuando miramos el patético rostro que, al cabo de los años, le da esa vida, rostro que poco a poco se borra, tenemos la impresión de que más allá de la melancolía que es la única que todavía lo torna visible toda la fuerza externa y esa energía personal en la que a veces tenemos que atrincherarnos para perseverar la abandonan. ¿De dónde saca entonces, hasta el final, esas posibilidades casi disparatadas de trabajo, reescribiendo no sé cuántas veces cada uno de sus libros, sosteniéndolos, manteniéndolos por encima de su descorazonamiento al cual no los abandona jamás? Ahí es donde se deja presentir la indomable fuerza propia de la debilidad, como si, cuando ya no

podemos hacer nada, apareciese a veces el recurso de un poder totalmente distinto. Pero ¡en qué inseguridad permanece! Unirse a la dispersión, a la intermitencia, al brillo fragmentado de las imágenes, a la fascinación centelleante del instante, es un movimiento terrible; una dicha terrible, sobre todo cuando, finalmente, ha de dar lugar a un libro. ¿Hay una solución para reunir lo que se dispersa, para tornar continuo lo discontinuo y mantener lo errabundo en un todo no obstante unificado? Virginia Woolf a veces la encuentra, en esa palabra inestable que es como el sueño y la imaginación del agua, pero, en la intriga novelística de la cual no puede liberarse del todo, a veces no la encuentra. Su último libro, en sus últimas páginas, repite únicamente estas dos palabras: «Unidad, dispersión... Uni... disp...». «Todo lo que podemos ver de nosotros mismos son pedazos, residuos, fragmentos.» «Estamos dispersos, nosotros que estábamos unidos.» «Estamos dispersos...» «Unidad, dispersión.» Hay que separarse.

El suicidio de Virginia Woolf está tan cercano a ella misma que nos gustaría dejarlo de lado y, ante todo, olvidarlo, ignorarlo, al tiempo que sabemos que es necesario, aunque —¿quién sabe?— todavía evitable. ¿Cómo atreverse a vincularlo con su vida creadora? ¿Cómo ver en él el término de su destino? ¿Qué conveniencia hay en ese final tan poco conveniente? Y en el caso de que, tal y como se nos sugiere, la fidelidad a su vocación se lo hubiese exigido, ¿qué significa aquí la palabra vocación? Ortega y Gasset afirmó que cada cual tiene un proyecto esencial —quizá único— y que consagra su existencia a rechazarlo o a realizarlo, luchando sin embargo casi siempre contra éste en un combate oscuro, desesperado y vivo. Así, dice, fue Goethe quien pasó su ilustre vida traicionando su auténtica vocación. Y toda existencia es ruina, todo brillante éxito es un montón de escombros entre los cuales el biógrafo ha de buscar en qué tendría que haberse convertido el ser vivo. Para uno, su verdad fue ser un ladrón, y falseó su vida al lograr con virtud no serlo. Para el otro, ser Don Juan y no un santo. Para Goethe, no caer en la triste historia de Weimar, «el mayor malentendido de la historia literaria», y no transformarse en una estatua. La tesis, mantenida con autoridad⁴, es insostenible y perturbadora. ¿Cuál es ese proyecto secreto, inaprensible e inexistente cuya constante presión se ejerce, en efecto, sobre los hombres y especialmente sobre los seres problemáticos, los creadores, los inte-

4. En el ensayo [de Ortega y Gasset] titulado *Carta a un alemán: pidiendo un Goethe desde dentro*, Biblioteca Nueva-Fundación Goethe-Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 2004.

lectuales que están en todo momento disponibles y son peligrosamente nuevos? La idea de una vocación (de una fidelidad) es la más perversa que pueda perturbar a un artista libre. Incluso y sobre todo fuera de cualquier convicción idealista (donde esta idea se domestica entonces más fácilmente), notamos que aquélla está cerca de cada escritor como si fuera su sombra que le precede y de la que él huye, a la que él persigue, desertor de sí mismo, imitándose a sí mismo o, lo que es peor, imitando la idea inimitable de Artista o de Hombre que, espectacularmente, él quiere dar.

El lado perverso de la vocación es que está lejos de ir necesariamente en el sentido de las aptitudes, puesto que puede exigir, por el contrario, renunciar a los talentos naturales tal y como nos lo muestran tantos artistas primero fáciles, convertidos en lo que son al dejar de ser ellos mismos, ingratos entonces para con sus dotes espontáneas, mientras que, en Goethe, la multiplicidad de sus aptitudes es la que habría alterado su vocación y vemos que Pascal, erudito, escritor, genio religioso, se encuentra en un difícil conflicto hasta el momento en que la vocación termina en conversión. La vocación tiene esto de perverso: que implica una exigencia exclusiva, un movimiento hacia una imagen siempre más determinada, la elección, entre muchos posibles, de uno solo que, aunque siga siendo enigmático, se afirma como esencial y tal que uno no puede apartarse del mismo sin la certeza —imperiosa, indescifrable— de un error. Es preciso pues, de forma irrevocable, decidirse, limitarse, liberarse de sí mismo y de todo lo demás con vistas a una única «realidad» (en el sentido en que la entiende Virginia Woolf). Pero lo propio del escritor en cada obra es reservar lo indeciso en la decisión, preservar lo ilimitado cerca del límite y no decir nada que no deje intacto todo el espacio de la palabra o la posibilidad de decirlo todo. Y, al mismo tiempo, es preciso decir una sola cosa y no decir más que ésta.

Cuando T. S. Eliot hace la observación siguiente: «Sé por experiencia personal que, hacia la mitad de la vida, un hombre se encuentra en presencia de tres elecciones: no escribir nunca más, repetirse con, quizá, un grado siempre mayor de virtuosidad o, con un esfuerzo del pensamiento, adaptarse a esa 'edad media' y encontrar otra forma de trabajar»⁵, sabe perfectamente que no es sólo hacia la mitad de su vida, sino en cada momento crucial de sí mismo y en cada nueva obra, en cada página de la obra, cuando debería plantearse una de estas tres elecciones —por atenernos a ellas—, si no fuera porque,

5. Citado por Georges Cattaui en su estudio *T. S. Eliot* (Merlin, London, 1966).

por suerte, una especie de ligereza permite, cada vez, que nos adelantemos a ellas. Virginia Woolf, tan ansiosa, tan insegura, poseyó dicha ligereza. Nada pesa en ella y rara vez una angustia tan pesada fue de apariencia tan ligera. Mientras escribe —e incluso cuando «escribir es la desesperación misma»—, es arrastrada por un movimiento prodigioso, un acuerdo excitante con su «vocación» que bien parece entonces ser la atracción de ese algo abstracto incorporado a las landas, al cielo, en el cual ella ha encerrado su secreto para sí misma, con una precisa imprecisión. La oscura desgracia se apodera de ella solamente después de cada libro. En vano trata de aligerarla pidiéndoles a los unos un juicio favorable, esperando de los otros la herida de una crítica que le permitiría localizar su tormento.

Y nadie sabe lo mucho que sufro, a lo largo de esta calle, luchando contra mi angustia como hacía sola tras la muerte de mi hermano, luchando sola contra algo. Pero, en aquel momento, luchaba contra un demonio y ahora contra nada.

Sugiere que casi después de cada uno de sus libros ha pensado en el suicidio, sobre todo después de *Al faro* que fue, sin embargo, la novela de la que menos tuvo que dudar. Esto se explicará fácilmente diciendo que paga con una gran fatiga la tensión excesiva que exigió su trabajo. Es una forma de ver las cosas. Ella misma se expresa también de esta otra manera:

En cuanto dejo de trabajar me parece que me hundo, que me hundo. Y, como siempre, estoy convencida de que si me sumerjo más y más alcanzaré la verdad. Ésta es la única compensación: una especie de nobleza, de solemnidad.

«Fracaso»

Cuando muere, su última novela (*Entre actos*) se termina sin estar acabada. Es el momento más peligroso: el libro la abandona, las fuerzas procedentes de él se retiran, dejándola sin recursos y sin fe ante la tarea:

Hay un freno en el flujo de mi ser. Una corriente profunda se apiña contra el obstáculo, golpea con intermitencia, tira, un nudo en todo el centro resiste. ¡Oh! Es un dolor, esto es la angustia. Flaqueo. Fracaso⁶.

6. Es Rhoda quien habla de este modo en *Las olas*.

Fracasa. Lo que sorprende en este fracaso afirmado por la muerte voluntaria es el acto escandaloso que ésta introduce en el curso de una existencia hasta entonces tan absolutamente respetable (como ella misma la calificaba con irónico pesar). Así pues, es muy cierto que, por vinculado que esté a unas costumbres de la civilización que le exigen no hacer nada chocante, para un escritor fiel a la «vocación» siempre hay un momento en que las composturas se rompen. Ahora comprendemos mejor las palabras del joven Goethe: «Para mí, no cabría ni plantearse acabar bien», certeza que lo acompaña durante toda su juventud hasta el día en que descubre la fuerza demoníaca cuyo pacto ha de protegerlo, piensa, contra el temor de perderse. Esta fuerza lo protegió, en efecto, pero entonces empezó la infidelidad para consigo mismo y la gloriosa decadencia a la que Virginia Woolf prefirió escapar hundiéndose.

III

ACERCA DE UN ARTE SIN PORVENIR



EN CUALQUIER EXTREMO

¿Toca el arte a su fin? ¿Perece la poesía por haberse mirado de frente, de la misma manera que muere aquel que ha visto a Dios? El crítico que considera nuestro tiempo comparándolo con el pasado no puede sino expresar una duda y una admiración desesperada hacia los artistas que a pesar de todo aún producen. Pero cuando se prueba, como hizo Vladimir Weidlé en un libro lleno de cultura, razón y pesar, que el arte moderno es imposible —y esta prueba es convincente, quizá demasiado aduladora—, ¿acaso no se pone de manifiesto la exigencia secreta del arte que es siempre, en cualquier artista, la sorpresa de lo que *es* sin ser posible, de lo que debe empezar en cualquier extremo, obra del fin del mundo, arte que halla su comienzo solamente allí donde ya no hay arte y donde ya no hay condiciones para él? No cabría ir demasiado lejos en la duda. Es la forma, una de las formas de ir más lejos en la maravilla de lo indudable.

Weidlé escribe: «El error de Mallarmé»¹, y Gabriel Marcel: «El error mallarmeano...». Error evidente. Pero ¿acaso no es evidente, asimismo, que a este error le debemos Mallarmé? Todo artista está vinculado con un error con el cual tiene una relación particular de intimidad. Hay un error de Homero, de Shakespeare, que consiste quizá, para ambos, en el hecho de no existir. Todo arte extrae su origen de un defecto excepcional, toda obra es la puesta en funcionamiento de ese defecto de origen, del cual proceden la temida cerca-

1. «El error de Mallarmé es haber querido aislar así la esencia poética y presentarla en estado puro, yuxtaponiendo, sin una soldadura profunda, unas combinaciones verbales de una belleza insuperable» (*Les Abeilles d'Aristée*).

nía de la plenitud y una luz nueva. ¿Es ésta una concepción propia de nuestro tiempo, este tiempo en que el arte ha dejado de ser una afirmación común, una tranquila maravilla colectiva y es tanto más importante cuanto que es más improbable? Quizá. Pero ¿qué ocurría en otros tiempos? Y ¿cuáles son esos vagos otros tiempos en los que todo nos parece tan fácil, tan seguro? Por lo menos, hoy es el que nos mira y, hoy por hoy, se puede afirmar resueltamente lo siguiente: un artista no podría equivocarse demasiado, ni ligarse demasiado a su error, mediante un contacto grave, solitario, peligroso, irremplazable, en donde choca, con terror, con placer, con ese exceso que, en sí mismo, lo conduce fuera de sí y quizá fuera de todo.

(Los discípulos, los imitadores son aquellos que, como los críticos, convierten un error en razón, lo estabilizan, lo apaciguan, pero así lo ponen de relieve, de manera que éste aparece y, entonces, a los críticos les resulta fácil mostrar el error, en qué atolladero desemboca, con qué fracaso se paga el éxito e incluso el fracaso que ha sido el éxito.)

Esa vinculación con el error, esa relación difícil de alcanzar y más difícil de mantener que tropieza con una duda, con una denegación precisamente en aquel al que el error mantiene bajo su fascinación; esa pasión, esa andadura paradójica concierne asimismo a la novela, el más afortunado de los géneros, del cual sin embargo siempre hemos oído decir que había llegado a su término. Y se afirmaba esto no porque ésta ya no produjese grandes obras, sino cada vez que grandes escritores escribían grandes novelas unánimemente reconocidas como libros literariamente considerables. Cada vez, estos autores parecían haber roto algo: no agotaban el género como hizo Homero con la epopeya, pero lo alteraban con tanta autoridad y con una fuerza tan embarazosa, a veces tan confusa, que ya no parecía posible volver a la forma tradicional ni ir más lejos en el uso de la forma aberrante, ni siquiera repetirla. Esto se dijo en Inglaterra a propósito de Virginia Woolf o de Joyce; en Alemania a propósito de Broch, de Musil e incluso de *La montaña mágica*. En Francia, la situación es un poco distinta. La conmoción provocada por Proust quedó envuelta de inmediato en una ola de admiración universal tan grande que este fenómeno único, por lo demás uno de los primeros, sólo pareció probar el genio de Proust al tiempo que dejaba intacto el horizonte tradicional de la novela. De la misma manera, *Los monederos falsos* hacen dudar del genio novelístico de Gide más que de la novela misma y, más tarde, *La náusea* muestra las dotes de Sartre sin poner en entredicho las certezas de la novela, al relegar (equivocadamente) este libro suyo a las formas del relato tan pronto ideológico, tan pronto

naturalista. Por lo demás, en la época de Sartre el daño está hecho. La novela que absorbe y concentra casi todas las fuerzas de todos los escritores también parece un arte en adelante sin porvenir.

La excepción y la regla

En esta visión extremadamente apresurada de las cosas ha de haber alguna verdad. Ciertamente, también el propio Balzac, al crear una obra monstruosa, deforma poderosamente el género que, no obstante, él introduce en la literatura. Pero Balzac posee una posteridad. Hay una novela balzaquiana. Todos aquellos autores que hemos nombrado no engendran nada. Se diga lo que se diga, ni Proust, ni Joyce dan nacimiento a otros libros que se les parezcan; dan la impresión de no tener más poder que el de impedir los imitadores y desalentar los intentos similares. Cierran una salida.

Pero este resultado no es sólo negativo. Si bien es verdad que Joyce rompe la forma novelística tornándola aberrante, también hace presentir que ésta no vive quizá más que gracias a sus alteraciones. Se desarrollaría no ya engendrando monstruos, obras deformes sin ley ni rigor, sino provocando únicamente excepciones respecto de sí misma, las cuales constituyen la ley y al mismo tiempo la suprimen.

Situación tanto más difícil de desentrañar cuanto que la novela, así entendida, se afirma solitaria y silenciosamente apartada de esa enorme masa de libros escritos con talento, ingenio y generosidad, en los cuales se pide que el lector reconozca la vitalidad de un género inagotable. ¿Cómo no creer entonces que todos esos libros buenos, entre los cuales emergen a veces obras brillantes, representan la regla de la que los demás se eximirían en virtud de una originalidad sin otras consecuencias? Desde esta perspectiva, la ley sería Jules Romains, cuya excepción sería Joyce. Pero, al parecer, ocurre de otra manera. Más bien hay que pensar que, cada vez, en esas obras excepcionales en las que se alcanza un límite, la excepción es la única que nos revela esa «ley» cuya insólita y necesaria desviación también constituye ella. Todo ocurriría, pues, como si en la literatura novelística y quizá en toda literatura nunca pudiésemos reconocer la regla más que mediante la excepción que la abroga: la regla o, con más precisión, ese centro del cual la obra segura es la afirmación insegura, la manifestación ya destructiva, la presencia momentánea y pronto negativa.

No se trata de novedad a toda costa: novedad técnica, de forma o de visión. Tampoco se trata siempre de obras imponentes y logra-

das que revelan esas grandes individualidades cuyo retorno nos hacen en vano desear el admirado nombre de Balzac y el amado nombre de Stendhal. Naturalmente, las dotes son muy útiles; el poder creador, a veces molesto, es una ayuda de la que no se puede prescindir, aunque sea para superarlo. Pero lo que está en juego es distinto, una exigencia excesiva, una afirmación rigurosa y exclusiva que se orienta en un solo sentido, con la pasión que torna necesario el intento imposible. Nathalie Sarraute, lo mismo que Virginia Woolf, habla de «realidad»; dice que el novelista «trata de sacar a la luz esa parcela de realidad que es la suya»². Digamos, pues, realidad. Pero como esa realidad no está dada de antemano ni en los demás libros, incluso calificados como obras maestras, ni en el mundo que abre nuestra mirada cotidiana; como se nos escapa constantemente, inaprensible y como arrebatada por aquello que la manifiesta, se trata de una realidad tan simple, aunque tan excepcional, como el libro que la hará brillar un momento ante nuestros ojos.

Cuando pensamos y nos enteramos de que un intento novelístico desemboca en un atolladero, esto no basta quizá para tornarlo válido, pero cada vez que, en un libro nuevo determinado, recuperamos la afirmación solitaria y silenciosa de la novela entendida como la excepción misma que procede erróneamente de una ley constantemente en entredicho, momento ya en desaparición de un gran movimiento en transformación, experimentamos el sentimiento de una promesa y la impresión excitante de que un nuevo escritor, al haber tocado un límite, ha logrado desplazarlo y quizá fijarlo más lejos. Esto es lo que cuenta ante todo. Cada escritor se siente solidario de esa nueva afirmación, aunque ésta no lo descargue de aquella que él ha de llevar consigo (sería demasiado sencillo) ni aunque aquélla contradiga a ésta. No hay ahí un progreso que le pueda beneficiar, tampoco hay una comprensión más segura ni más pura de la forma novelística; todo se torna por el contrario más difícil y menos cierto. Y esas obras son escasas, fugaces. No siempre las escribió Proust; son atormentadas, «torpes», están frenadas por unas convenciones a las que no se atreven a renunciar; a veces son exageradamente concienzudas. Algunas son modestas. Pero todas, incluso las que se borran, tienen esa fuerza que procede de un contacto nuevo con la «realidad».

2. N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Paris, 1956 [*La era del recelo*, trad. de G. Torrente Ballester, Guadarrama, Barcelona, 1967].

BROCH

2.1. «LOS SONÁMBULOS»: EL VÉRTIGO LÓGICO

Su obra no incluye muchos libros. No es un escritor como Thomas Mann, que renueva constantemente para sí mismo la fiesta que es la narración y cuya generosidad creadora se despliega en múltiples planos. Pocos libros pero extensos y, por su volumen, imponentes. En esto ya próximo de Joyce que fue su modelo. Antes de la guerra, la trilogía de *Los sonámbulos* (1928-1931). En 1945, *La muerte de Virgilio*. Después, una serie de relatos, *Los inocentes*, que según dicen marca el límite extremo de su investigación y quizá la decadencia de sus recursos. La publicación de sus obras completas abarca sin embargo ocho volúmenes. Y es que, además de una novela póstuma, *El tentador*, y de un volumen de poemas, tres libros de ensayos críticos y filosóficos muestran hasta donde alcanzaron las miras de Hermann Broch. No obstante, no sería justo hablar de la variedad de sus dotes y de la extensión de sus precauciones. No fue un novelista por un lado, un poeta por otro y, en otros momentos, un escritor con pensamiento. Fue todo esto a la vez y con frecuencia en el mismo libro. Padeció pues, como otros muchos escritores de nuestro tiempo, esa presión imperiosa de la literatura que no tolera la distinción entre los géneros y quiere romper los límites.

El hombre disperso, fragmentado

Se convirtió en escritor tardíamente; sólo poco a poco y quizá contra sí mismo cede a la desmesura de una obra que él hubiese deseado gobernar por completo. Hasta los cuarenta años se ocupa de una

empresa industrial de tejidos heredada de su familia, actividad a la que renuncia bruscamente para estudiar filosofía y sobre todo matemáticas. Algunos comentaristas alemanes lo han comparado con Valéry. Como Valéry, es arrastrado por una especie de pasión por las matemáticas en las que está dispuesto a buscar la parte más secreta —la más peligrosa— del hombre. Sin embargo, no es, como Valéry, un escritor adicto ante todo al espíritu. Se siente interpelado por su tiempo, sobre el cual pesa la amenaza de la catástrofe que se acerca. El desmoronamiento de un sistema único de valores, tal y como existía en la Edad Media en la forma cristiana, lejos de liberar al individuo, lo expone a una desintegración inevitable. Dentro del sistema cristiano, la fe y, en el centro de la fe, Dios, un Dios vivo, era «el punto de plausibilidad» que detenía la fuerza irresistible de las preguntas. Esta fuerza es la que parece sobre todo interesarle a Broch, la que lo atrae tanto como lo espanta: la intolerancia lógica, esa crueldad que se encuentra dentro de la noción de ser. ¿Por qué riende el ser a «disolverse en pura funcionalidad»? ¿Por qué ha de desaparecer la imagen física del mundo? ¿Por qué cedería necesariamente la realidad ante el símbolo y el símbolo ante el símbolo del símbolo? ¿Qué ocurre cuando hay que optar por la abstracción? Vivimos en una discordancia prodigiosa. El hombre está disperso y es discontinuo, y esto no momentáneamente, como ha sucedido en otras épocas de la historia, sino que, actualmente, la esencia misma del mundo es ser discontinuo. Como si hubiese precisamente que construir un mundo —el universo, la afirmación más absoluta y más unificada— a partir del carácter dislocado, discordante y fragmentado del ser o a partir de las carencias del hombre.

Broch ve los mismos peligros en lo racional puro que en lo irracional impuro. Ambos carecen de estilo. La naturaleza por un lado, las matemáticas por el otro, nos exponen a la exigencia vacía de la infinitud. Ciertamente, cualquier sistema de valores trata de apartar el elemento irracional y de conducir la existencia terrenal desde su «maldad» hasta un sentido razonable más elevado, hasta ese conjunto de sentido donde «se nos torna posible asignar instintivamente tanto a las cosas como a las acciones el lugar que les conviene». Transformar lo que es irracional y carece de valor en un absoluto racional: ésta es la tarea, la cual fracasa necesariamente. Por dos razones: lo que denominamos irracional permanece inaccesible; sólo podemos aproximarnos a ello; podemos trazar en torno a él unos círculos cada vez más estrechos, podemos integrarlo en unos cálculos, pero al final aquél se sustrae siempre, hasta el punto de que nunca sabemos nada del sinsentido que impregna nuestra forma de actuar:

El hombre no sabe nada de «la intrusión de abajo» a la que está expuesto, y no sabe nada de ello puesto que, a cada paso y en cada momento, se encuentra dentro de un sistema de valores cuya única meta es tapar y dominar todo lo irracional que sustenta nuestra vida ligada a la tierra.

Por consiguiente, la luz es la que nos impide ver y el poder de dar sentido es el que nos entrega a la desapercibida acción de lo que se oculta detrás del sentido y actúa por medio de dicho ocultamiento.

Pero hay algo más grave: la razón, deductiva o dialéctica, movida por la fuerza irreprimible de las preguntas, tiende hacia lo absoluto. Lo racional quiere convertirse en lo suprarracional. El movimiento lógico no admite parada alguna ni punto de equilibrio; no tolera ya forma alguna, disuelve cualquier contenido, organiza el frío reino, semejante a un sueño, de la abstracción. Momento del mal radical, pues la razón pura convertida en autónoma es todavía más «malvada» que lo irracional: introduce su propia disolución, todo se disipa en una niebla abstracta donde ya no hay ningún centro de valores y el individuo humano, entregado al vacío juego de las convenciones intolerantes, se extravía en medio de los fantasmas de la razón que él sigue considerando certezas superiores. Es, entonces, el hombre de la nada, está metafísicamente excluido y físicamente desposeído; es un sonámbulo que vaga dentro de su sueño y, expulsado del sueño, es arrojado a la angustia de la noche de la que no puede despertar y en la que no puede dormir.

Estos pensamientos (cuyo origen podría reconocerse con facilidad) tienen la peculiaridad de que se desarrollan, en su forma abstracta, a la par del curso novelístico de intrigas que, en los tres libros de *Los sonámbulos*, nos conducen desde la Alemania imperial, brillante y convencional, hasta el desmoronamiento de 1918. El tema de esta extensa novela no se oculta. Broch tiene la habilidad de poner en evidencia los pensamientos teóricos que, de no ser así, buscaríamos en el interior de sus historias. Los títulos ya lo dicen todo: *Pasenow o el romanticismo, 1888*; *Esch o la anarquía, 1903*; *Huguenau o el realismo, 1918*; y, por encima de estos tres nombres, el término nocturno que aquí ni siquiera es una imagen, sino un diagnóstico: *Sonámbulos*. Novela de la decadencia que, sin embargo, no nos la enseña como lo haría una novela didáctica y ni siquiera la describe, sino que la mima abriéndose, hasta en la forma, a las fuerzas despreciativas. Cuando Broch nos cuenta la historia del hidalguelo pomerano, el teniente Pasenow, no hay en absoluto por parte del escritor hacia su personaje esa simpatía de imaginación e incluso de

origen que unía a Thomas Mann con los *Buddenbrook*, relato asimismo de un destino que se agota; pero tampoco hay una intención denigrante. Si pensamos con malestar en ese pobre joven, en su vacuo apego a un ideal vacío, en su impotencia que no le permite abrir los ojos sobre sí mismo y que él disimula ingenuamente, incluso cuando ésta lo expone a los apuros de una noche de bodas fallida, es la forma del relato la que es responsable de ello. Ésta es clásica, casi convencional. A Broch le gusta contar como lo hubiese podido hacer un novelista de la época que él evoca y se encuentra muy a gusto dentro de esa forma narrativa medio objetiva, medio psicológica, pero ya hay una fisura entre las conductas y los pensamientos. Unas y otros tienen algo maquinal que sólo percibimos cuando un ligero desfase se produce entre ellos. ¿Con quién nos las estamos viendo? ¿Qué hay detrás de esa película de acontecimientos y de palabras? Al final, el autor interviene brutalmente para terminar de destruir la ficción; notamos que está impaciente por salvarse a sí mismo de la nulidad que representa y, asimismo, por salvar de ella al lector. Pero los libros son unos sonámbulos a los que no hay que despertar.

Varios escritores en uno solo

Broch está más cerca de Esch, el personaje del segundo libro, alemán de clase media, en un primer momento pequeño contable al que una mezcla refinada de ideas abstractas sobre la justicia, el deseo de orden y de mala conciencia arrastran, en un lío de asuntos mediocres, de amores turbios y de intrigas mezquinas que se desarrollan bordeando unos movimientos más profundos representados por las corrientes revolucionarias, hasta una situación de importante contable en una empresa de Luxemburgo. Es un relato muy convincente. Su movimiento es rápido. Las frases son cortas, sueltas. Las acciones, las andaduras, los pensamientos se suceden o, mejor, se yuxtaponen con una prisa seca, una especie de fiebre mecánica, de precipitación estéril que es efectivamente la verdad de esta novela. Es el momento de admirar (y de sorprenderse de ella) la extrema diversidad de lenguajes, de estilos e incluso de sintaxis de las que es capaz Broch. Alguien que descubriese en el fondo de alguna vasija su obra central, *La muerte de Virgilio*, donde también hay cambios de ritmo muy rebuscados, pero donde predomina sin embargo una frase inmensa, con repeticiones que no tienen fin y la solemne amplitud de un espacio desmedido de palabras, y seguidamente se encontrase con la novela de Esch, con sus frases llenas de brincos y su marcha desenfrenada, sólo podría imaginarse a dos escritores desconocidos o enemi-

gos uno del otro; y quizá tuviese razón. Lo que es seguro es que de la misma manera que en la sociedad moderna hay unos sistemas de valores particulares —el económico, el religioso, el militar— que subsisten unos al lado de otros, separados por mamparas estancas, aunque cada uno trate asimismo de dominar a los demás, así también el escritor está fragmentado en modos de expresión distintos, en lenguajes sin común medida, sin contacto y casi intraducibles entre los cuales ha de buscar un equilibrio que le permita evitar la disolución o dirigirla.

Diversidad de estilos y de lenguas, inquietante para nuestras viejas convicciones románticas que nos hacen buscar en el tono del escritor un no sé qué único, la expresión de su verdad secreta o de su alma inmutable; de ahí la mirada sospechosa con la que vemos a los grandes artistas semidioses que, como Joyce o Picasso, pasan de un lenguaje a otro sin preocuparse de que se les reconozca. A través de la discontinuidad de la forma Broch no intenta solamente hacer más manifiesto un mundo de pedazos y de escombros. Tampoco es que le interese la técnica por sí misma (aunque como muchos novelistas de su época se sienta obligado a volver a poner en cuestión el género novelístico y a reinventarlo), pero, como trata desesperadamente de saber adónde va este mundo y de conocer su destino por adelantado, hace suyos todos los modos de expresión —narrativos, líricos y discursivos— con el fin de que su libro alcance un punto más central que él mismo, dentro de su pequeña conciencia individual, no discierna. El tercer volumen de *Los sonámbulos* describe lo que sucede en 1918. Sin embargo, lo esencial ya no reside en el entrecruzamiento de los episodios: la historia del hombre positivo, Huguenau, y cómo termina arruinando y, después, matando a Esch, atravesándole el cuerpo con su bayoneta; o la historia poética de la pobre chica del Ejército de Salvación. El meollo del libro es la lógica misma cuyo poder dominante intentan recuperar los *Logische Exkurse*, las «Digresiones lógicas», con unos amplios desarrollos que interrumpen diez veces los relatos.

El destino es la lógica

Tolstoi, en *Guerra y paz*, también intentó coronar su obra novelística con una interpretación de la historia. Pero ese comentario final no lograba deshacer la novela ni rebajar la prodigiosa realidad de los personajes cuya insignificancia él pretendía demostrarnos. En *Los sonámbulos*, asistimos a la aparición de una nueva forma de destino: ese destino es la lógica. Ya no son unos hombres los que se pelean ni

unos acontecimientos los que chocan entre sí, sino los valores cuyos protagonistas ignorantes son las personas. Ya no hay rostros sino máscaras; ya no hay hechos sino poderes abstractos junto a los cuales actúan los seres, como personajes de sueños. El crimen de Huguenu es un crimen lógico. No porque mate por motivos ideológicos o por frías razones bien meditadas y llevadas hasta el final. Mata por casualidad y aprovechando la ocasión que le brinda el desorden de las jornadas en que hay motines. Pero no hay azar en ese desierto abstracto donde los hombres se agitan y donde los valores más estrictos vencen necesariamente a los valores más amplios y más complejos. Dentro del mundo que es el suyo, el del éxito, Huguenu no puede sino destruir lo que le molesta. Su acción no le producirá ningún pesar, ni siquiera un recuerdo. No percibe en ningún momento el carácter irregular de la misma. No es un héroe de Dostoiewski y el tiempo de los Demonios ya ha pasado. Con Huguenu, tenemos al primero de esos hombres comunes que, amparándose en un sistema y con su justificación, van a convertirse, sin saberlo siquiera, en burócratas del crimen y en contables de la violencia.

Parece en efecto que en este último volumen de *Los sonámbulos* Broch ha intentado crear como un género novelístico nuevo, una especie de novela del pensamiento. El pensamiento —la lógica— está representado ahí tal y como actúa, no en la conciencia particular de los hombres, sino en el círculo encantado al que atrae de forma invisible al mundo con el fin de someterlo a la necesidad de sus preguntas infinitas. Si fracasa no obstante en su proyecto, si renuncia a él sin atreverse siquiera a ser plenamente consciente del mismo, es porque temió dejar que su propio pensamiento se deslizase en ese elemento sonambulesco que puede convertirse, según él, en la intimidad de la razón. Permanece pues a distancia de lo que piensa y sus digresiones ya no son más que comentarios, a veces patéticos, a veces pedantes, que carecen del vértigo de la infinitud.

No sucederá lo mismo con *La muerte de Virgilio*. Allí, el pensamiento va a unirse estrechamente a su destino, sin reserva y sin precaución. Aquél va a introducirse en lo imaginario y a tender al extremo de sí mismo, hasta ese punto de libertad, de esperanza y de desamparo en el que la esfera que él forma, lo racional supremo, se invierte de repente para convertirse en lo irracional supremo. ¿Cómo logra esto Broch? ¿Cómo lo que era pensamiento comedido, análisis rigurosos, narración fría y domeñada, lo empuja finalmente a un libro inmenso en el que desaparecen todas las prudencias y las costumbres novelísticas? En la prisión a la que lo acaban de arrojar y cuando está abocado a un fin muy próximo, es donde y cuando

Broch empieza su obra central, un relato que no puede esperar llevar a «buen término» más que en ese espacio de la muerte que se abre ante él, pero también con años de supervivencia y de sosegado trabajo. El que despierta para morir escribe pues la primera página de una obra cuyo término le exigirá diez años. Maravilloso desafío, confianza casi espantosa.

2.2. «LA MUERTE DE VIRGILIO»: LA BÚSQUEDA DE LA UNIDAD

La muerte de Virgilio tuvo un doble nacimiento. En una carta publicada en América, Broch contó de qué manera durante la primavera de 1935 se le ocurrió esta obra. Había propuesto a la radio de Viena una conferencia sobre el tema «La literatura al final de una época» y mientras la escribía, el nombre, la presencia y la suerte de Virgilio se impusieron a su espíritu. El poeta latino fue asimismo el poeta de una civilización que llegaba a su término. Si el Estado de Augusto lleva la soberanía de Roma y los valores que representa dicha soberanía a su expresión más alta, en el escritor romano que, no obstante, apoya el gran imperio con su poema y lo basa en antigüedad y en belleza, hay no se sabe qué debilidad armoniosa, qué nostalgia de otros tiempos que, sin enturbiar su nitidez, lo abre a unas dudas proféticas. Por un lado el imperio universal que comienza y la paz, la gran paz de Augusto. Por el otro el mayor poeta de Roma y, lo mismo que Roma, siempre ligado a la tierra, y ligado a Roma, a su principio y a su jefe mediante la celebración de sus cantos. Nada hay en todo esto que represente la solidez de las cosas humanas ni la garantía de un arte consagrado a lo eterno. Sin embargo, y no sólo en la célebre *Égloga* sino en la luz que atraviesa muchos de sus versos, se deja sentir la misteriosa cercanía del final. Podría parecer que el tiempo se da la vuelta en Virgilio, ese poeta con cultura, destreza y perfección, muy alejado, según parece, de toda adivinación inspirada.

... en Virgilio a veces

El verso lleva a su cumbre un extraño resplandor

Broch, lo mismo que Victor Hugo, fue sensible a esa extrañeza. El segundo milenio acaba de celebrarse, pero él no piensa en el poeta imperial en el que se afirman la gloria de la duración y la tranquila certeza de las civilizaciones. Recuerda la leyenda según la cual, en el momento de morir, el poeta quiso destruir *La Eneida*, ese poema que quedó inacabado. He ahí un pensamiento moderno. ¿Consideraba su

obra imperfecta? ¿O bien se apartaba de ella debido a ese mismo sentimiento de estar en un momento decisivo que sale a la luz en su poesía, con esa misteriosa fuerza del tiempo que parece darse la vuelta en él y alejarlo de sí mismo? ¿Cuál fue el final de Virgilio? Broch comienza pues un relato corto, titulado «El retorno de Virgilio», que lee en la radio en 1935, el día de Pentecostés. Convertir al poeta latino, sus incertidumbres y su obra en una representación simbólica de Occidente: éste es el pensamiento que entonces le ocupa. Broch es siempre el escritor que reflexiona con ansiedad acerca del tiempo y busca entre razón y sinrazón una vía por donde pasar.

Pero ¿está hoy en día Virgilio todavía lo suficientemente vivo como para soportar la gravedad de nuestro destino? Si, en la Edad Media, fue un mito que Dante supo despertar, ¿acaso no pertenece a una tradición literaria tan lejana y tan agotada que ya no es capaz de decirnos siquiera nuestro propio agotamiento? Broch tropezó probablemente con esta duda y, al tiempo que presentía que el tema no había llegado con él hasta el límite de sus posibilidades, lo abandonó para ocuparse de una pieza que había que representar en Zurich así como de otros proyectos.

Tendría que haberse marchado de Austria. Era judío y estaba amenazado, pero no se resignaba a irse. Cuando lo metieron en la cárcel, «la preparación interior de la muerte» reavivó de pronto en él el antiguo nombre y «la muerte de Virgilio se tornó la imagen de mi propia muerte». Las imágenes que sobre todo en la cuarta parte de su libro le sirvieron para convertir la desaparición del poeta en la expresión del devenir universal —Virgilio vuelve a pasar por todas las etapas de la creación— fueron sacadas de su propia experiencia: «No he tenido», dice, «más que recogerlas». De la misma manera, sus dudas respecto de sí mismo, la angustia frente a su obra insignificante y a su vida injustificada, la certeza de no haber cumplido con un deber esencial que no logra captar, la acusación que el sufrimiento de los esclavos hace recaer en él, su alma al desnudo, finalmente, el esfuerzo por atravesar las puertas en pico del terror y buscar, lo más cerca posible de la nada, la salvación fuera del desparramamiento y de la dispersión, no son motivos literarios, sino la repercusión de «una experiencia mística inicial» que sigue siendo el centro en torno al cual se desarrolló la obra.

La palabra interior del último día

Virgilio no es, sin embargo, un simple testaferrero. El mito protege a Broch y le permite explorar lo que no hubiese podido alcanzar

únicamente con su nombre. Pero, cuando escribe su libro, Broch no pretende sólo que seamos sensibles a lo que él experimentó. No es su experiencia inmediata lo que le importa; pretende más bien prolongarla, profundizarla y encontrarle una salida que será su obra misma si dicha obra logra elevar a unidad los movimientos violentamente contrarios entre los cuales el hombre se divide cuando se dirige hacia su fin. Ésta es la majestuosa ambición del escritor. Cuando empieza su libro va a morir, igual que va a morir Virgilio: dieciocho horas lo separan del último instante. Este libro será «el monólogo interior» del último día, pero el monólogo es muy distinto de la forma que le confiere la tradición. Está redactado en tercera persona y ese paso del yo al él, lejos de ser una comodidad para la escritura, está ligado a la cercanía del acontecimiento, a su poder impersonal, a la lejanía que es su proximidad. ¿De qué está lleno el monólogo? Los hechos, sin ser desdeñables, aquí se reducen a casi nada. La galera que lleva a Virgilio, el poeta moribundo, entra en la ensenada de Brindisi y, mientras se adivinan los rumores del gentío que aclama a César, es preciso que la litera, conducida por un joven campesino, Lisantias, imagen de Virgilio niño, se abra paso a través de los barrios más miserables de la ciudad. Ésta es la primera parte, la *llegada* y el lento balanceo del *agua*.

La segunda parte es todavía más pobre en acontecimientos. Ha llegado la noche. El que muere está solo, aunque sea el huésped del palacio imperial. En un momento determinado, en medio de la inquietud de la fiebre y bajo la quemadura del *fuego*, se levanta y va hacia la ventana donde asiste a una pelea entre borrachos, un trío que titubea y se ríe socarronamente, cuya risa es como un brote del abismo, la ruptura jovial del juramento humano, perjurio en el que se siente implicado, partícipe, despojado ante sí mismo. Así comienza el *descenso* a esas regiones donde le falta todo lo que hasta aquí lo había justificado: su nombre, su obra, la belleza, la esperanza de un conocimiento verdadero, la espera de un tiempo sin destino. Explicación que tiene lugar dentro y fuera de él, que es un verdadero examen de conciencia en cuyo seno da vueltas y más vueltas, expuesto a lo informe, abandonado a lo anónimo, con la ilusión de avanzar dentro de la profundidad, mientras que su caída no es sino una caída vana en el enmarañamiento superficial de un sueño terrenal. Por lo menos, la cercanía de la muerte, esa escucha de sí mismo que muere, ese reconocimiento de su condición de artista, ajeno a la verdad, encerrado en un mundo irreal de símbolos, contento con un juego y excitándose con una embriaguez solitaria que lo ha desviado de su auténtico deber, esta experiencia próxima

al terror, al silencio y al vacío lo conduce a la decisión: hay que quemar la *Eneida*.

La tercera parte es un retorno a la luz del día. Es la *espera*, la confrontación de las verdades de la noche con las certezas de la *tierra*, el careo de Virgilio, que quiere destruir su obra, con los amigos de Virgilio que quieren salvarla; de Virgilio que se abre a otro mundo, a otro tiempo, y de Augusto que mantiene, frente a la quimera del espíritu profético y de una redención imprecisa, los valores del Estado y la importancia de *La Eneida* que pertenece al Estado. Este capítulo, el más largo de la obra y en el que se hace patente la virtuosidad técnica de Broch, es el único en donde la realidad histórica adquiere más importancia. Sin embargo, no se abandona el principio del monólogo interior en tercera persona. En el espacio de este inmenso pensamiento impersonal es donde resuenan los diálogos no obstante precisos y firmemente expresados: algo más amplio que ellos se acuerda de ellos. De ahí que se atenúe todo lo que pudiese tener de artificial la evocación realista de personajes y de una época que poco nos importa; de ahí también que, sin demasiada inverosimilitud, el largo debate entre Augusto y Virgilio, entre la parte terrenal y la parte supraterrrenal, entre la Roma temporal y la Roma espiritual, en donde lo que está en juego, bajo el nombre de *La Eneida*, es el destino de todo Occidente, pueda representar el debate más actual que le interesaba a Broch. ¿Se podrá salvar la cultura? ¿Qué suerte correrá la obra de arte,preciado fruto de una civilización en declive, poesía que ignora la simplicidad del esclavo, que ignora incluso a los dioses y no ha aceptado de ellos más que sus imágenes, que finalmente no es sino una «imitación mediocrementelograda de la epopeya homérica», «una nada cansada»? ¿Qué suerte correrá esta creación que no es más que un símbolo? ¿Lo que escribió el poeta acaso no ha de ser quemado con el fuego de la realidad? ¿Tendrá éste que entregarse a la espantosa inmortalidad de los viejos soberanos, Homero, Esquilo? No, hay que quemar *La Eneida*. Sin embargo, al final, Broch y Virgilio salvan su obra y, al parecer, salvan a Occidente. ¿Por qué? Eso no está claro¹. Es como una apuesta a favor del porvenir. Es asimismo el presentimiento de la salvación que, a lo largo de la cuarta parte, mientras Virgilio emprende la última migración, va a permitir que el monólogo alcance su centro, el pozo de la simultaneidad, el medio que brota y en el que coinciden

1. Virgilio concede a Octavio lo que le negó a Augusto. Cuando Augusto le dice: «Me odias», él no puede soportar esa sospecha. Es, pues, a la amistad a la que finalmente hace entrega de su obra.

la muerte y la creación, en el que el fin es el comienzo y, en el aniquilamiento que sella la unidad, se pronuncia la palabra en la que todo se disuelve, todo está contenido, ese secreto del poder de la palabra en el que confía Broch para salvar su obra y salvar lo que cree que está en juego en su obra: el retorno a las fuentes, la dicha de la unidad recuperada.

La tentación de la unidad

En efecto, a través de la desesperación, de las incertidumbres y de las experiencias negativas su libro no deja de aspirar a la unidad. La búsqueda de la unidad fue la gran pasión de Broch, su tormento, su nostalgia: la unidad, la esperanza de alcanzar el punto en donde se cierra el círculo, cuando al que ha ido lo suficientemente lejos se le otorga el derecho a darse la vuelta y a sorprender, como un todo unitario, a las fuerzas infinitamente opuestas que lo dividen. *Los sonámbulos* describían esta división: la dispersión de los valores en sistemas irreductibles, el vértigo de la infinitud que lleva a cada uno de aquéllos a ocupar todo el lugar y a desvanecerse al mismo tiempo en la abstracción en la que reina, la lógica que introduce su propia disolución, lo irracional que triunfa bajo la máscara de la razón. Sin embargo, *Los sonámbulos* terminaban con una promesa indecisa de salvación: cuanto más grande es la angustia del hombre, consciente de su soledad, tanto más aspira éste a un guía, el portador de la redención que lo tomará de la mano y le hará captar con sus actos el acontecimiento incomprensible de este tiempo. «Así es la nostalgia», dice Broch, nostalgia del *Führer* de la cual, desde 1928, tenía razón para desconfiar.

No obstante, él también comparte esa nostalgia y no renuncia a darle una salida a la llamada de lo absoluto que en un primer momento reconoció en la fría pasión de la abstracción matemática. ¿Dónde está la unidad? ¿Cómo pueden las fuerzas irreconciliables que dividen el mundo humano afirmarse en un todo donde se revelaría la secreta ley de su incesante contrariedad? *La muerte de Virgilio* es la respuesta. No porque esta obra nos diga dónde está la unidad, sino porque ella misma la representa: como poema es esa esfera donde las fuerzas de la emoción y las certezas razonables, la forma y el contenido, el sentido y la expresión pasan de unas a otras. Se puede decir, por consiguiente, que lo que para Broch está en juego en su obra es mucho más que su obra: si puede escribirla es porque la unidad es posible; el símbolo se convertirá en realidad y el poema será verdad y conocimiento. De ahí la importancia que, en la segunda

parte, adquiere el debate entre el poeta y su arte: ¿la obra de arte no será nunca más que un símbolo? En la frontera más lejana, ¿acaso no seguirá encontrando más que la belleza?

Para responder a esta duda y para saber si la obra literaria puede convertirse en el acercamiento al punto en donde el todo se afirma, y no sólo en el poder de magnificencia que detiene momentáneamente el juego alternativo de preguntas y respuestas, Broch, rompiendo con las tradiciones novelísticas, le pide a la forma lírica una nueva posibilidad de unidad y transforma el monólogo interior para hacer de él una fuerza de progreso. Pese a haber reconocido todo lo que le debía a Joyce, insistió en las escasas relaciones que hay entre la forma de *Ulises* y la que él utilizó. En Joyce los pensamientos, las imágenes, las sensaciones están situadas unas junto a otras, sin nada que las una excepto la gran corriente verbal que las arrastra. En Broch hay un juego de intercambios entre las distintas profundidades de la realidad humana, en cada momento un paso del sentimiento al pensamiento, del estupor a la meditación, de la experiencia bruta a una experiencia más amplia, recuperada por la reflexión; luego, de nuevo, ésta se sumerge en una ignorancia más profunda, la cual a su vez se transforma en un saber más interior.

El ideal de Broch sería poder expresar, a la vez y como en una sola frase, todos los movimientos opuestos, mantenerlos en su oposición y, al tiempo, abrirlos a la unidad, más aún: abarcar, en cada momento y con ocasión de cada acontecimiento e incluso de cada palabra, en una simultaneidad que no requiere nada del desarrollo temporal, la inmensidad del todo que es su propósito. Si tantas frases tuyas alcanzan una extensión desmedida (los especialistas afirman que son las más largas de la lengua alemana) es porque cada una de ellas querría agotar el mundo, querría pasar por todos los niveles de la experiencia, querría unir cada vez todo lo que choca entre sí, crueldad y bondad, vida y muerte, instante y eternidad, pero no logra terminar, pues la perpetua inversión del pro y del contra, el esfuerzo por no traicionar las incesantes pulsaciones, el sordo trabajo de las palabras contra las formas prematuramente acabadas, lo introducen en unas repeticiones infinitas y en unas amplificaciones que el empleo privilegiado de los sustantivos torna todavía más grávidas.

Broch dijo a propósito de esta forma de monólogo interior: «Se ha intentado aquí algo absolutamente nuevo que podría denominarse un comentario lírico de uno mismo». En efecto, quiere unir constantemente ambas posibilidades: por un lado, mediante el ejercicio de un pensamiento atento, que se interioriza cada vez más sin renunciar a su poder de reflexión, quiere mantener hasta el final una

exigencia de claridad y de verdad; por el otro, mediante el recurso al canto, a las fuerzas líricas del ritmo y, sobre todo, a unas formas musicales de composición, quiere superar, sin destruirlo, el contenido intelectual de la experiencia y asegurar a las exigencias discordantes de lo racional y de lo irracional esa común medida que los reconciliará en un todo. Su libro tiene siempre una doble cara. Posee una realidad lógica que, hasta en los movimientos más extremos, no afecta nunca a la comprensión: en esto está más cerca de Proust que de Joyce; pero no es menos expresivo por el poder de sugestión que le debe a su estructura rítmica y a una forma de desarrollo que toma prestada intencionadamente de la música².

La muerte de Virgilio, dice Broch, es «un cuarteto o, más exactamente, una sinfonía», compuesta al modo de una obra musical y según el modelo de composición conocido con el nombre de tema y variaciones. La obra, lo mismo que una sinfonía clásica, tiene cuatro movimientos, los cuales toman prestada de los cuatro elementos —agua, fuego, tierra y éter— y de las cuatro actitudes espirituales —llegada, descenso, espera, retorno— la doble indicación que nos permite situar en los distintos mundos, mediante un juego de coordenadas, la posición exacta de Virgilio en el transcurso de su viaje. En cada parte, el escritor impone un ritmo único al cual corresponde un tipo particular de frase destinada a tornarnos sensible el pensamiento único del moribundo en cada uno de los estadios de su migración. Como apunta la traductora Untermeyer, cuanto más precipitado es el *tempo* y más agitada el alma, tanto más corta es la frase; cuanto más lento se vuelve el tiempo, tanto más se une el pensamiento, abandonado a los

2. El trabajo de metamorfosis de la traducción pone de relieve esta doble realidad. *La muerte de Virgilio*, obra difícil, tuvo la suerte de ser bien traducida —primero en inglés, por la señora de Jean Starr Untermeyer, escritora de talento que, además, trabajó varios años con Broch—, y hace poco, en francés, por Albert Kohn. Ambas versiones son notables. Pero el carácter propio de cada una de estas lenguas tuvo como efecto que se valorase tan pronto el aspecto intelectual de la obra, tan pronto su magia expresiva. La versión francesa es de una fidelidad lógica que se mantiene hasta en los más mínimos matices y conserva la claridad y la exactitud en un pensamiento que no renuncia jamás a su rigor. La versión inglesa es más cantarina; torna más sensible el gran flujo del monólogo interior, esa unidad líquida o asimismo esa irisación, esa luz de arco iris que tan pronto brilla, tan pronto sigue brillando pero desvaneciéndose, que parece acompañar al pensamiento moribundo y que lo prolonga más allá de sí mismo. La versión inglesa es casi más cantarina que la obra original, y la versión francesa, casi más clara, más construida. Una vez más se ve, en esta ocasión, que lo que se denomina monólogo interior se aclimata con mucha dificultad a la lengua francesa. Fue necesario el doble origen intelectual de Samuel Beckett para abrir nuestra lengua [francesa] a la verdad de esta forma. [En castellano contamos con la traducción de J. M.^a Ripalda, Alianza, Madrid, 2005.]

movimientos de una búsqueda sin meta, a la perpetuidad de la noche, y tanto más la frase se complica, se alarga, se repite, se detiene en un movimiento estacionario en el que parece dispuesta a disiparse en lo informe. A veces, y sin que haya ruptura de tono, mediante una mayor concentración de los elementos líricos, la prosa se convierte en poesía, como si en esos momentos privilegiados la virtud de la obra cristalizase para hacérsenos visible. Éstas son las partes más auténticas del libro, las que presentimos mejor, más allá de la angustia propia de Virgilio, el cual anuncia un tiempo que no conoce, la esperanza y la desesperación del hombre que «no es todavía y que, sin embargo, ya es»: espera sin dirección, partida permanente, retorno, ilusión del retorno, «¡oh, retornar, retornar a las cosas, al sueño, oh, retornar una vez más, oh huida!».

Los rasgos de la obra

Si, al recorrer rápidamente este libro,uviésemos que señalar sus aspectos principales, quizá hubiese que decir: como todas las grandes obras de este tiempo, las de Proust, Joyce, Thomas Mann, por no hablar de los poetas, *La muerte de Virgilio* es una obra que tiene como centro su posibilidad. ¿Qué es lo que amenaza al arte, expresión y afirmación de la cultura en Occidente? El sufrimiento. Desde las primeras páginas, cuando tiene que caminar a lo largo de la callejuela de la miseria, Virgilio se siente despojado de sí mismo: vergüenza por atarse a sus propios recuerdos y por celebrar los fastos del origen cuando se encuentra frente a ese tiempo sin pasado, sin porvenir, que es el del rebaño-esclavo, mutismo formado por voces. ¿Qué es la palabra poética cuando permanece ajena a lo que carece de memoria, de nombre? Una condena que no es sólo una condena moral, que afecta a la obra en sus raíces. No habrá comunicación verdadera, ni canto, si el canto no puede descender, más acá de toda forma, hacia lo informe y hacia esa profundidad en donde habla la voz exterior a cualquier lenguaje. Por consiguiente, ese descenso —descenso hacia lo indeterminado— es lo que el poeta moribundo trata de realizar con su muerte. El espacio del canto y el espacio de la muerte se nos describen como ligados y recobrados el uno por el otro.

Otro rasgo esencial: al igual que casi todos los grandes escritores modernos, Broch quiere convertir la expresión literaria en una experiencia. Cree que el monólogo interior, convertido en «un comentario lírico», le hará alcanzar el punto de presencia único en el que se le abrirán, con una simultaneidad absoluta, lo infinito del pasado y lo infinito del porvenir. Piensa que, con la fuerza del desarrollo musi-

cal, los elementos patéticos y los elementos filosóficos de su obra, imágenes de lo disparatado del alma humana, se unificarán completamente. Grandiosa ambición, pero ¿la mantiene acaso hasta el final? ¿Es siquiera fiel a la exigencia de este libre movimiento de descubrimiento que debería ser la justificación de su obra? ¿Acaso no da, por el contrario, la impresión de imponernos sus propias creencias previas, sobre todo en la cuarta parte cuando Virgilio entra, al morir, en la intimidad de la creación y se convierte en una especie de Adán Cadmo, el Hombre cósmico, el Universo metamorfoseado en hombre y el hombre que retorna armoniosamente al origen, por turno la animalidad primitiva, la espesura vegetal originaria, el primer limo, hasta que, unido a la nada del medio, ve de repente que la nada llena el vacío y se convierte en el todo según la esperanza cíclica que entiende que el final es el comienzo³? Se trata, ciertamente, de unas páginas afortunadas y armoniosas. Pero ¿es suficiente la dicha musical? ¿Es ésta una garantía de verdad? ¿Logra ésta convencernos de la realidad de ese cortejo fúnebre y de la redención que nos promete? ¿Acaso no estamos aquí en presencia de ese lenguaje de belleza y de ese falso saber metafórico del que Broch querría liberar al arte y del que la muerte está encargada de librarnos?

A esto, sin duda Broch habría contestado que otorgó a la agonía del poeta, antaño llamado Virgilio, el sentido que las concepciones orientales han hecho accesibles a su experiencia misma⁴. En el espacio de estas imaginaciones es donde se realizó el acontecimiento y, gracias a ellas, nosotros, hombres del Occidente tardío, podemos corresponder mejor a ese pasado que también es el nuestro. *La muerte de Virgilio*, en efecto, no es sólo el desarrollo de una experiencia personal, sino un mito, un esfuerzo por representar simbólicamente el saber y el destino de toda la civilización occidental. Otro rasgo esencial. De la misma manera que la historia de Leopold Bloom ha de leerse en el contexto de *La Odisea*; de la misma manera que el destino de Adrian Leverkühn es una revivificación de Fausto y *José y sus hermanos*, un ensayo para devolver la narración a la juventud de

3. Éste no es el lugar para investigar por qué tantos artistas están dispuestos a aceptar el pensamiento de Nietzsche sobre el eterno retorno. *Und das Ende war der Anfang* [Y el fin era el inicio], dice Broch. *In my beginning is my end, in my end is my beginning* [En mi inicio está mi fin, en mi fin, mi inicio], dice T. S. Eliot, en «East Coker». Y para toda la obra de Joyce, sobre todo, al parecer, para *Finnegans Wake*, son válidas las palabras de Joyce: *The Vico road goes round to meet where terms begin* [La carretera de Vico tuerce para ir a parar adonde las cosas tienen inicio].

4. Se trata, en efecto, del misterioso pensamiento de la IV. Égloga: *Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*.

sus fuentes míticas; así también Broch pidió a un nombre antiguo y a una leyenda los recursos de un relato capaz de hablarnos de nosotros a partir de un mundo que nos fue a la vez próximo y ajeno. Su tarea no era fácil. ¿Qué es Virgilio para nosotros? ¿Y Roma? Pero, hasta donde podía tener éxito, lo tuvo. Su libro escapa en parte a los artificios del relato histórico y, poco a poco, con una auténtica fuerza de verdad se nos impone la gran presencia melancólica del poeta, la gravedad de su destino, su mundo, el presentimiento de esa vuelta sobre sí del tiempo cuyo presentimiento también tenemos nosotros.

Resultaría fácil atribuir al origen de Broch, nacido en Viena, no lejos de Hofmannsthal, esa sensibilidad latina que en el momento en que la herencia de Roma se tambalea le invita a despertar sus sombras, a reconocerse en ellas —pues Virgilio es Broch— y a garantizar su salvación; bien es verdad, mediante la muerte. Aquellos a los que les gustan estas explicaciones dirán que Broch le debe a su doble patrimonio, el de su pasado vienés y el de su pasado judío, la complejidad de sus dotes y la osadía de tentativas que modera, hasta en sus excesos, cierta armonía clásica. Heinz Politzer, que fue a verlo a Princeton después de la guerra, reconoce en él a un consejero de la antigua corte de Austria: posee sus costumbres, su cortesía, su elegancia, su seducción espiritual, pero su rostro, esculpido con dureza, expresa el riguroso dolor de un pensamiento muy antiguo. Estos rasgos contradictorios, más que patrimonio del nacimiento, son el signo de una vocación. Como cualquier artista moderno, como Joyce, Broch tenía una gran preocupación por el arte y una gran desconfianza hacia los medios del arte, una gran cultura y un gran asco por la cultura, una pasión intelectual que quiere ir más allá, superar la inteligencia y que se exalta con visiones místicas. Se nos dice que siempre tuvo trato con la muerte, pero sin patetismos y con un sentimiento alegre, casi mozartiano, el cual le permitió, incluso en las prisiones de Hitler, jugar con ella y hasta burlarla. Finalmente, esta confianza y esta dulzura son las que se expresan en *La muerte de Virgilio*: canto fúnebre, Réquiem, pero que al igual que el Réquiem de Fauré nos invita casi con ternura a forzar las puertas del terror para descender, precedidos por nuestra amorosa memoria, hasta ese punto en el que se cumple la dicha o el saber del círculo. Extraña dicha, oscuro saber del cual también nos habló Hofmannsthal: «Aquel que conoce la fuerza del círculo no teme a la muerte», y Rilke, que pertenece a la misma familia: «Me gusta cuando el círculo se vuelve a cerrar, cuando una cosa se vuelve a juntar en la otra». «No hay nada más sabio que el círculo.» «El anillo es rico gracias a su retorno.»

OTRA VUELTA DE TUERCA

Cuando leemos los *Cuadernos de notas* de Henry James nos asombramos de ver cómo prepara sus novelas mediante planes muy precisos que modifica sin duda cuando escribe el libro, pero que en ocasiones sigue fielmente.

Si comparamos los *Cuadernos de notas* con aquellos donde Kafka esboza sus relatos, la diferencia es sorprendente: en los *Cuadernos* de Kafka no hay ningún plan, ningún análisis previo; numerosos esbozos que, sin embargo, son la obra misma; ya sea una página o una sola frase esa frase está trabada con la profundidad del relato, y si se trata de una indagación es la búsqueda del relato a través de sí mismo, una vía que sólo el movimiento imprevisible de la escritura novelística puede abrir. Estos fragmentos no son materiales empleados inmediatamente después. Proust se sirve de las tijeras y el pegamento; «compone de aquí y de allí, con alfileres, una cuartilla suplementaria», esos «papelotes» con los que edifica su libro, «no se atreve a decir que como una catedral, sino más sencillamente, como un vestido». Para otros escritores el relato no puede componerse desde fuera: pierde toda fuerza y realidad si él mismo no contiene el movimiento progresivo mediante el que descubre el espacio de su cumplimiento. Esto no significa necesariamente una coherencia oscura e irracional para el libro: los libros de Kafka son, por su estructura, más claros que los de James, menos difíciles y menos complejos que los de Proust.

«El tema lo es todo»

El ejemplo de James es no obstante —se entiende— menos sencillo de lo que parece. En sus *Cuadernos de notas* James acumula las anécdotas, a veces interesantes, en ocasiones bastante mediocres, que recoge en los salones. Necesita temas. «El tema lo es todo, el tema lo es todo», escribe con una seguridad horrorizada.

Cuanto más avanzo, con más intensidad me percato de que es sobre la solidez del tema, sobre la importancia, la capacidad de emoción del tema, exclusivamente sobre eso, sobre lo que de aquí en adelante debería extenderme. Todo lo demás se desmorona, se hunde, se vuelve corto, pobre, malo: nos traiciona miserablemente.

Esto también nos sorprende. ¿Qué es el «tema»? Un escritor tan refinado como J. L. Borges sostiene que la moderna literatura novelesca es superior, no por el estudio de los caracteres y la profundización de la variedad psicológica, sino cuando inventa fábulas o temas. Se trata de una respuesta a R. L. Stevenson, el cual observaba tristemente contra sí mismo —hacia 1882— que los lectores ingleses desdeñaban las peripecias novelescas y preferían la habilidad de los escritores capaces de escribir una novela sin tema «o con un tema ínfimo, atrofiado». Ortega y Gasset sostiene, cincuenta años después, que resulta «muy difícil hoy inventar una aventura que pueda resultar interesante a nuestra sensibilidad superior». Según Borges, nuestra sensibilidad superior está más felizmente satisfecha de lo que ha estado nunca:

Me considero libre de toda superstición de modernismo, de cualquier ilusión de que ayer difiere profundamente de hoy o diferirá de mañana, pero considero que ninguna otra época ha poseído novelas de tema tan admirable como *Otra vuelta de tuerca*, *El proceso* o *El viaje sobre la tierra*; o esa que ha logrado, en Buenos Aires, A. B. Casares [*La invención de Morel*].

El amor a la verdad habría podido llevar a Borges a nombrar en el secreto de su memoria *Las ruinas circulares* o *La biblioteca de Babel*.

Pero, ¿qué es un tema? Decir que la novela tiene valor por el rigor de su intriga, por el poder atractivo de sus motivos no es una afirmación tan tranquilizadora para la tradición como a ésta le gustaría creer: es decir, en efecto, que la novela no tiene valor por la verdad de sus personajes, ni por su realismo, psicológico o exterior; que la novela no debe contar con la imitación ni del mundo, ni de la

sociedad, ni de la naturaleza para mantener su interés. Un relato con tema es por tanto una obra misteriosa y desligada de cualquier materia: un relato sin personajes, una historia en la que lo cotidiano sin historia y la intimidad sin acontecimientos, ese fondo tan cómodamente disponible, dejan de ser un recurso, y además una historia en la que lo que sucede no se limita a suceder a través del juego de una sucesión superficial o caprichosa, episodios que sucederían a episodios como en las novelas picarescas, sino que forma un conjunto unido, rigurosamente ordenado según una ley tanto más importante cuanto que permanece oculta, como el centro secreto de todo.

«El tema lo es todo, el tema lo es todo», este grito de James es patético, y la ayuda que generosamente le ofrece Borges no resulta fácil de utilizar. Da que pensar cuando éste cita *El proceso* entre las obras modernas más admirables por su tema. El tema de esta novela ¿es tan sorprendente como invención? Vigny ya lo había formulado en algunas líneas graves, también Pascal, y quizá cada uno de nosotros. La historia de un hombre en lucha consigo mismo como con una oscura justicia frente a la que no puede justificarse porque no la encuentra, es seguramente digna de interés, pero es apenas una historia, aún menos una ficción y, para Kafka, la coordenada de su vida: esa culpabilidad tanto más pesada cuanto que era la sombra soportada por su inocencia misma.

El tema de *El proceso* ¿es éste?, ¿ese tema abstracto y vacío, esa frase seca con la que lo resumimos? No, sin duda. Entonces, ¿qué es un tema? Borges cita *Otra vuelta de tuerca*, relato que nos parece que, en efecto, se origina a partir de una historia impresionante y bella que constituiría su tema. Sucede que, en los *Cuadernos de notas*, tres años antes de escribir la obra James relata la anécdota que le dio la idea. Quien la narra es el arzobispo de Canterbury: «esbozo muy vago, confuso, sin detalles», que el obispo mismo escuchó de una dama que no tenía ni don de expresión ni claridad:

La historia de unos niños (número y edad indeterminados), confiados a sirvientes en un viejo castillo en la campiña, sin duda a la muerte de sus padres. Los sirvientes, malvados y depravados, corrompen y depravan a los niños: los niños son malos, están llenos de perversidad en un grado siniestro. Los sirvientes mueren (la historia resulta vaga en lo que tiene que ver con el modo de su muerte) y sus fantasmas, sus imágenes vuelven para asediar la casa y a los niños, a los que parecen hacer señas, a los que invitan y requieren, desde el fondo de peligrosos rincones, desde la fosa profunda de una tapia derrumbada, etc., para incitarlos a destruirse, a perderse obedeciéndoles, poniéndose bajo su dominio. Durante el tiempo en que están

alejados y protegidos de ellos, los niños no se extravían: pero esas presencias maléficas intentan incansablemente apoderarse de ellos y atraerlos hacia el lugar donde se encuentran.

James añade esta apreciación:

Todo en ella es oscuro e imperfecto —el marco, la historia—, pero hay en su interior la sugestión de un efecto, un raro estremecimiento de horror. La historia debe ser contada —con suficiente credibilidad— por un espectador, un observador exterior.

¿Es ése el tema de *Otra vuelta de tuerca*? Todo reside ahí, ante todo lo esencial: los niños, ligados por una relación de dominación a imágenes que les obsesionan, que les atraen a través del recuerdo del mal hacia ese espacio en el que deben perderse. Todo está ahí, incluso lo peor: que los niños estén pervertidos, pero también que sean inocentes («durante el tiempo en que los niños están alejados y protegidos de los espectros, los niños no se extravían»). De ese motivo, James extraerá uno de los efectos más crueles: la ambigüedad de esa inocencia, inocencia que es la pureza del mal en ellos, el secreto de la perfección de la mentira que oculta ese mal a las honestas personas de su entorno, pero que quizá es la pureza que se convierte en el mal cuando les toca, la incorruptible ingenuidad que oponen al verdadero mal, el de los adultos, o incluso el enigma de esas apariciones que se les atribuyen, la incertidumbre que pesa sobre la historia y hace dudar si no está por entero proyectada sobre los niños por el espíritu ofuscado de su institutriz, la cual les atormenta hasta la muerte con sus propias obsesiones.

Gide resultó maravillado y dichoso cuando descubrió que *Otra vuelta de tuerca* no era una historia de fantasmas, sino probablemente un relato freudiano en el que la narradora —la institutriz con sus pasiones y sus visiones— es la que, ciega para sí misma y de una inconsciencia terrible, consigue finalmente que los inocentes niños vivan bajo la influencia de imágenes espantosas que, sin ella, no podrían siquiera imaginar. (Aunque naturalmente a Gide le quedaba una duda que le habría gustado ver disiparse.)

¿Sería ése el tema de la narración, aquel sobre el que el arzobispo no tendría ningún derecho de autor? ¿Es ése precisamente el tema?, ¿se trata del tema que James se propuso conscientemente abordar? Los editores de los *Cuadernos de notas* aluden en su favor a esa anécdota para afirmar que la interpretación moderna no es fiable, que James quiso con certeza escribir una historia de fantasmas, con la corrupción de los niños y la realidad de las apariciones como postu-

lado. Sin duda, lo extraño sólo está evocado indirectamente, lo que hay de espantoso en la historia, el escalofrío de desasosiego que suscita proviene menos de la presencia de espectros que del secreto desorden que provoca dicha presencia; se trata de una regla cuya fórmula ha proporcionado James en el prólogo a sus relatos fantásticos, cuando subraya «la importancia de presentar lo maravilloso y lo extraño limitándose casi exclusivamente a mostrar su repercusión sobre una sensibilidad y admitiendo que su elemento más interesante consiste en una fuerte impresión que producen y que es percibida con intensidad».

El corazón maligno de todo relato

Es bastante probable que James no hubiera podido responder a Gide ni corroborar el placer de su descubrimiento. Es casi seguro que su respuesta habría sido espiritual, evasiva y decepcionante. En verdad, si la interpretación freudiana se impusiera con la evidencia de una solución, el relato sólo ganaría un interés psicológico momentáneo y se arriesgaría a perder todo lo que hace de él un relato fascinante, indudable, inaprehensible, en el que la verdad tiene la certidumbre escurridiza de una imagen, próxima como ella y como ella inaccesible. Todos los lectores modernos, tan sagaces, han comprendido que la ambigüedad de la historia no se explicaba únicamente por la sensibilidad anormal de la institutriz, sino porque esa institutriz es también la *narradora*. No se conforma con ver los fantasmas que quizá asedian a los niños, es ella quien les habla de éstos, atrayéndoles hacia el espacio indeciso de la narración, hacia ese más allá irreal donde todo se convierte en fantasma, todo se hace escurridizo, fugitivo, presente y ausente, símbolo del Mal bajo la sombra del cual Graham Greene imagina a James escribiendo y que quizá sólo es el corazón maligno de todo relato.

Después de haber anotado la anécdota James añade: «La historia deberá ser contada —con suficiente credibilidad— por un espectador, por un observador exterior». Podemos decir por tanto que le faltaba lo esencial, el *tema*: esa narradora que constituye la intimidad misma del relato, su extraña intimidad, bien es cierto, presencia que intenta penetrar en el centro de la historia donde, no obstante, sigue siendo una intrusa, un testigo excluido que se impone mediante la violencia, que falsea el secreto, que quizá lo inventa, quizá lo descubre, que en cualquier caso lo fuerza, lo destruye y no nos revela de él más que la ambigüedad que lo oculta.

Lo cual confirma, de nuevo, que el asunto de *Otra vuelta de tuerca* es —simplemente— el arte de James, esa manera de dar vueltas siempre alrededor de un secreto que, en tantos de sus libros, la anécdota pone en marcha y que no es exclusivamente un verdadero secreto —algún hecho, algún pensamiento o verdad que podría ser revelada—, que no es siquiera un rodeo del espíritu, sino que escapa a cualquier revelación, porque pertenece a una región que no es la de la luz¹. Aunque en los *Cuadernos de notas*, con escasas excepciones, permanezca extrañamente silencioso, James tiene la más viva conciencia de ese arte; por ejemplo:

Observo que mis saltos y mis atajos, mis puentes colgantes y mis grandes rodeos comprensivos (en una o dos frases admirables, vivas) deberán ser de un atrevimiento impecable, magistral...

Podemos entonces preguntarnos por qué ese arte en el que todo es movimiento, esfuerzo de descubrimiento e indagación, pliegues, repliegues, sinuosidad, reserva, arte que no descifra sino que es el código de lo indescifrable, en lugar de comenzar a partir de sí mismo, se inicia a partir de un esquema frecuentemente bastante impreciso, de líneas interrumpidas, con secciones numeradas; por qué, asimismo, necesita partir de una historia que contar, que existe para él antes incluso de que la cuente.

Hay, sin duda, numerosas respuestas para esta peculiaridad. En primer lugar que el escritor americano pertenece a un tiempo en el que la novela no la escribe Mallarmé, sino Flaubert y Maupassant; que está preocupado por dar a su obra un contenido relevante; que los conflictos morales cuentan mucho para él. Todo eso es cierto. Pero hay algo más. Manifiestamente, James tiene miedo de su arte, lucha contra la «disipación» a la que le expone ese arte, rechaza la necesidad de decirlo todo, de «escribir y decir demasiado», que amenaza con arrastrarlo a extensiones prodigiosas aunque él admira

1. Podemos estar tentados de creer que es su manera de hacer alusión repetidamente al accidente del que fue víctima cuando tenía alrededor de dieciocho años y del que sólo habló rara y oscuramente: como si le hubiera sucedido algo que le hubiera puesto en la proximidad de una imposibilidad misteriosa y excitante. Se ha sugerido, naturalmente, que esa lesión dorsal le habría incapacitado para llevar una vida normal (no se le conoce a ese soltero ningún compromiso estable a pesar de que se encontraba infinitamente a gusto en el mundo de las relaciones femeninas). Se ha pensado también que él mismo había provocado, con más o menos voluntariedad, ese accidente (que se produjo mientras ayudaba a extinguir un incendio en Newport), con el propósito de librarse de los combates de la guerra civil. Si hablamos de «autolesión psíquica», podemos estar seguros de haberlo dicho todo, sin beneficio para nadie.

sobre todo la perfección de una forma nítida. (James siempre soñaba con un éxito popular. También deseaba ese éxito en el teatro, un teatro cuyos modelos buscaba en el peor teatro francés. Es cierto que, como a Proust, a James le agradan las escenas, la estructura dramática de las obras; esa contradicción mantiene su equilibrio.) Hay, en el modo que le es propio, un exceso, quizá un punto de locura contra el que intenta precaverse porque todo artista se espanta de sí mismo. «Ah, poder simplemente dejarse ir, por fin.» «¡El resultado de todas mis reflexiones es que ya no tengo más que darme rienda suelta! Esto es lo que me he dicho toda mi vida... Sin embargo, nunca lo he hecho plenamente»².

James teme volver a comenzar: ese comienzo en el que la obra es la ignorancia completa de sí misma, la debilidad de lo que carece de peso, de realidad, de verdad, y aún así ya es necesaria, de una necesidad vacía, ineluctable. James teme ese comienzo. Necesita, antes de abandonarse a la fuerza del relato, la seguridad de un plan, el trabajo que clarifica y examina con atención el tema:

Dios me libre —¡el cielo es testigo de que no me inclino a ello!— de descuidar mi observación profunda de ese método fuerte y saludable que consiste en tener un armazón sólidamente construido, fuertemente estructurado y articulado.

A causa de ese temor a comenzar, James se pierde en los preliminares que cada vez desarrolla más, con una minuciosidad y unos rodeos en los que su arte ya se deja entrever: «Comienza, comienza, no te retrases hablando de ello y dándole vueltas». «No tengo más que aferrarme y enlazar una palabra con otra. Aferrarse y enlazar una palabra con otra, la eterna receta.»

La «presión divina»

No todo se explica, sin embargo, de esa manera. A medida que los años transcurren y James se dirige cada vez más deliberadamente hacia sí mismo descubre la verdadera significación de esa tarea preliminar que precisamente no es un trabajo. Habla sin descanso de esas horas de búsqueda como de «horas benditas», de instantes «maravillosos, inefables, secretos, patéticos, trágicos», o también como de un

2. James habla en otra ocasión del temor nervioso a dejarse ir que siempre le ha paralizado.

tiempo «sagrado» en el que su pluma ejerce «una presión mágica», se convierte en la pluma «descifradora», aguja mágica en movimiento, cuyas idas y venidas le hacen presentir los innumerables caminos que aún no han sido hollados. El comienzo de un argumento es calificado como «divino», «divina luz que enciende las pequeñas, antiguas y santas virtualidades», «divina y antigua felicidad del argumento que hace latir mis arterias con sus pequeñas emociones sagradas, irreprimibles». ¿Por qué esa dicha, esa pasión, ese sentimiento de una vida maravillosa que no puede recordar sin lágrimas, hasta tal extremo que su cuaderno de notas, «el paciente, el apasionado pequeño cuaderno se convierte en... lo esencial de la vida»? Porque durante esas horas de confianza consigo mismo James se bate con la plenitud del relato que aún no ha empezado, durante el tiempo en que la obra aún indeterminada, exenta de cualquier límite y de cualquier acción, es sólo posible, es la embriaguez «bendita» de la pura posibilidad; ya sabemos que lo posible —esa vida fantasmal e irreal de lo que no hemos sido, rostros con los que siempre tenemos una cita— ha ejercido sobre James una peligrosa atracción, en ocasiones casi enloquecida que sólo el arte le ha permitido, quizá, explorar y conjurar:

Cuanto más avanzo, más creo que el único consuelo, el único refugio, la verdadera solución al poderoso problema de la vida consiste en esa lucha frecuente, fecunda, íntima con la idea particular, con el tema, con lo posible, con el lugar.

Podemos por tanto afirmar que si el momento del trabajo preliminar es imprescindible para James, tan grato a su recuerdo, es porque representa el momento en que la obra, cercana pero intangible, sigue siendo el centro secreto alrededor del cual James se dedica, con un placer casi perverso, a investigaciones que puede prolongar cada vez más en la medida en que desarrollan el relato pero sin comprometerlo todavía. Con frecuencia, todas las precisiones anecdóticas que desarrolla en sus planes, no sólo desaparecerán de la obra misma, sino que reaparecerán en ella como valores negativos, incidentes a los que se hace alusión precisamente como a aquello que no ha sucedido. De este modo, James experimenta no el relato que debe escribir, sino su reverso, el otro lado de la obra, aquel que el movimiento de escribir necesariamente oculta y por el que James está preocupado, como si tuviera angustia y curiosidad —ingenua, conmovedora— por aquello que hay detrás de su obra mientras él escribe.

Se trata de lo que podemos llamar, en la obra de James, la paradoja apasionada del plan, el cual representa, para él, la seguridad

de una composición determinada de antemano, pero también lo contrario: la felicidad de la creación, aquello que coincide con la pura *indeterminación* de la obra, lo que la pone a prueba pero sin empobrecerla, sin privarla de todos los posibles que contiene (ésta es, quizá, la esencia del arte de James: hacer la obra presente en cada momento, e incluso detrás de la obra ordenada y limitada a la que está dando forma, dejar presentir otras formas, el espacio infinito y ligero del relato tal y como habría podido ser, tal y como es antes de todo comienzo). Esa presión a la que somete a la obra, no para limitarla, sino antes al contrario para hacerla hablar completamente, sin reserva, en su secreto no obstante preservado, esa presión firme y lenta, ese requerimiento apremiante, ¿con qué nombre lo designa? Con el mismo nombre que ha elegido como título para su historia de fantasmas: *Otra vuelta de tuerca*. «¿Qué puede surgir de mi caso de K. B. [una novela que no terminará] una vez que lo someta a la presión y a la *vuelta de tuerca*?» Alusión reveladora que confirma que James no ignora cuál es el «tema» de su relato: esa presión que la institutriz hace sufrir a los niños para arrancarles su secreto y que ellos también sufren quizá por parte de lo invisible, pero que es esencialmente la presión de la narración misma, el movimiento maravilloso y terrible que el hecho de escribir ejerce sobre la verdad, tormento, tortura, violencia que conducen finalmente a la muerte en la que todo parece revelarse, en la que todo, no obstante, vuelve a sumirse en la duda y el vacío de las tinieblas:

Trabajamos a ciegas, hacemos lo que podemos, damos lo que tenemos. Nuestra duda es nuestra pasión, y nuestra pasión nuestra labor. El resto es la locura del arte³.

3. Así habla, confesión orgullosa y patética, el viejo escritor de *La edad ingrata* [trad. de F. Jdraque, Seix Barral, Barcelona, 1996], cuando descubre mientras muere que no ha hecho nada, a pesar de que no obstante ha llevado a cabo maravillosamente todo aquello de lo que era capaz.

MUSIL

4.1. LA PASIÓN DE LA INDIFERENCIA

Temo que a la obra de Robert Musil, puesta al alcance de los lectores franceses gracias al esfuerzo de un valiente traductor, no se le dé un voto de confianza. Temo también lo contrario: que sea más comentada que leída, porque ofrece a los críticos, a causa de su inusual propósito, sus cualidades contradictorias, las dificultades de su realización, la profundidad de su fracaso, todo lo que les atrae, tan próxima al comentario que en ocasiones parece haber sido comentada antes que escrita y poder ser criticada en lugar de ser leída. ¡Con cuántos maravillosos, insolubles, inagotables problemas no nos alegra ese gran intento! Y ¡cuánto placer no nos dará, tanto por sus defectos de primer orden como por el refinamiento de sus cualidades, por lo que tiene de excesivo y, dentro de sus excesos, de contención, en fin, por su considerable fracaso! Aún una obra inmensa e inacabada, inacabable. Aún la sorpresa de un monumento admirablemente en ruinas.

Quizá nos resulte agradable contemplar cómo salen bruscamente de la oscuridad, pero también saber que estaban como reservados, un autor ignorado y una «obra maestra» desconocida. A nuestra época, que lo sabe todo inmediatamente, le encantan esas injusticias que repara y esos descubrimientos que hace deslumbrantemente, después de haberlos descuidado con indiferencia, a pesar de las advertencias de algunos hombres instruidos; como si, en su conocimiento universal, fuera feliz por no saberlo todo y poder guardar en sí, invisibles, obras capitales de las que sólo un feliz acaso le avisará. Fe en las obras

maestras desconocidas que se acompaña de una confianza insólita en la posteridad. Seguimos creyendo con la fuerza de un prejuicio invencible que aquello que el presente rechaza, a poco que el arte quiera, lo acogerá necesariamente el porvenir. No hay ningún artista, incluso los que no aprecian el cielo, que no muera siempre seguro y feliz de ese otro cielo con el que el futuro debe recompensar a su pobre sombra.

Si consideramos anormal al escritor que desaparece olvidado y contento de serlo —aunque esa desaparición tenga probablemente el sentido más importante—, Robert Musil se nos antojará muy clásico. Ni buscó ni le plugo demasiado su desdichada fortuna. Juzgó frecuentemente con una severidad casi agresiva a los grandes escritores de su tiempo de los que se consideraba un igual aunque no tuviera el mismo renombre. No fue, por lo demás, en absoluto ignorado. Él mismo afirmaba que su renombre era el de un gran poeta que no tendría más que pequeñas ediciones: no le faltaba más que el nombre, el peso social; dijo también que el conocimiento que de él se tenía era tan grande como la ignorancia, «tan conocido como desconocido, lo cual no quiere decir medio conocido, sino que produce una extraña mezcla». Autor, en primer lugar, de una novela brillante que le valió dos premios y reputación, Musil se adentra metódicamente en una obra desmedida en la que trabaja durante cuarenta años, casi toda su vida creativa, lo cual equivale, para él, a su vida. Durante su vida, a partir de 1930, publica la primera parte de la obra que no le reporta la gloria de Proust, aunque produce la impresión de una obra de primera importancia; poco después, en 1932, publica precipitadamente el primer volumen de la segunda parte como con el propósito de anticiparse a las convulsiones cuya amenaza presiente. El triunfo no le llega, sino la ruptura con el porvenir, la pobreza, la conmoción del mundo, finalmente el exilio. Seguramente no es el único escritor en lengua alemana que conoce las dificultades de la emigración. Otros estuvieron físicamente más amenazados, sufrieron experiencias más atroces. Musil vive menesterosamente en Ginebra, en verdad muy aislado (tuvo no obstante junto a él a Marthe Musil, su mujer), pero en un aislamiento del que se queja a sabiendas de que lo ha buscado: hacia 1939 anota en su diario: «Oposición interior a mis amigos y a mis enemigos; deseo de no estar ni allí ni aquí, y sin embargo rechazo y lamento, cuando se me expulsa de allí y de aquí». No cabe duda de que durante los diez últimos años —aproximadamente—, Musil cambia, no sólo a causa de los acontecimientos, sino del mismo modo que cambia su obra mientras que él la persigue obstinadamente, lentamente, manteniendo a duras penas las grandes

líneas del proyecto primitivo (modificadas, no obstante, con frecuencia). Creo que no podemos soslayar la profunda turbación que le produce ese libro que ya no domina por completo, que se le resiste y al que él también se resiste, intentando imponerle un plan que quizá ya no le conviene. Su repentina muerte que no previó, pues siempre se concedía veinte años más, le sorprende en el momento más sombrío de la guerra y de su labor creativa. Ocho personas lo acompañaron en su último exilio. Diez años después, cuando un amigo abnegado, que continuó el trabajo de Marthe Musil, publica la edición definitiva, Musil es celebrado como un igual de Proust, de Joyce. Cinco años después es traducido al francés. Casi más que su oscuridad, me sorprende la rapidez y la brillantez de esa celebridad cuya ironía póstuma, que podemos desde luego seguir suponiéndole, no deja de maravillarse silenciosamente.

Aunque no conozcamos de Musil más que, junto a su novela, su Diario recientemente publicado, esa compleja figura sobrecoge inmediatamente, seduce, en ocasiones sorprende. Un hombre difícil, capaz de criticar lo que ama y de sentirse próximo a lo que rechaza; en muchos aspectos, un hombre moderno que acoge la nueva era tal y como es y prevé lúcidamente en lo que se convertirá, hombre erudito, de ciencia, espíritu exacto y en absoluto dado a maldecir las temibles transformaciones de la técnica; pero, al mismo tiempo, por su origen, su educación, su convicción en las tradiciones, un hombre de otro tiempo, un hombre de una cultura refinada, casi un aristócrata al que, a pesar de dibujar una escena bastante satírica del viejo Imperio Austro-Húngaro al que llama Cacanía (que en francés llamaríamos más bien Cancania), no hay que creer cuando se siente extranjero de ese mundo en declive, mundo de una civilización anticuada, y, no obstante, capaz de una intensa vida creativa, si recordamos, en efecto, que no sólo Musil fue cacanio, sino también Hofmannsthal, Freud, Husserl, Trakl, Broch, Schoenberg, Reinhardt, Kafka, Kassner, nombres que serían suficientes para mostrarnos que las culturas moribundas son muy capaces de producir obras revolucionarias y talentos para el porvenir.

Musil es un hombre de Cacanía, no podemos soslayar ese detalle, del mismo modo que no debemos conformarnos con buscar el espíritu del libro en los descubrimientos del héroe principal, sino también en los movimientos contrapunteados que llevan a cabo los demás personajes, en ocasiones caricaturescos, pero de ningún modo extraños a su simpatía irónica. Toda la fabulosa y ridícula historia de la Acción paralela—que sirve de espina dorsal a la primera parte del libro— no señala únicamente los esfuerzos de algunos fantoches de

la alta sociedad para celebrar el apogeo de un Imperio que ya toca a su fin; esa historia tiene también un sentido grave, secretamente dramático: saber si la cultura puede darse un valor último o si no puede más que crecer gloriosamente en el vacío del que nos protege al ocultarlo.

Hombre de antaño, hombre completamente moderno, escritor casi clásico aunque su lengua carezca intencionadamente de artificio y posea una rigidez ligera y refinada, salpicada de vez en cuando de imágenes iluminadoras, escritor que, no obstante, está listo para darlo todo a la literatura (hasta al extremo de formular esta alternativa patética: «o suicidarse o escribir»), pero también dispuesto a hacerla útil para la conquista espiritual del mundo, a conferirle objetivos éticos, a afirmar que la expresión teórica del ensayo tiene en nuestros días más valor que la expresión estética. Como Valéry y como Broch ha retirado de los hábitos científicos, y sobre todo de los matemáticos, un ideal de precisión cuya ausencia convierte para él las obras literarias en vanas y poco soportables. La impersonalidad del saber, la impersonalidad del erudito le muestran una exigencia con la que se siente peligrosamente de acuerdo y de la que va a indagar aquellas transformaciones que dicha exigencia aporta a la realidad, si la realidad no fuera con un siglo de retraso respecto al saber de la época.

El tema central

El tema central, si lo hay en ese libro esencialmente bipolar, está representado con exactitud por su título, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Ese título se traduce con dificultad a nuestra lengua [francesa]. Philippe Jaccottet, traductor tan exacto cuanto que es un excelente escritor y poeta, ha sopesado las ventajas y los inconvenientes. Gide proponía, divertidamente, un título gideano: *El hombre disponible*. La revista *Mesures* propone con agudeza: *El hombre sin caracteres*. Creo que me detendré en la traducción más sencilla, la más cercana al alemán y la más natural en francés: *El hombre sin particularidades*¹. La expresión «el hombre sin cualidades», aunque resulta elegante, tiene el inconveniente de no tener sentido inmediato y de dejar que se pierda la idea de que el hombre en cuestión no tiene nada que le sea propio: ni cualidades ni, desde luego, ninguna sustancia. Su particularidad esencial, dice Musil en sus notas, es que no tiene nada

1. [*El hombre sin atributos*, trad. de J. M.^a Sáenz, F. Formosa y P. Madrigal Devesa, 4 vols., Seix Barral, Barcelona, 1980.]

de particular. Es el hombre cualquiera, y más profundamente el hombre sin esencia, el que no acepta cristalizar en un carácter ni detenerse en una personalidad estable: el hombre, desde luego, privado de sí mismo precisamente porque no quiere recibir como si le fuera propio ese conjunto de particularidades que le viene de afuera y que casi todos los hombres, lejos de ver en él una herencia extranjera, accidental y abrumadora, identifican ingenuamente con su pura alma secreta.

Es preciso aquí entrar rápidamente en el espíritu de la obra, el cual lo es precisamente bajo la forma de la ironía. La ironía de Musil es la luz fría que de modo imperceptible cambia a cada momento la iluminación del libro (sobre todo en la primera parte) y que, aunque a menudo indistinta, no nos permite descansar en la distinción de un sentido preciso ni dado de antemano. Seguramente, en una tradición como la de la literatura alemana en la que la ironía ha sido elevada a la seriedad de una categoría metafísica, la indagación irónica del hombre sin particularidades no es una creación absoluta, puesto que tiene lugar después de Nietzsche, por el que Musil ha sido influido incluso cuando ha rechazado esa influencia. Aquí, la ironía es uno de los núcleos de la obra, es la relación del escritor y del hombre consigo mismo, relación que no se da salvo por la ausencia de todas las relaciones particulares y por el rechazo de ser alguien para los demás y algo para sí mismo². Es un don poético y un principio metódico. Si se la busca en las palabras, o se la encontrará infrecuentemente o a punto de desnaturalizarse en rasgos satíricos. La ironía se encuentra más bien en la composición misma del libro: la ironía se encuentra en algunas situaciones, en su inversión, en el hecho de que los pensamientos más serios y los movimientos más auténticos del héroe, Ulrich, no dejan de repetirse por segunda vez en otros personajes donde adquieren un aspecto penoso o risible. De este modo, el esfuerzo por asociar el ideal de exactitud y ese vacío que es el alma —una de las principales preocupaciones de Ulrich— tiene como réplica el idilio de Diotima, el alma admirable, y de Arnheim, poderoso industrial, capitalista intrigante y filósofo idealista, para el que Rathenau ha constituido un modelo. De este modo, la pasión mística de Ulrich y de su hermana se prolonga y se repite tristemente en las relaciones de Ulrich y Clarisa, experiencias extraídas de Nietzsche que terminan en la estéril histeria. De donde resulta que los acontecimientos, modificándose de eco en eco, no sólo pierden su significación simple, sino que abandonan incluso su realidad y, en lugar de

2. La ironía es intercambio entre frialdad y sentimiento.

desarrollarse como historia, designan el campo inestable donde los hechos dejan lugar a la incertidumbre de las relaciones posibles.

Henos aquí frente a otro aspecto de la obra. El hombre sin particularidades, que no quiere reconocerse en la persona que es, para el que todos los rasgos que le particularizan no hacen de él nada particular, nunca próximo a lo que le es más próximo, nunca extraño a aquello que le es exterior, se decide a ser así por un ideal de libertad, pero también porque vive en un mundo —el mundo moderno, el nuestro— en el que los hechos particulares están siempre a punto de perderse en el conjunto impersonal de las relaciones de las que éstos no señalan más que la intersección momentánea. En el mundo de las grandes ciudades y de las grandes colectividades, resulta indiferente saber si esto ha tenido lugar verdaderamente y de qué fenómeno histórico nos creemos actores y testigos. Lo que sucede sigue siendo incomprensible y por otra parte accesorio e incluso nulo: sólo es importante la posibilidad de lo que ha sucedido así aunque habría podido suceder de otra manera: sólo cuentan la significación general y el derecho del espíritu a buscar esa significación, no en lo que sucede y que particularmente no es nada, sino en la extensión de los posibles. Lo que llamamos realidad es una utopía. La historia, tal y como nos la representamos y creemos vivirla, con su sucesión tranquilamente lineal de incidentes, no expresa más que nuestro deseo de atenernos a lo sólido, a los acontecimientos incontestables que se desarrollan en un orden simple del cual el arte narrativo, el eterno cuento de camino³, hace valer la ilusión atractiva y se aprovecha de ella. Ulrich ya no es capaz de esa dicha de la narración sobre cuyo modelo se han constituido siglos de realidades históricas. Si vive es en un mundo de posibilidades y no ya de acontecimientos donde no sucede nada que se pudiera *contar*. Extraña situación para un héroe de novela, más extraña para el novelista. ¿Su héroe mismo es real, incluso como ficción? Pero, éno es más bien la experiencia osada, arriesgada, cuya única salida, al asegurarle que es posible, lo hará al fin real pero únicamente al modo de una posibilidad?

3. En francés aparece la expresión *littérature de nourrices* que literalmente significa literatura de nodrizas y con la que se pretende señalar la literatura hecha para ser leída sin mayor preocupación y en la que se respetan la organización mundana del tiempo y del espacio. En castellano, precisamente con el tono despectivo que aquí apunta Maurice Blanchot, contamos con la expresión *cuento de camino*, que aparece en *La Celestina* con la misma intención peyorativa. [N. de los T.]

El hombre posible

Comenzamos lentamente a percatarnos de la amplitud del proyecto que Musil ha albergado durante tantos años. Él mismo lo ha puesto de manifiesto muy lentamente. Pensó en su libro desde el principio del siglo y hallamos en su Diario escenas y situaciones sacadas de las aventuras de su juventud que no deberían aparecer más que en la parte final de la obra (tal y como, al menos, la publicación póstuma nos la ha restituido⁴). No debemos olvidar esa lenta maduración, esa vida que su vida presta a la obra y esa experiencia extraña que hace depender su existencia de un libro sin fin y que después la transforma convirtiéndola fundamentalmente en improbable. El libro es superficial y profundamente autobiográfico. Ulrich nos remite a Musil, pero Musil está ligado ansiosamente a Ulrich, su verdad reside exclusivamente en él, que prefiere ser sin verdad antes que recibirla de fuera. Hay por lo tanto un primer plano en el que el «hombre sin caracteres» reproduce curiosamente los rasgos de un «carácter» en el que volveremos a encontrar el del autor: la indiferencia apasionada, la distancia que pone entre sus sentimientos y él, el rechazo a comprometerse y a vivir fuera de sí mismo, la frialdad que es violencia, el rigor del espíritu y el dominio viril, unidos sin embargo a una relativa pasividad de la que nos advierten en ocasiones las peripecias sensuales del libro. El hombre sin particularidades no es, en consecuencia una hipótesis encarnada progresivamente. Es más bien lo contrario: una presencia viva que se convierte en un pensamiento, una realidad que deviene utopía, un ser particular que descubre progresivamente que su particularidad consiste en carecer de ella, e intenta asumir esa ausencia, elevándola a una búsqueda que hace de sí un nuevo ser, quizá el hombre del porvenir, el hombre teórico, que deja por fin de ser para ser auténticamente lo que es: un ser sólo posible, pero abierto a todas las posibilidades.

La ironía de Musil es muy útil para su propósito. No olvidemos que es el amigo de juventud, Walter (amigo de juventud de Musil), que en el momento en que éste comienza el libro apenas es ya amigo

4. En un interesante estudio que dedica a Musil, Martin Flinker cita esa carta que le dirigió Musil en 1934: «Lamentablemente, no puedo hablar con brevedad de los problemas de mi trabajo. ¿Hay todavía hoy problemas? A veces tenemos el sentimiento contrario. La única razón que podría persuadirme de que no me extravíe por completo es la larga duración de mi indagación: desde los comienzos que se remontan a antes de 1914, mis problemas han sido tan frecuentemente trabajados de nuevo que han adquirido la densidad de una cierta permanencia» (*Almanach*, 1958).

de Musil, quien le da a Ulrich, a modo de reproche, su apodo. ¿Un hombre sin particularidades? «¿Qué es?, pregunta Clarisa riendo estúpidamente.» La respuesta es significativa de la ambigüedad musiliana: «*Nichts. Eben nichts ist das!*» —«¡Nada, precisamente nada en absoluto!» Y Walter añade: «Hay millones de ellas hoy en día. He aquí la especie que nuestra época ha producido». Musil no acepta ese juicio pero tampoco lo rechaza. El hombre sin particularidades no es por tanto exclusivamente el héroe libre que rechaza toda limitación y, rechazando la esencia, presente que es preciso rechazar del mismo modo la existencia, reemplazada por la posibilidad. Es, sobre todo, el uno de tantos de las grandes ciudades, el hombre intercambiable que no es nada y no se parece a nada, el «Cualquiera» cotidiano, el individuo que ya no es particular pero que se confunde con la verdad helada de la existencia impersonal. Aquí, el Musil de antaño no renuncia a acusar al Musil de hoy, el cual, invocando la impersonalidad de la ciencia y esa extrañeza que siente que es, pretende con valentía descubrir en la nada que él es —*Nada, precisamente nada en absoluto*— el principio de una novedosa moral y el comienzo de un hombre nuevo.

A Musil no se le escapa lo que hay de peligroso en esta búsqueda, del mismo modo que está lejos, como he dicho, de separar su destino del de la antigua Cacanania cuyo movimiento no puede sino conducir a la ruina, que será también necesariamente su propia ruina. Si, no obstante, sigue adelante con un esfuerzo grandioso por continuar, incluso como novelista, el camino de la experimentación más temeraria, es por horror a la ilusión y por deseo de exactitud. Desde antes de 1914, Musil observó que la verdad condenaba su mundo, y él prefirió la verdad a todo lo demás. Lo extraño es que ese amor a la verdad que Musil ha convertido en una idea y en una pasión en el transcurso de una breve carrera de ingeniero, de lógico, de matemático y casi de profesor de psicología, haga finalmente de él un literato que pone todas sus posibilidades en la audacia de una novela; y de una novela que, por una de sus partes esenciales, podemos llamar sin duda mística.

4.2. LA EXPERIENCIA DE «EL OTRO ESTADO»

Dudo de que, cuando apareció en 1930 la primera parte de *El hombre sin particularidades*, el lector más ingenioso pudiera adivinar cuál iba a ser su continuación. Leía, con timidez y sorpresa, una novela en una lengua clásica y con una forma desconcertante, que a

veces parecía una novela, otras un ensayo, que en ocasiones recordaba a Wilhelm Meister, en ocasiones a Proust, a Tristram Shandy, a Monsieur Teste; si el lector era sensible, se alegraba de una obra que veía claramente que se le escapaba, aunque ella no dejaba de ser, por una falsa apariencia, su propio comentario. El lector tenía, sin embargo, dos certezas: una, que Musil describía, con ironía, frialdad y emoción la caída de la Casa Usher, aquella que abrigaba las ilusiones de los hombres en vísperas de 1914; la otra, que el protagonista del libro, Ulrich, era un héroe del espíritu que perseguía una aventura completamente intelectual al intentar vivir según los peligros de la exactitud y la fuerza impersonal de la razón moderna.

El lector de 1932 —cuando se publicó el primer volumen de la segunda parte—, ¿quedó desconcertado? Porque apenas tuvo lectores, el destino de Musil, por el contrario, se cumplía. Además, este volumen que daba inicio solamente al segundo episodio finalizaba tan hábil y tan desdichadamente que la publicación parecía casi completa y el nuevo tema concluido, aun cuando, en los centenares de páginas a través de las que iba a proseguirse, con un ímpetu en ocasiones desesperado, la misma historia debía abarcar peripecias completamente distintas, de donde se derivaba una alteración de sentido que incluso hoy aún nos perturba, como creo que perturbó a Musil. Por esto mismo también le sentimos, a partir de entonces, comprometido con una tarea creativa desmesurada, y quizá con una experiencia que supera sus previsiones. Todo se hace más difícil, menos seguro, no más oscuro, porque lo que nos llega es a menudo una luz sensible y simple, pero que no tiene nada que ver con la realización voluntaria que Musil se obstina patéticamente en obtener de sí mismo. Algo se le escapa, y él se sorprende, se asusta, se rebela contra estos excesos, exceso de sensibilidad, exceso de abstracción que el escritor riguroso que es, siempre más inclinado a no escribir que a escribir para satisfacer las ilusiones, se empeña vanamente en introducir en el marco de un plan premeditado.

La doble versión del hombre moderno

Lo que resulta excitante es que la continuación imprevisible del libro no está ligada únicamente a la profundización de su tema, sino convertida en necesaria por la mitología propia del escritor y la coherencia de algún sueño oscuro. Nos topamos con una aventura tan motivada como injustificada. Cuando Ulrich, el indiferente que rechaza el mundo estable de las realidades particulares (la seguridad de las diferencias particularizadas), se encuentra con su hermana

Ágata junto al féretro de su padre, al que no quieren, un viejo caballero pedante y aristócrata, ese encuentro es el comienzo de la pasión incestuosa más bella de la literatura moderna. Pasión de una forma singular, largo tiempo y casi hasta el final irresoluta al tiempo que es la más libre y la más violenta, a la vez metódica y mágica, principio de una búsqueda abstracta y de una efusión mística, unión de lo uno y de lo otro en el atisbo de un estado supremo, el *otro* estado, el Reino milenario en el que la verdad, al principio accesible a la pasión privilegiada de la pareja prohibida, se extenderá quizá a la ardiente comunidad universal.

Naturalmente, no hay nada arbitrario en lo que sería engañoso presentar como un resto romántico⁵. Resulta sorprendente aunque necesario que Ulrich, el hombre sin particularidades en el que surge el movimiento impersonal del saber, la neutralidad de las grandes existencias colectivas, la fuerza pura de la conciencia valeriana que sólo se inicia rechazando ser cualquier cosa, hombre de pensamiento, teoría de sí mismo e intento de vivir según un modo de pura abstracción, se abra al vértigo de las experiencias místicas; esto pertenece al sentido del movimiento que le es propio, a esa impersonalidad que acepta deliberadamente y que vive, bien como la soberana indeterminación de la razón, bien como el vacío indeterminado —que se transforma en plenitud— de la experiencia mística. De este modo, el rechazo a mantener con los demás y consigo mismo relaciones demasiado determinadas, particulares —fuente de la indiferencia atractiva que constituye la magia de Ulrich (y de Musil)— da lugar a esa doble versión del hombre moderno: capaz de la mayor exactitud y de la disolución más extrema, dispuesto a satisfacer su rechazo de las formas inmóviles tanto a través del intercambio indefinido de formulaciones matemáticas, como mediante la prosecución de lo informe y de lo no formulado, intentando en fin suprimir la realidad de la existencia para distenderla entre lo posible que tiene sentido y el sinsentido de lo imposible.

Ulrich se encuentra con Ágata. Desde su infancia casi ha olvidado a su hermana. En el tanatorio, la manera en que surgen uno frente a otro, sorprendidos de sus rasgos e incluso del parecido de sus ropas, la sorpresa de sus conexiones aún desapercibidas, la vuelta de un pasado irreal, la complicidad de algunos gestos (cuando reemplazan en el uniforme del muerto las verdaderas condecoraciones por otras

5. Ágata dice, sin embargo, aunque en un fragmento tardío: «Hemos sido los últimos románticos del amor». «Intento de anarquía en el amor», dice Musil en otro fragmento tardío para caracterizar el empeño de la pareja.

falsas; más adelante, Ágata falsificará el testamento para perjudicar a su marido), la libertad infantil con la que, considerando qué último regalo hacerle, la joven extrae la larga cinta de su liga para deslizarla en el bolsillo del viejo caballero, muchos otros detalles expresados en un estilo de una sobriedad seductora preparan, en una atmósfera medio nocturna medio diurna, la escena que todos, como ellos mismos, estamos dispuestos a consentir pero que en verdad no tiene lugar, que no se producirá sino mucho más tarde, cuando nuestra espera y la suya no se darán quizá por satisfechas. ¿Es por respeto a la prohibición? Sólo en cierto modo y sin ningún prejuicio moral; ni uno ni otro pretenden agotar demasiado rápidamente la posibilidad que les ofrece la aventura peligrosa de sus nuevas relaciones y que consiste en ser imposible.

El cumplimiento incumplido

«Lo que casi había sucedido y, sin embargo, no había sucedido», «lo que en verdad había pasado, sin que nada hubiera pasado», «lo que había tenido lugar, pero ¿había tenido lugar?», este acontecimiento presente, real e irrealizable, ni deseado ni rechazado, pero cercano, de una proximidad ardiente para la que no es suficiente la realidad y que abre el ámbito de lo imaginario, proporciona a lo imposible una forma casi corporal en la que el hermano y la hermana se unen mediante extraños movimientos, tan puros como libres, cuya descripción constituye la experiencia más novedosa de la obra. Es necesario añadir que el intermediario principal de esa pasión maravillosa, durante largo tiempo demasiado desprovista de cuerpo, es la palabra. Esto es deliberadamente buscado por Musil:

En el amor, las conversaciones casi desempeñan un papel mayor que todo lo demás: el amor es la más habladora de todas las pasiones, que consiste principalmente en la dicha de hablar... Hablar y amar están ligados esencialmente.

Yo no diría que esta idea tan musiliana pudiera convencernos fuera de la obra de Musil; tampoco diría que no se trata más que de una estratagema para justificar las largas conversaciones teóricas que forman su libro. Es necesario, para juzgar la transformación que sufre el lenguaje abstracto al acercarse al «estado maravilloso, ilimitado, increíble e inolvidable en el que todo desearía unirse en un Sí único», buscar, en la ebriedad de los sentimientos y en el dominio de las palabras, una relación común que transforme a los unos y a los otros, haciendo de la aridez abstracta un estado nuevo de pasión y

del arrebató sentimental una mayor sangre fría. Palabras que suponen una gran necesidad de silencio. En la pareja Ulrich-Ágata la parte silenciosa está felizmente representada por la joven que, emergiendo de su estado de disolución espiritual y de desamparo corporal no sin una incisiva segunda intención, piensa tristemente frente a la pasividad habladora de su hermano: «Habría debido hacer algo distinto que hablar».

Un día, Ágata llegará a preparar su suicidio, y esa crisis dará al idilio un nuevo giro: «No nos mataremos antes de haberlo probado todo». Entonces comienza «el viaje al paraíso», representado, según la tradición goetheana, por el viaje hacia el sur. Pero esta decisión, muy deliberada, llega muy tarde. Ochocientas páginas de un texto abigarrado han reunido ya a aquellos que siguen estando íntimamente separados, arrastrándose, más allá de todo sentimiento y a través de la fatiga misma de todo sentir, a movimientos de lenta y profunda metamorfosis, en todo similares, se nos dice, a los de los místicos. Parece, por tanto, que lo absoluto haya sido alcanzado de antemano y que la tentativa de Ulrich haya encontrado ya su término en el cumplimiento incumplido.

La extraña relación entre el hermano y la hermana —muy alejada en un sentido, pero sólo en un sentido, de la perversión y del desafío byronianos— significa precisamente lo que el hombre sin particularidades busca vanamente y no puede hallar más que por defecto: al unirse a su hermana, que es como su yo más bello y más sensible (el cuerpo de la encarnación del que carece), Ulrich encuentra en ella la relación que no tiene consigo mismo, una relación tierna que es el amor propio, *Eigenliebe*, el amor particular de sí, que un hombre sin particularidades no puede en verdad conocer, a menos que encuentre en el mundo su identidad errante bajo la forma de su doble, la pequeña hermana-esposa, la eterna Isis que proporciona vida y plenitud al ser esparcido cuya dispersión consiste en una espera infinita de reunión, recaída sin fin hacia el vacío.

Evidentemente, si Ágata es Ulrich, ella está tan privada de sí —lo cual se manifiesta mediante una cierta inconsciencia moral— como él, y esa doble carencia no los encadena menos, melancólica atracción, que a Paolo y a Francesca en el infierno, obligándoles a buscarse en un agotador y fascinante juego narcisista. La vanidad de su unión forma parte del movimiento que la determina. Lo inesperado, y creo que esto sorprendía y desorientaba a Musil, es que las experiencias extraordinarias que extrae de ello, el arrebató que empuja a los dos amantes hacia un jardín de luz aparte del mundo, en el borde del ser, la generosidad creativa que no le permite concluir

nunca con ese episodio, obligándole a proseguirlo a lo largo de cientos de páginas como en una protesta secreta contra el desengaño final, todos esos desarrollos desmedidos que desequilibran el libro pero que le dan un nuevo poder, lejos de representar un fracaso, hacen brillar en el amor imposible, aunque no se trate más que de un espejismo, una felicidad y una verdad cuya ilusión, en contra de su espera y de su plan, Musil no puede decidirse a destruir⁶.

Extraño requerimiento. Se pensará que Musil está unido a esta fábula por relaciones personales. ¿Tuvo una hermana? Sí, murió antes de que él viniera al mundo (por eso el profundo olvido que Musil concede a Ulrich y, quizá, el ambiente de jovialidad fúnebre del primer encuentro). El mismo no dejó de preguntarse acerca de esa amiga que habría podido tener. Siempre preciso, dice que le rendía un cierto culto; después corrige:

... Esa hermana me interesaba. ¿Acaso no me daba por pensar: y si aún estuviera viva?, ¿sería yo el más allegado a ella? ¿Me identificaría con ella? No había ningún motivo para esto. Recuerdo en cualquier caso que en la época de los vestiditos habría deseado ser también una chica. Aceptaría de buena gana en ese rasgo una reduplicación de lo erótico⁷.

Debemos evitar dar a ese único recuerdo un valor determinante. Recordaré solamente que Ulrich y Musil están ligados por relaciones de incertidumbre y de experiencia cuyo desarrollo es la apuesta misma del libro. Musil está presente en el libro, pero al modo impersonal e irreal que Ulrich se esfuerza en asumir de acuerdo con la profunda impersonalidad que la vida moderna pone ante nosotros como un enigma, como una amenaza, un recurso e incluso el origen de cualquier origen. La intimidad sin intimidad de la pasión gemela es un mito que el escritor alimenta sobre sí mismo y que bien nos produce rechazo por su esterilidad, bien nos atrae como todo lo que, rompiendo las prohibiciones, nos promete *durante un instante* el acceso a lo absoluto.

Un instante; he ahí el inevitable fracaso. En una entrevista de

6. Según los investigadores que han consultado los manuscritos, Musil trabajó en este mismo episodio hasta el momento de morir, y concretamente en las páginas de carácter místico tituladas «Aliento de un día de verano».

7. Una chiquilla de largos y sedosos cabellos rubios que Musil amó cuando era un muchacho, y cuya imagen trasladó al libro, se llamaba igual que esa hermana a la que no conoció, Elsa. Coincidencia que él anota en su ensayo autobiográfico y que no le parece casual. En 1923, Musil publicó un poema titulado «Isis y Crisis», que contiene, dice, *in nucleo*, su novela.

1926 en la que Musil reveló imprudentemente el plan de su libro, dice del episodio de los hermanos (entonces gemelos): «El intento de mantener y fijar la experiencia fracasa: lo absoluto no puede ser conservado». Y, menos aún puede asegurarse la comunicación efervescente entre dos seres mediante una moral capaz de abrir la comunidad del mundo a un movimiento libre, constantemente inhabitual, renovado y puro. Fracaso que, sin embargo, no pone fin al libro porque Musil, después de haber desentrañado el aspecto maravilloso del complejo «amor-éxtasis», pretende traspasarlo al ámbito de la locura y no disimular el atractivo que las formas menos agradables de la anomalía y de la aberración ejercen sobre el hombre sin particularidades. La locura es uno de los temas del libro. La locura de la guerra, término de ese viaje al fin de lo posible, habría constituido la irrupción decisiva del poder impersonal en el que el hombre sin particularidades, al encuentro de las particularidades inhumanas, realiza su última y lamentable metamorfosis. En los numerosos fragmentos que nos permiten hacernos una idea de uno de los posibles finales de la novela, observamos cómo Musil intenta dar fin a los destinos implicados en lo que queda de relato mediante su ausencia de relato y, significativamente, proseguir hasta la disolución final la Acción paralela, fundada por intrigantes, idealistas y personas de mundo —la aristocracia capitalista— para jugar en vísperas de la guerra con la ilusión de la Paz Universal. Incluso había previsto, al menos en el plan de 1926, una complicada y agitada intriga de espionaje⁸. Sin embargo, se produce un curioso fenómeno: después del esplendor de la novela de Ulrich y de Ágata, ya no volvemos a tener contacto, ni tampoco según creo Musil, con la historia ni con los personajes del primer libro. Ni siquiera la ironía que el escritor ha debido silenciar durante ese episodio místico —porque «el estado místico es un estado sin risa, los místicos no se ríen»— logra encontrar de nuevo sus secretas posibilidades de creación. Todo sucede

8. De esta visión de la sociedad moderna en transformación, cuyas profundas fuerzas pretende Musil ciertamente revelarnos, se encuentran casi ausentes los poderes revolucionarios de clase. Sólo les dedica un capítulo secundario (que, como indican ciertos esbozos, quizá habría sido desarrollado). Musil explicó por qué, sin ser conservador, tenía pavor, no de la revolución, sino de las formas que adopta para manifestarse. Sin embargo, el hombre sin particularidades, ¿no es esencialmente proletario, si el proletariado, caracterizado por no tener, no puede sino tender hacia la supresión de todo modo particular de ser? Resulta extraño y significativo que Musil, dispuesto a hacerse cualquier pregunta sobre su tema, evite precisamente ésta, que estaba a su alcance. En cambio, su libro muestra ya en funcionamiento algunas de las fuerzas a las que el nacionalsocialismo debió su ascenso.

como si se hubiera alcanzado un punto extremo que hubiera destruido los recursos normales de la obra. Ningún desenlace es ya posible. Ágata y Ulrich se habían prometido la muerte si no tenían éxito. Ahora, sin embargo, sienten que en la aventura se ha perdido hasta el poder de morir, con más razón el de vivir, con más razón, para Musil, el de escribir. «No puedo ir más allá», anota patéticamente. Es quizá la conclusión que mejor respeta la significación del libro porque nos recuerda cuán lejos hemos llegado gracias a él.

Bajo la amenaza de lo impersonal

«La historia de esta novela se limita a esto: que la historia que allí debía ser contada no ha sido contada.» Musil se hace esa reflexión en 1932, en pleno trabajo creador. Un poco después hablará de su rechazo al relato que está en el origen de sus relatos. Anotará también: «Extraer una técnica de mi incapacidad de describir la duración». Lentamente, mediante la práctica, Musil tomó conciencia de las necesidades de su arte y de la forma de su libro, hasta el descubrimiento de que aquello que en sí mismo consideraba un defecto podía convertirse en la riqueza de un nuevo género y, aún más, proporcionarle la clave de los tiempos modernos. En consecuencia, nos queda lo esencial por estudiar: la relación que los temas mantienen con la forma y las consecuencias que esto tiene para el arte novelístico.

No cabe pensar que el hombre sin particularidades pudiera revelarse bajo una forma personal o mediante el tono subjetivo de un yo demasiado particular. El descubrimiento, y quizá la obsesión de Musil, es el novedoso papel de la impersonalidad. La halla, entusiasmado, en la ciencia, después, más tenuemente, en la sociedad moderna, posteriormente, con una fría congoja, en sí mismo. ¿Cuál es ese poder neutro que emerge repentinamente en el mundo? ¿Cómo es posible que, en el ámbito de lo humano que es el nuestro, no tengamos ya que habérnoslas con diferentes personas que viven experiencias particulares, sino con «experiencias vividas sin nadie que las viva»? ¿Por qué en nosotros y fuera de nosotros no deja de aparecer disimulándose algo anónimo? Mutación prodigiosa, peligrosa y esencial, novedosa e infinitamente antigua. Hablamos, y las palabras, precisas, rigurosas, no se preocupan de nosotros y no nos pertenecen salvo por esa extrañeza en que nos hemos convertido para nosotros mismos. Igualmente, a cada momento, «se nos lanzan réplicas» de las que sólo sabemos que se dirigen a nosotros y «no nos conciernen».

El libro de Musil traduce esa transformación y pretende darle forma, empeñándose en descubrir qué moral podría convenir a un

hombre en el que se lleva a cabo la alianza paradójica de la exactitud y de la indeterminación. Una metamorfosis así no se produce sin consecuencias para el arte. Durante largo tiempo, Musil permaneció indeciso acerca de la forma que debía elegir; pensó en una novela en primera persona (cuando su libro se titulaba «Catacumbas»), pero en la que el «yo» no sería ni el del personaje novelístico ni el del novelista, sino la relación de uno hacia el otro, el yo sin yo en el que el escritor debe convertirse impersonalizándose mediante el arte —que es esencialmente impersonal— y a través de ese personaje que asume el destino de la impersonalidad. Un «yo» abstracto, un yo vacío que interviene para revelar el vacío de una historia incompleta y para colmar el entre-dos de un pensamiento aún en pruebas. Quizá tengamos que añorar esa forma cuyo potencial Musil mostró sutilmente. Finalmente, se siente atraído sobre todo por el «él» del relato, esa extraña neutralidad cuya exigencia quizá insoportable pretende asumir el arte de la novela aunque duda constantemente de hacerlo. La impersonalidad del arte clásico no le tienta menos, aunque no pueda aceptarlo como forma definitiva ni como poder de narrar soberanamente una acción que se domina de cabo a rabo. Tampoco tiene nada que contar: el sentido mismo de su relato consiste en que ya no nos enfrentamos con los acontecimientos que realmente tienen lugar, ni con aquellos que personalmente los ejecutan, sino con un conjunto preciso e indeterminado de versiones posibles. ¿Cómo decir: aquello tuvo lugar, después eso y finalmente esto, mientras que lo esencial consiste en que lo que tiene lugar habría podido suceder de otro modo y, en consecuencia, no tuvo lugar *verdaderamente*, de una manera concluyente y definitiva, sino solamente de un modo espectral y según el modo de lo imaginario? (Aquí se muestra el sentido profundo del incesto que se lleva a cabo en la imposibilidad de su realización.)

Observamos que Musil está atormentado por esos dos problemas: buscar un lenguaje que se asemeje al lenguaje clásico pero que esté más próximo a la impersonalidad original¹⁰; hacer un relato con

9. Más exactamente, «Catacumbas» es el nombre del epígrafe bajo el que Musil dispone las ideas que tiene sobre su novela, en una época en la que la novela tenía un título aún incierto (1918-1920). Tenía por tanto en mente numerosos proyectos que terminaron por fundirse en un solo libro.

10. En realidad, Musil se atiene a menudo a un lenguaje intermedio entre la impersonalidad de la verdad objetiva y la subjetividad de su persona. Dice, por ejemplo, en un ensayo: «Si la coherencia entre las ideas no es suficientemente firme y si se menosprecia la coherencia que podría proporcionarles la persona del autor, resultará un encadenamiento que, sin ser ni subjetivo ni objetivo, podrá ser los dos a la vez: una imagen *posible* del mundo, una persona *posible*, he aquí lo que busco».

una historia en la que falte el tiempo de la historia y que mantenga nuestra atención no sobre los acontecimientos mismos, sino, en ellos, sobre la serie infinita de acontecimientos posibles, sobre el poder de origen que no proporciona ningún resultado definitivo.

La literatura y el pensamiento

Otro problema mayor del arte de Musil: la relación entre el pensamiento y la literatura. En una obra literaria, considera Musil, se pueden expresar pensamientos tan complejos y de un modo tan abstracto como en una obra filosófica, pero con la condición de que *aún no* sean pensamientos. Ese «aún no» es la literatura misma, un «aún no» que, como tal, es cumplimiento y perfección. El escritor tiene todos los derechos y puede atribuirse todos los modos de ser y de decir, salvo la tan frecuente palabra que aspira al sentido y a la verdad: lo que se dice en lo que dice aún no tiene sentido, aún no es verdad, aún no y nunca tanto; ese aún no es el esplendor presuntuoso que antaño se denominaba belleza. El ser que se revela en el arte es siempre anterior a la revelación: de ahí su inocencia (porque no tiene que ser redimido por la significación) pero también, si está excluido de la tierra prometida de la verdad, su infinita inquietud.

Musil fue muy consciente de la experiencia propia en que consiste la literatura. El hombre sin particularidades es precisamente el hombre del «aún no», el que no considera nada definitivo, el que detiene cualquier sistema, el que impide cualquier fijación, el que «no dice no a la vida, sino aún no», el que, en fin, actúa como si el mundo —el mundo de la verdad— no debiera comenzar sino mañana. Musil es, en el fondo, un escritor puro y no podría no serlo. Lo que persigue con una frialdad apasionada es la utopía del «intento».

En cualquiera de las hermosas partes de su obra, Musil alcanzó a preservarla como obra, expresando en ella pensamientos, pero sabiendo distinguir el pensamiento que da forma del pensamiento que dice la verdad. «Lo que en una obra poética parece psicología es algo distinto de la psicología, de la misma manera que la poesía es algo distinto de la ciencia.» O esta otra observación:

Se describe a los hombres tal y como se cree que se comportarán interior y exteriormente durante el transcurso de la acción pero, incluso el interior psicológico no es, hablando con propiedad, más que un afuera de segundo grado en comparación con el trabajo central de la personalidad que no empieza más que, y a menudo más tarde, después de todas las manifestaciones de dolor, confusión, pasión y debilidad.

Musil se obsesionó, no obstante, con la psicología, con las investigaciones éticas, con el conjunto de todas las preguntas que quieren decir: *¿cómo vivir?*; obsesionado posteriormente con el temor de haber alterado el arte al contacto con los pensamientos y de haber alterado sus pensamientos al haberlos confiado al arte:

El principal defecto: demasiada teoría.

¿No debería decirse que simplemente me ha faltado valor para representar de un modo científico y filosófico lo que me preocupaba filosóficamente y que ha seguido agolpándose tras mis relatos y los ha hecho imposibles?

Con lucidez, Musil denuncia aquí otra causa de inacabamiento. Es verdad: hay en su libro un exceso ansioso de problemas, demasiados debates indiscretos sobre demasiados asuntos, demasiadas conversaciones de sesgo filosófico sobre la moral, la vida justa, el amor. Se habla demasiado, y «cuantas más palabras son precisas, peor es el signo». El novelista nos da la terrible impresión de servirse de sus personajes para hacerles expresar ideas: defecto mayor que destruye el arte y reduce la idea a la pobreza de la idea.

A una crítica así deseáramos poder responder que ese defecto, tan evidente, es requerido por el tema de la obra: el hombre sin particularidades es el hombre cuya vocación es, también como tormento, vivir la teoría por sí mismo, el hombre abstracto que no es ni se realiza de un modo sensible. Al aceptar la confusión a la que se presta entre la expresión teórica y la expresión estética, Musil no haría más que proseguir con la expresión que le es propia. No lo creo. Lo considero más bien infiel a sí mismo por haber consentido en dividir su obra en pensamientos especializados y en escenas concretas, en discursos teóricos y en personajes que actúan, en lugar de volver al punto más cercano al origen en el que, a través de la decisión de una forma única, la palabra que aún no se ha particularizado dice la plenitud, dice el vacío del ser sin particularidad.

EL DOLOR DEL DIÁLOGO

Sobre la difícil costumbre de la crítica. El crítico apenas lee. No siempre se trata de falta de tiempo, sino de que no puede leer porque sólo piensa en escribir, y si simplifica, en ocasiones complicando, si ensalza, si censura, si se deshace apresuradamente de la simplicidad del libro sustituyéndola por la rectitud de un juicio o por la afirmación benévola de su rica comprensión, es porque la impaciencia le empuja, porque, no pudiendo leer un libro, le es preciso haber no leído veinte, treinta e incluso más, y porque esa no-lectura innumerable que por un lado le ensimisma, por el otro lo desdeña, le incita a pasar cada vez más rápido de un libro a otro, de un libro que no lee a otro que cree haber ya leído, para alcanzar ese momento en el que, sin haber leído nada de todos los libros, el crítico se topará consigo mismo en la inoperancia que le permitirá por fin empezar a leer, si es que después de tanto tiempo no se ha convertido a su vez en un autor.

El square de Marguerite Duras nos ha hecho percatarnos de que la voluntad simplificadora de la crítica alcanza con dificultad la simplicidad del libro, que siempre le parece demasiado simple o demasiado poco simple. No se trata desde luego de un libro ingenuo, y aunque nos atrapa desde las primeras páginas mediante un contacto que no rehusamos —extraña esa especie de lealtad que la lectura hace renacer en nosotros—, no tiene, no puede tener la simplicidad cuya apariencia nos ofrece, porque la dura simplicidad de las cosas simples con las que nos pone en contacto es demasiado dura para que pueda simplemente presentarse.

Dos voces casi abstractas en un lugar casi abstracto. Eso es lo que, en primer lugar, nos afecta, ese tipo de abstracción: como si esos dos

seres que conversan en una plaza —ella tiene veinte años, es empleada de hogar: él, algo mayor, va de mercado en mercado vendiendo cosas de poco valor—, no tuvieran ya otra realidad que la de sus voces y agotaran en esa conversación azarosa lo que le queda de oportunidad y de verdad, o más simplemente de palabra, a un hombre vivo. Es preciso que hablen, y esas palabras cautas, casi ceremoniosas, son terribles por la reserva que no es solamente la cortesía de las existencias simples, sino que está formada por la extrema vulnerabilidad de ambos. El temor a herir y el miedo a ser herido están en las palabras mismas. Las palabras se tocan, se retiran al mínimo contacto un poco intenso: seguramente aún están vivas. Lentas, pero ininterrumpidas y sin cesar por temor a que les falte tiempo: hay que hablar ahora o nunca; palabras, no obstante, sin prisa, pacientes y a la defensiva, también calmadas, como es calmada la palabra que, si no se contuviera se quebraría en un grito; y privadas hasta un extremo doloroso de esa facilidad de la perorata que constituye la ligereza y la libertad de una cierta dicha. Ahí, en el mundo simple de la pobreza y de la necesidad las palabras se dedican a lo esencial, atraídas únicamente por lo esencial y en consecuencia monótonas, pero también demasiado atentas a lo que es necesario decir de lo esencial para no evitar las formulaciones brutales que pondrían fin a todo.

Se trata de un diálogo. De hasta qué punto es escaso el diálogo nos damos cuenta por la sorpresa que el diálogo hace nacer en nosotros, al situarnos ante un acontecimiento tan infrecuente, casi más doloroso que maravilloso. En las novelas, la parte que llamamos dialogada es la expresión de la pereza y de la rutina: los personajes hablan para introducir blancos en una página y por imitación de la vida en la que no hay relato, sino conversaciones; es necesario por tanto de vez en cuando en los libros dar la palabra a la gente; el contacto directo es un ahorro y un descanso (aún más para el autor que para el lector). Bajo la influencia de algunos escritores americanos el «diálogo» se ha convertido en una insignificancia expresiva: usado con más frecuencia que en la realidad, un poco por debajo de la palabra nula que nos basta en la vida corriente; es su rechazo a hablar lo que se pone de manifiesto cuando alguien habla; su discurso es su silencio: encerrado, violento, diciéndose sólo a sí mismo, su apelmazamiento abrupto, su voluntad más de emitir palabras que de hablar. O simplemente, como sucede en Hemingway, esa manera exquisita de expresarse un poco por debajo de cero es una estratagema para hacernos creer en un elevado grado vital, de emoción o de pensamiento, estratagema honesta y clásica que triunfa con frecuen-

cia y a la que, en Hemingway, un talento melancólico aporta diversos recursos. Sin embargo, a mi juicio, las tres grandes direcciones del «diálogo» novelístico moderno están representadas por los nombres de Malraux, de Henry James y de Kafka.

Malraux

En sus dos grandes libros, *La condición humana* y *La esperanza*, Malraux ha dado vida y arte a una actitud muy antigua que, gracias a él, se ha convertido en una forma artística: la actitud de la discusión. Sócrates fue antaño el héroe de la discusión. Sócrates es el hombre seguro de que basta con hablar para alcanzar el acuerdo: cree en la eficacia de la palabra a poco que la palabra no se contradiga y si se continua durante suficiente tiempo como para probar y establecer, mediante pruebas, la coherencia. Sócrates representa de modo sosegado la certidumbre de que la palabra debe necesariamente doblegar a la violencia; su muerte es heroica pero tranquila, porque la violencia que interrumpe su vida no puede interrumpir la palabra razonable que es su verdadera vida y al final de la cual queda el acuerdo y la violencia desarmada. Sin duda, los personajes de Malraux nos alejan de Sócrates: son apasionados, actúan y, en la acción, están expuestos a la soledad: pero en los momentos de claridad que sus libros nos proporcionan se convierten de repente, como de manera natural, en las voces de los grandes pensamientos de la historia; sin dejar de ser ellos mismos dan voz a cada faceta de esos grandes pensamientos, a lo que puede denominarse, de modo ideal, fuerzas que luchan en este grave conflicto de nuestro tiempo; he aquí el impacto conmovedor de sus libros: descubrimos que la discusión aún es posible. Esos sencillos dioses humanos, un instante en reposo en su humilde Parnaso, no se increpan, tampoco dialogan, sino que discuten porque quieren tener razón, y esa razón la proporciona la viveza abrasadora de las palabras que, sin embargo, siempre permanecen en contacto con un pensamiento común a todos y cuya comunidad preservada cada uno respeta. Falta tiempo para llegar al acuerdo. Los remansos en los que habla el espíritu escindido del tiempo terminan y la violencia se afirma nuevamente; se trata, no obstante, de una violencia que, sin embargo, ha cambiado porque no ha logrado romper ni el discurso ni ese respeto a la palabra común que persiste en cada uno de los hombres violentos.

Es necesario añadir que el éxito de Malraux es quizá único. Sus imitadores han transformado en comodidad de exposición y en

procedimiento de argumentación lo que, en la obra de aquél, gracias a la reconciliación del arte y de la política, es una auténtica manifestación creativa, un lirismo de la inteligencia¹. Difícil arte, de hecho Malraux se convertirá en uno de sus imitadores, como se observa en *Los nogales de Altenburg*.

H. James

En la obra de Henry James la conversación es uno de los grandes recursos de su arte. Resulta tanto más sorprendente cuanto que los diálogos surgen directamente de las nonadas mundanas «alrededor del té en la taza de la vieja dama» por la que Hawthorne decía estar cautivado. Sus grandes obras, de proporciones majestuosas, así como en ocasiones sus relatos más breves, tienen, sin embargo, como extremos conversaciones capitales en las que la verdad secreta, apasionada y apasionante, dispersa por todo el libro, intenta aparecer en lo que tiene de necesariamente oculta. Explicaciones extraordinarias en las que los protagonistas se entienden de maravilla gracias a la intermediación de esa verdad oculta que, lo saben, no tienen derecho a oír, comunicando en verdad en torno a lo incommunicable, gracias a la reserva con la que la rodean y a ese aire de entendidos que les permite hablar de ella sin hacerlo, según el modo de una formulación siempre negativa, única manera de conocer lo desconocido que nunca nadie, bajo pena de muerte, debe nombrar. (En *Otra vuelta de tuerca*, la insitritriz mata realmente al niño a causa de la espantosa presión que ejerce sobre él para forzarle a reconocer y a decir lo que no se puede decir.) James consigue de este modo situar como tercero en las conversaciones a la parte de oscuridad que constituye el centro y la baza de cada uno de sus libros y hacer de ella no sólo la causa de los malentendidos, sino la razón de una angustiosa y profunda unión. Lo que no se puede expresar nos acerca y atrae entre sí a nuestras palabras de otro modo separadas. Su comunidad vuelve a formarse alrededor de aquello que escapa a toda comunicación directa.

1. La inteligencia y no ya la razón: sea cual sea la aptitud de la crítica para simplificar, hay que hacer notar discretamente que esa palabra, puesta en lugar de la otra, nos aleja mucho de Sócrates. La inteligencia se interesa por todo: los mundos, las artes, las civilizaciones, los restos de civilizaciones, los esbozos y las realizaciones, todo le importa y todo le pertenece. La inteligencia es el interés universal que comprende todo con apasionamiento, todo en relación con todo.

Kafka

Resultaría arbitrario, aunque fácil, oponer a James y a Kafka. Porque se percibe de inmediato que lo que en la obra de James aproxima las palabras, lo desconocido, lo inexpresado, tiende ahora a separarlas. Hay escisión, distancia infranqueable, entre los dos extremos del discurso: se trata de la entrada en juego del infinito al que no es posible aproximarse más que distanciándose de él. De ahí la radicalización lógica, la necesidad más fuerte de tener razón y de hablar sin perder ni un ápice de las prerrogativas del discurso razonable. Los personajes de Kafka discuten y refutan. «Siempre ha refutado todo», se dice de uno de ellos. Esa lógica es, por un lado, la obstinación de la voluntad de vivir, la seguridad de que la vida no puede estar equivocada. Pero, por otro lado, la lógica es ya en ellos la fuerza del enemigo que siempre tiene razón. El héroe cree que aún está en el estadio dichoso de la discusión. Se trata de un proceso ordinario, piensa, y lo esencial del proceso es que al final del debate representado por el sumario y por las alegaciones en el que todos los argumentos han sido conformados, el juicio debe expresar el acuerdo de todos, esa palabra demostrada y reconocida de la que incluso aquel que es vencido por ella se muestra satisfecho porque triunfa al menos en esa prueba que comparte con su adversario. Sin embargo, para K., el proceso consiste en sustituir la ley del discurso por una Ley Otra, extraña a las reglas y en particular a la regla de no-contradicción. Como ignoramos en qué momento se produce la sustitución, no podemos nunca distinguir entre las dos leyes, ni saber si nos enfrentamos a una o a la otra, la falsa dualidad implica esta consecuencia: atrapado por la Ley que está por encima de la lógica y sometida a ella, el hombre, no obstante, sigue acusado en nombre de la lógica, con el deber de atenerse estrictamente a ella y con la dolorosa sorpresa, cada vez que pretende defenderse de las contradicciones por medios contradictorios, de sentirse culpable y cada vez más culpable. Finalmente, es la lógica la que le condena, a él, el hombre cuya única garantía en toda esa historia ha sido su diminuta razón vacilante, que le condena por enemigo de la lógica, mediante una decisión burlona en la que halla reconciliadas contra él la justicia de la razón y la justicia absurda. (Al final de *El proceso*, K. intenta una última apelación: «¿Le quedaba aún un recurso? ¿Había objeciones que aún no habían sido hechas? En verdad las había. La lógica se empeña vanamente en ser inflexible, pero no resiste a un hombre que quiere vivir». Atrapado en la red de desesperación final, el condenado querría plantear aún objeciones, argumentar y refutar, es decir,

apelar a la lógica aún una última vez aunque al mismo tiempo la rechaza y, ya con la soga al cuello, invoca contra ella la voluntad de vivir que es pura violencia: comportándose así como enemigo de la razón y desde ese momento razonablemente condenado por ella.)

Sería un error considerar que el espacio oscilante y helado, introducido por Kafka entre las palabras que conversan, no hace más que destruir la comunicación. El objetivo sigue siendo la unidad. La distancia que separa a los interlocutores nunca es infranqueable, no se hace infranqueable más que para aquel que se empeña en franquearla con ayuda del discurso en el que reina la dualidad y en el que ella engendra cada vez más duplicidad y esos falsos intermediarios que son los dobles. Lo que habría que indagar es de qué modo, lejos de ser negativa, la imposibilidad de las relaciones sustenta en la obra de Kafka una nueva forma de comunicación. Al menos, queda claro que esas conversaciones no son en ningún momento diálogos. Los personajes no son interlocutores; las palabras no pueden intercambiarse y no tienen nunca, aunque comunes por el sentido, el mismo alcance o la misma realidad: unas son palabras por encima de las palabras, palabras de juez, palabras de mandato, de autoridad o de tentación; las otras, palabras de engaño, de huida, de mentira, lo que bastaría para impedirles definitivamente ser recíprocas.

El diálogo es escaso

El diálogo es escaso, y no creamos que resulta fácil, ni agradable. Escuchemos las dos sencillas voces de *El square*: no buscan el acuerdo al modo de las palabras de controversia que van de prueba en prueba para reencontrarse a través del simple juego de la coherencia. ¿Buscan la comprensión definitiva que, mediante el reconocimiento mutuo, les sosegaría? Objetivo demasiado lejano. Quizá no pretenden más que hablar valiéndose de ese poder último que el azar les proporciona y que no es seguro que les pertenezca siempre. Este último recurso es el que, débil y amenazado, proporciona desde las primeras palabras su carácter grave a la simple conversación. Sentimos desde luego que para esos dos personajes, sobre todo para uno, está a punto de agotarse lo que precisa de espacio, de aire y de posibilidad para hablar. Y quizá, si se trata de un diálogo, encontramos su rasgo principal en la cercanía de esa amenaza, límite más acá del cual el mutismo y la violencia cerrarán el ser. Es necesario estar entre la espada y la pared para empezar a hablar *con* alguien. La comodidad, la soltura, el dominio elevan la palabra a formas de

comunicación impersonal en las que se habla sobre problemas y en las que cada uno renuncia a sí para dejar que hable momentáneamente el discurso en general. O al contrario, si se traspasa el límite, nos topamos con esa palabra de la soledad y del exilio, palabra del extremo, privada de centro y por tanto sin cara a cara, impersonal de nuevo por la pérdida de la persona, que la literatura moderna ha logrado captar y hacer escuchar: palabra de la profundidad sin profundidad.

Marguerite Duras, gracias a la extrema delicadeza de su cuidado, ha buscado y quizá captado el momento en que los hombres se hacen capaces de diálogo: es necesaria la suerte de un encuentro fortuito, la simplicidad también del encuentro —en una plaza, nada es más simple—, que contrasta con la tensión oculta a la que esos dos seres han de enfrentarse y con esa otra sencillez que proviene de que, en caso de haber tensión, no tiene ningún carácter dramático y no está ligada a un acontecimiento visible, alguna gran desgracia, algún crimen o alguna injusticia particular, sino que es banal, sin relieve y sin «interés», por tanto perfectamente sencilla y casi como borrada (no se puede dialogar a partir de una gran desgracia, así como tampoco podrían establecer un diálogo dos grandes desgracias). Y, en fin, quizá es lo esencial, esas dos personas se han puesto en relación porque no tienen nada en común salvo el hecho mismo de estar, por razones muy distintas, separadas del mundo común en el que, sin embargo, viven.

Esto se expresa del modo más simple y necesario, necesidad que está sobre todo presente en cada una de las palabras de la joven. En todo lo que ella dice con una mesura y una reserva extremas hay esa imposibilidad que reside en el fondo de las vidas humanas y que su condición le hace sentir a cada instante: esa profesión de empleada de hogar que no es siquiera una profesión, que es como una enfermedad, una infraesclavitud en la que ella carece de cualquier nexo real con nadie, ni siquiera con el amo como tenía el esclavo, ni siquiera consigo misma. Esa imposibilidad se ha transformado en su propia voluntad, en el rigor huraño y obstinado con el que rechaza todo lo que podría hacer su vida más liviana, aunque también se expondría, por ese alivio, a hacerle olvidar lo que tiene de imposible y a perder de vista el único objetivo: el encuentro con alguien, cualquiera, con tal que, desposándola, la saque de su estado y la haga similar a los demás. Su interlocutor, con suavidad, le hace caer en la cuenta de que quizá será muy desdichada con cualquiera; ¿no elegirá entonces? ¿no debería en ese baile de la Croix Nivert al que acude todos los sábados, único momento de afirmación del que pende su vida, buscar

por sí misma a aquel que más le convenga? Pero, ¿cómo elegir cuando, a sus propios ojos, existe tan escasamente que precisamente para hacerse existir no cuenta ya más que con la elección de alguien? «Porque si me dejara a mí misma elegir, todos los hombres me convendrían, todos, con la única condición de que me aceptasen un poco.» El sentido «común» responderá que no es tan difícil ser escogida y que esa joven de veinte años, por muy empleada de hogar que sea, con unos bonitos ojos, no dejará de salir gracias al matrimonio de su desdichada condición para llegar a ser feliz e infeliz como cualquiera. Eso es cierto, pero sólo para el que ya pertenece al mundo común. He ahí la profunda raíz de la dificultad. De ahí proviene la tensión que constituye el diálogo: cuando se ha tomado conciencia de lo imposible, la imposibilidad afecta e infecta el deseo mismo de salir de ahí por las vías más usuales:

Quando un hombre le invita a bailar, señorita, ¿piensa usted inmediatamente que él podría desposarla? —Sí, así es. Verá, soy demasiado práctica, todo el mal proviene de ahí. ¿Cómo, no obstante, actuar de otro modo? Me parece que no podría amar a nadie antes de tener un comienzo de libertad, y ese comienzo sólo me lo puede dar un hombre.

La idea de que del encuentro casual en la plaza surgirá otra forma de encuentro, que es la vida compartida, acude naturalmente, al cabo, a consolar el espíritu del lector así como quizá el del autor. Es necesario en efecto esperarlo, pero sin demasiadas esperanzas. El interlocutor, ese pequeño viajante de comercio, más bien un vendedor ambulante que va de ciudad en ciudad, arrastrado siempre un poco más lejos por su maleta, sin porvenir, sin ilusión y sin deseo, es un hombre gravemente afectado. La fuerza de la joven es no tener nada pero desear una sola cosa que le permitirá querer todas las demás, o más precisamente tomar prestada la voluntad común a partir de la que empezará a tener y a no tener según las posibilidades generales. Ese deseo testarudo, heroico y absoluto, esa valentía es su salida, pero quizá también lo que le cierra la salida, porque la violencia del deseo hace imposible aquello que se desea. El hombre es más sabio gracias a esa sabiduría que acepta y que no exige nada; esa aparente sabiduría se relaciona con el peligro de la soledad que, sin contentarle, le llena de algún modo hasta el punto de no dejarle ya tiempo para desear otra cosa. Parece que sea, como se dice, un desclasado: se ha dejado llevar hasta esa pequeña profesión, que tampoco es tal, pero que se le ha impuesto por la necesidad de errar en la que halla la única posibilidad que le queda y que encarna

precisamente lo que es. Por eso, aunque él se expresa con toda la prudencia necesaria para no desalentar a la joven, representa para ella la tentación: el atractivo de ese porvenir sin porvenir por el que súbitamente ella llora en silencio. Como ella, él es «el último de los últimos», pero no es sólo un hombre privado de la felicidad común, tiene también, ha tenido a lo largo de sus viajes algunas breves iluminaciones dichosas, humildes destellos que le describe con buena voluntad y sobre los que ella le pregunta, primero con un interés lejano e incluso reprobatorio, después, infelizmente, con una curiosidad cada más despierta y fascinada. La felicidad *privada*, la que pertenece a la soledad y la hace iluminarse durante un instante y desaparecer, está ahí, felicidad que es entonces como la otra forma de lo imposible y que recibe de éste un esplendor quizá deslumbrante, quizá engañoso y estudiado.

Sin embargo, hablan: se hablan pero sin estar de acuerdo. No se comprenden del todo, no hay entre ellos un espacio común en el que tenga lugar la comprensión y sus relaciones no se basan más que en el sentimiento tan intenso y tan simple de estar el uno y el otro *igualmente* fuera del círculo común de las relaciones. Es mucho. Eso crea una proximidad instantánea y una especie de completa unión sin unión en la que cada uno presta al otro tanta más atención y se expresa con tantos más escrúpulos y con una verdad tanto más paciente, cuanto que las cosas por decir no pueden ser dichas más que una vez pero tampoco pueden quedarse sin decir, porque ellas no podrían beneficiarse de la fácil comprensión de la que nosotros disfrutamos en el mundo común, ese mundo en el que no se nos ofrecen más que raramente la posibilidad y el dolor de un verdadero diálogo.

LA CLARIDAD NOVELÍSTICA

¿De dónde proviene la luz que reina en un relato como *El mirón*¹? ¿Una luz? Más bien una claridad, pero una claridad sorprendente que lo atraviesa todo, disipa todas las sombras, destruye cualquier espesor, reduce cualquier cosa y a cualquiera a la delgadez de una superficie resplandeciente. Es una claridad total, uniforme, que podría decirse monótona; carece de color, de límite, es continua, impregna todo el espacio y, como es siempre la misma, parece que transforma también el tiempo dándonos el poder de recorrerlo según nuevos sentidos.

Claridad que lo hace todo claro y, como lo revela todo, salvo a sí misma, es lo más secreto. ¿De dónde proviene? ¿Desde dónde nos ilumina? En el libro de Robbe-Grillet prima la apariencia de la descripción más objetiva. Todo en él se describe minuciosamente, con una precisión permanente y como por alguien que se contentara con «ver». Parece que lo viéramos todo pero que todo fuera sólo visible. El resultado es extraño. Ya André Breton reprochó a los novelistas su tendencia a describir, su deseo de interesarnos en el papel amarillo de la habitación, en las baldosas negras y blancas, en los armarios, en las cortinas, detalles fastidiosos. Es cierto, esas descripciones son aburridas; no hay lector que no se las salte, contento no obstante de que estén ahí precisamente para ser saltadas: tenemos prisa por entrar en la habitación, vamos derechos a lo que va a suceder. Pero ¿y si no pasara nada? ¿Y si la habitación quedara vacía? ¿Y si todo lo que pasa,

1. [Trad. de P. Martínez García, Cátedra, Madrid, 1987.]

todos los acontecimientos que descubrimos, todos los seres que entrevemos, no contribuyeran más que a hacer la habitación meramente visible, cada vez más visible, más susceptible de ser descrita, más expuesta a esa claridad de una descripción completa, firmemente delimitada y sin embargo infinita? ¿Qué habría más apasionante, más extraordinario también, más cruel quizá, en cualquier caso más cercano al surrealismo (Roussel)?

La mancha ciega

En esta novela policíaca no hay ni policía ni intriga policial. Quizá hay un crimen, pero no se trata del crimen aparente del que el relato, con demasiada premeditación, pretende convencernos. Hay, sin embargo, una incógnita. Durante las horas que Matías, el viajante de comercio, ha pasado en el pequeño país de su infancia para vender relojes de pulsera se ha introducido un tiempo muerto que no puede ser recuperado. No podemos aproximarnos directamente a ese vacío. No podemos siquiera situarlo en un momento determinado del tiempo común, pero, del mismo modo que en la tradición de la novela policíaca el crimen nos conduce al criminal por un laberinto de huellas y de indicios, aquí sospechamos que la descripción minuciosamente objetiva, en la que todo queda registrado, expresado y revelado, tiene como centro una laguna que es como el origen y la fuente de esa claridad extrema gracias a la que vemos todo, salvo a ella misma. Ese punto oscuro que nos permite ver, ese sol situado eternamente por debajo del horizonte, esa mancha ciega que la mirada ignora, islote de ausencia en el seno de la visión, es el objetivo de la indagación y el lugar, la baza de la intriga.

¿Cómo se nos dirige hacia allí? Menos a través del hilo de una anécdota que mediante un refinado arte de imágenes. La escena a la que no asistimos no es otra que una imagen central que se construye poco a poco mediante una superposición sutil de detalles, de imágenes, de recuerdos, mediante la metamorfosis y la inflexión desapercibida de un esbozo o de un esquema alrededor del que se organiza y cobra vida todo lo que el viajante ve. Por ejemplo, en el momento de atracar en la isla a la que vuelve por primera vez desde su infancia para pasar allí algunas horas y vender sus relojes, Matías se percató de un signo en forma de ocho grabado sobre el muro del dique:

Era un ocho tumbado: dos círculos iguales de algo menos de diez centímetros de diámetro, tangentes lateralmente. En el centro del

ocho se observaba una excrecencia rojiza que parecía ser el eje, roído por la herrumbre, de un antiguo perno de hierro.

Nada más objetivo, más próximo a la pureza geométrica a la que debe tender una descripción sin sombra. Sin embargo, el «ocho» va a asediar en el relato como un motivo obsesivo: será la configuración del camino recorrido a lo largo de la isla, la especie de doble circuito en el que uno nos es conocido y el otro no puede serlo. Será, en cada puerta que deba abrir, los dos círculos oscuros que forman en ella las fibras de madera o la pintura que imita las irregularidades y los nudos. Será el cuádruple anillo de hierro por el que han pasado las piernas y los brazos de la chiquilla a la que él, verdadera o imaginadamente, tortura para evaluar la esbeltez de su cuerpo. Será sobre todo el doble círculo perfecto de los ojos que están en el centro de esta novela de la visión, mirando las cosas con la impasibilidad y la crueldad de una mirada absoluta o de esa mirada inmóvil que se atribuye a ciertos pájaros y que evocan las fotografías antiguas.

No hay que sorprenderse de que la hora irrecuperable, sustraída al empleo útil de la jornada, sea colmada por la falsa apariencia de un suplicio. ¿Es verdad que el viajante de comercio se ha puesto en camino por una ruta que no pertenece al decurso normal, «allí abajo, tras el recodo»? ¿Ha buscado y verdaderamente encontrado a la chiquilla que le había llamado la atención a causa de un cierto parecido con una amiga de otro tiempo? ¿La ha atacado, despojado, torturado con quemaduras superficiales antes de arrojar al mar su cuerpo desnudo? ¿Ese joven tranquilo, es acaso Sade? ¿Cuándo ha tenido lugar la escena? Lentamente, mediante toques sucesivos, la vemos elaborarse mucho antes del momento preciso en el que pudo llevarse a cabo: la escena circula a través de todo el relato, está detrás de cada cosa y bajo el rostro de cualquiera, se interpone entre dos frases, entre dos párrafos, es la transparencia misma de esa claridad fría a la que debemos el verlo todo, porque ella es el vacío en el que todo se hace transparencia. La escena violenta, vislumbrada (o imaginada) por Matías al partir, en una callejuela: la chiquilla que percibe sobre el barco, de pie y como atada para un suplicio; el letrero publicitario del cine, la habitación vacía con el cuadro de la muchachita arrodillada, el recorte del periódico, el juego de los cordeles; después, más allá del acontecimiento, el cadáver sobre la calzada, «piernas abiertas, brazos en cruz», de una pequeña rana: éstos son los movimientos por los que la imagen central que no vemos, que no podemos ver porque resulta invisible, se deja ver por

un instante en las circunstancias reales como un ligero espectro de claridad. Se diría que el tiempo, disperso por una secreta catástrofe interior, permite que los segmentos de porvenir se abran paso en el presente o se comuniquen libremente con el pasado. El tiempo soñado, el tiempo rememorado, el tiempo que habría podido ser, el futuro, al cabo, se transforman sin cesar en la presencia resplandeciente del espacio, lugar de desarrollo de la pura visibilidad.

Metamorfosis del tiempo en espacio

Ahí reside, según creo, el interés *esencial* de ese libro. Todo en él es claro: todo, al menos, se empeña en esa claridad que es la esencia de lo extenso, y el relato mismo, como los objetos, los acontecimientos y los seres, se organiza según una disposición homogénea, según líneas de serie, según figuras geométricas, con un arte voluntario que resultaría demasiado fácil relacionar con el cubismo. Joyce, Faulkner, Huxley, muchos otros han martirizado el tiempo y roto con los hábitos de la sucesión ordinaria; en ocasiones lo han hecho por vanas razones técnicas, otras veces por profundas razones interiores y con el fin de expresar las vicisitudes del personal transcurrir del tiempo. No parece que el objetivo de Robbe-Grillet sea pintar las obsesiones de su personaje principal o el itinerario psicológico del proyecto que le anima; el pasado, el porvenir, lo que está antes, después, tienden en su relato a depositarse sobre la superficie lisa del presente gracias a un sutil y calculado juego de perspectivas y de aproximaciones, para obedecer a la exigencia del espacio sin sombra y sin espesor en el que todo debe desarrollarse —con el fin de que todo sea descrito— como en la simultaneidad de un cuadro, mediante esa metamorfosis del tiempo en espacio que cada relato, con más o menos fortuna, intenta.

De este modo, *El mirón* nos informa sobre una de las direcciones de la literatura novelística. Sartre ha mostrado que la novela no debería responder a la premeditación del novelista, sino a la libertad de los personajes. En el centro de cualquier relato hay una conciencia subjetiva, esa mirada libre e inesperada que hace surgir los acontecimientos gracias a la perspectiva desde la que los entiende. Ése es el vivo fuego que hay que preservar. El relato, siempre relacionado con un cierto punto de vista, debería estar escrito como desde el interior no por el novelista cuyo arte, abarcándolo todo, domina aquello que crea, sino según el impulso de una libertad infinita aunque limitada, situada y orientada en el mundo mismo que la afirma, la representa y

la traiciona. Crítica viva, profunda y que a menudo coincide con las obras maestras de la novela moderna. Siempre es necesario recordar al novelista que no es él quien escribe la obra, sino que la obra se rastrea a través de él y que, por muy lúcido que desee ser, está expuesto a una experiencia que le sobrepasa. Difícil y oscuro movimiento. Pero, ¿no es más que el movimiento de una conciencia con cuya libertad no hay que tomarla? La voz que habla en un relato, ¿es siempre la voz de una persona, una voz personal? ¿No es ante todo, como coartada del él indiferente, una extraña voz neutra que, como aquella del espectro de *Hamlet*, deambula de acá para allá, hablando no se sabe desde dónde, como a través de los intersticios del tiempo que, sin embargo, no debe destruir ni alterar?

En un intento como el de Robbe-Grillet asistimos a un renovado esfuerzo por hacer hablar en el relato al relato mismo. La historia es aparentemente contada desde el punto de vista exclusivo de aquel que la ha vivido, ese *mirón* de comercio² al que seguimos los pasos. No sabemos más que lo que él sabe, no vemos más que lo que él ha visto, y quizá lo que nos distingue de él es que nosotros sabemos de todo eso un poco menos, aunque es a partir de ese «menos», de ese agujero en el relato, de donde surge la claridad propia del relato, esa extraña luz uniforme, errante, que a veces parece venir de la infancia, en ocasiones del pensamiento, otras del sueño, porque de él tiene la precisión, la dulzura y la fuerza cruel.

El claro de sol

Hay, por tanto, en este libro, pero en coincidencia con la conciencia del héroe o con el acontecimiento central de esa conciencia, una especie de intermitencia, zona de la que somos apartados, de donde él también parece apartado para que gracias a esa laguna en el interior de sí mismo se abra paso y se ejerza el puro poder de ver: el claro de sol. Seguramente se pretende aquí reducir o destruir el valor de lo que llamamos interioridad; pero si el relato posee el interés y la naturalidad que se atribuyen a los verdaderos enigmas es porque la fría claridad que toma el lugar de la vida interior sigue siendo la apertura misteriosa de esa intimidad misma, acontecimiento ambi-

2. En francés la palabra viajante (*voyageur*) y la palabra mirón (*voyeur*) tienen una proximidad fonética de la que Blanchot se aprovecha aquí para hacer resonar en la misma expresión la profesión y la afición de Matías. Resulta intraducible al castellano dicha expresión puesto que las raíces de los términos son inconciliables. [N. de los T.]

guo, inaccesible, que no puede evocarse más que bajo la apariencia de un asesinato o de un suplicio³.

El crimen del mirón es un crimen que no ha llevado a cabo, que el tiempo ha realizado por él. En la jornada que habría debido dedicar por completo a acciones útiles, sucesivamente coordinadas (su trabajo, que es vender relojes de pulsera, es el símbolo fácil de ese tiempo sin interrupción), se ha introducido un tiempo vacío y nulo. Ese tiempo perdido, robado al encadenamiento regulado del día corriente, no es la profundidad de la duración personal que Bergson ha expresado. Es, por el contrario, un tiempo sin profundidad cuya acción consiste más bien en reducir todo lo que es profundidad —la profunda vida interior sobre todo— a transformaciones superficiales, como para permitir que se describan los movimientos de esa vida en términos de espacio. Es el caso que, en el relato, los mismos objetos son descritos, con algunas páginas de intervalo, con cambios casi imperceptibles. Sucede asimismo que el personaje central —ese hombre que negocia con el ver—, al entrar en distintas casas parece entrar en la misma sólo que desplazada a puntos algo distintos, y puesto que todo lo que es interior, la imagen de los recuerdos, la imagen de lo imaginario, siempre está a punto de asegurarse en una casi exterioridad, también el héroe está siempre a punto de pasar del espacio de su imaginación o de su memoria al espacio de la realidad, como si hubiera llegado al límite en el que pudieran reunirse, en un afuera irrepresentable, las grandes dimensiones del ser. De ahí que le resulte casi indiferente saber si el acto del suplicio ha sido real o imaginario, o si es la coincidencia azarosa de imágenes venidas de regiones o de puntos diferentes del tiempo. No podemos saberlo y tampoco tenemos que saberlo. Si ha sido la mano de Matías la que ha tocado a la chiquilla, esa acción no es ya susceptible de ser reconocida del mismo modo que no podría serlo la acción vacía del tiempo, esa acción imperceptible que nunca se ve como tal, sino que se deposita visiblemente sobre la superficie de las cosas, reducidas precisamente a la desnudez de su superficie.

3. En *La jalousie* [*La celosía*, trad. de J. A. Rero, Barral, Barcelona, 1970] la intriga y la narración tienen como centro una fuerte ausencia. Según el análisis de los editores, habría que entender que lo que nos habla en esa ausencia es el personaje mismo del celoso, el marido que vigila a su mujer. Es, creo, ignorar la realidad auténtica de ese relato tal y como el lector es invitado a aproximarse a él. Éste se percata claramente de que algo falta, presiente que esa carencia es la que permite decirlo todo y verlo todo, pero ¿cómo va a identificarse esa carencia con alguien?, ¿cómo habría ahí un nombre y una identidad?, esto carece de nombre, de rostro; es la pura presencia anónima.

Podemos admirar el dominio de Alain Robbe-Grillet, la reflexión con la que sostiene una novedosa búsqueda, y la vertiente experimental de sus libros. Creo, sin embargo, que lo que les proporciona su atractivo es ante todo la claridad que los atraviesa, y esa claridad tiene también la extrañeza de la luz invisible que ilumina con evidencia algunos de nuestros grandes sueños. No hay que sorprenderse de la similitud que hay entre el espacio «objetivo» que la mirada de Robbe-Grillet pretende alcanzar no sin riesgos ni peripecias y el espacio interior de nuestras noches. Porque lo que hace el tormento de los sueños, su poder de revelación y de encantamiento, es transportarnos fuera de nosotros en nosotros, allí donde lo que es interior a nosotros parece extenderse en una simple superficie bajo la falsa luz de un afuera eterno.

7.1. LA PERSECUCIÓN DE SÍ MISMO

Esas dos letras designan al viajero que un día, alrededor de 1931, perteneció a la asociación secreta de los peregrinos de oriente y tomó parte en las vicisitudes de esa migración mágica. Designan también las iniciales de otros dos personajes de novela, **Hermann Heilner** y **Harry Haller**, el primero, un joven que se escapó del seminario protestante de Maulbronn, el otro, un quincuagenario atormentado, solitario, salvaje y vehemente que alrededor de 1926 vagó al límite de la locura por las regiones oscuras de una gran ciudad bajo el nombre de lobo estepario. H. H. es al cabo **Hermann Hesse**, noble autor en lengua alemana al que la gloria del Premio Nobel recompensó tardíamente, sin, no obstante, proporcionarle esa juventud del renombre que nunca abandonó a **Thomas Mann**.

Ciertamente se trata de un escritor de reputación mundial que aún conserva en la literatura universal la imagen del hombre de gran cultura, del creador deseoso de sabiduría y capaz de pensamiento, cuyo tipo desapareció quizá en Francia con **Valéry** y **Gide**. Tuvo además el mérito de no tomar parte en los errores apasionados de su tiempo. A partir de 1914 consiguió que le trataran como un hombre de ideas malsanas, porque se enfrentó dolorosamente a la guerra y desaprobó la humillación de los intelectuales satisfechos con un conflicto cuya significación eran incapaces de comprender. De esa ruptura —que experimentó cruelmente y que repercutió incluso en su espíritu— quedará un rastro de animosidad del que su país, mucho tiempo después, incluso cuando se convirtió en el célebre autor de

*Demian*¹ y de *El lobo estepario*², no le exoneró. Es cierto que abandonó la nacionalidad alemana alrededor de 1923. También es cierto que vivía al margen, ya en Suiza, ya en Italia, exiliado en sí mismo, siempre inquieto y dividido, en eso era hombre de su tiempo y no obstante muy ajeno a su tiempo. El suyo es un destino curioso. Más que ningún otro Hesse tiene derecho al calificativo de cosmopolita. En primer lugar por su familia: su padre es germano-ruso; su abuela se apellida Dubois, habla francés y pertenece a la Suiza francesa; su madre nació en las Indias; uno de sus hermanos fue inglés; él mismo, aunque nacido en Suabia es ante todo ciudadano suizo aunque, para seguir sus estudios en su país natal, debió nacionalizarse wurtembergués. Cosmopolita por su origen, sus conocimientos e incluso por algunas de sus tendencias espirituales, no gozó de esa simpatía internacional de la que tan pronto se benefició Rilke. No diré que le faltó reconocimiento en Francia, por el contrario habría que entender que si evita los contactos personales con la literatura francesa en un momento en el que ésta está particularmente viva, las razones de ese distanciamiento se imbrican en su arte y en su destino.

¿Acaso ese arte estaría un poco al margen, ajeno al menos a las grandes fuerzas renovadoras cuya eficaz convicción evocan inmediatamente, por divulgar al azar algunos nombres, Proust, Joyce, Breton? Quizá, en efecto. Sin embargo, esto tampoco es cierto. Las relaciones que Hesse traba entre la literatura y él mismo, entre cada uno de sus libros y las graves crisis de su vida, la necesidad de escribir que está ligada al deseo de no hundirse, víctima de su espíritu dividido, el esfuerzo que hace para asimilar la anomalía y la neurosis y para aceptarla como un estado normal en un tiempo anormal, el tratamiento psicoanalítico al que se somete y que da lugar a una de sus más bellas novelas, esa liberación que sin embargo no le libera, sino que le gustaría profundizar relevando al psicoanálisis por la meditación, a Jung por los ejercicios de yoga, intentando después situarse a la altura de los grandes intérpretes del taoísmo, y a pesar de eso, a pesar de esa sabiduría a la que se siente emparentado, la desesperación que le atrapa y que le hace escribir en 1926 con gran vehemencia literaria una de las novelas clave de su tiempo, *El lobo estepario*, en la que el expresionismo podría reconocer una de sus obras maestras: todo esto, esa relación de la literatura y de una búsqueda vital, el recurso al psicoanálisis, la llamada de la India y de China, e incluso la violencia mágica y, en una ocasión, expresionista que su arte ha sabido alcan-

1. [Trad. de G. Dieterich, Alianza, Madrid, 1998.]

2. [Trad. de M. Manzanares, Alianza, Madrid, 1998.]

7.1. LA PERSECUCIÓN DE SÍ MISMO

Esas dos letras designan al viajero que un día, alrededor de 1931, perteneció a la asociación secreta de los peregrinos de oriente y tomó parte en las vicisitudes de esa migración mágica. Designan también las iniciales de otros dos personajes de novela, Hermann Heilner y Harry Haller, el primero, un joven que se escapó del seminario protestante de Maulbronn, el otro, un quincuagenario atormentado, solitario, salvaje y vehemente que alrededor de 1926 vagó al límite de la locura por las regiones oscuras de una gran ciudad bajo el nombre de lobo estepario. H. H. es al cabo Hermann Hesse, noble autor en lengua alemana al que la gloria del Premio Nobel recompensó tardíamente, sin, no obstante, proporcionarle esa juventud del renombre que nunca abandonó a Thomas Mann.

Ciertamente se trata de un escritor de reputación mundial que aún conserva en la literatura universal la imagen del hombre de gran cultura, del creador deseoso de sabiduría y capaz de pensamiento, cuyo tipo desapareció quizá en Francia con Valéry y Gide. Tuvo además el mérito de no tomar parte en los errores apasionados de su tiempo. A partir de 1914 consiguió que le trataran como un hombre de ideas malsanas, porque se enfrentó dolorosamente a la guerra y desaprobó la humillación de los intelectuales satisfechos con un conflicto cuya significación eran incapaces de comprender. De esa ruptura —que experimentó cruelmente y que repercutió incluso en su espíritu— quedará un rastro de animosidad del que su país, mucho tiempo después, incluso cuando se convirtió en el célebre autor de

*Demian*¹ y de *El lobo estepario*², no le exoneró. Es cierto que abandonó la nacionalidad alemana alrededor de 1923. También es cierto que vivía al margen, ya en Suiza, ya en Italia, exiliado en sí mismo, siempre inquieto y dividido, en eso era hombre de su tiempo y no obstante muy ajeno a su tiempo. El suyo es un destino curioso. Más que ningún otro Hesse tiene derecho al calificativo de cosmopolita. En primer lugar por su familia: su padre es germano-ruso; su abuela se apellida Dubois, habla francés y pertenece a la Suiza francesa; su madre nació en las Indias; uno de sus hermanos fue inglés; él mismo, aunque nacido en Suabia es ante todo ciudadano suizo aunque, para seguir sus estudios en su país natal, debió nacionalizarse wurtembergués. Cosmopolita por su origen, sus conocimientos e incluso por algunas de sus tendencias espirituales, no gozó de esa simpatía internacional de la que tan pronto se benefició Rilke. No diré que le faltó reconocimiento en Francia, por el contrario habría que entender que si evita los contactos personales con la literatura francesa en un momento en el que ésta está particularmente viva, las razones de ese distanciamiento se imbrican en su arte y en su destino.

¿Acaso ese arte estaría un poco al margen, ajeno al menos a las grandes fuerzas renovadoras cuya eficaz convicción evocan inmediatamente, por divulgar al azar algunos nombres, Proust, Joyce, Breton? Quizá, en efecto. Sin embargo, esto tampoco es cierto. Las relaciones que Hesse traba entre la literatura y él mismo, entre cada uno de sus libros y las graves crisis de su vida, la necesidad de escribir que está ligada al deseo de no hundirse, víctima de su espíritu dividido, el esfuerzo que hace para asimilar la anomalía y la neurosis y para aceptarla como un estado normal en un tiempo anormal, el tratamiento psicoanalítico al que se somete y que da lugar a una de sus más bellas novelas, esa liberación que sin embargo no le libera, sino que le gustaría profundizar relevando al psicoanálisis por la meditación, a Jung por los ejercicios de yoga, intentando después situarse a la altura de los grandes intérpretes del taoísmo, y a pesar de eso, a pesar de esa sabiduría a la que se siente emparentado, la desesperación que le atrapa y que le hace escribir en 1926 con gran vehemencia literaria una de las novelas clave de su tiempo, *El lobo estepario*, en la que el expresionismo podría reconocer una de sus obras maestras: todo esto, esa relación de la literatura y de una búsqueda vital, el recurso al psicoanálisis, la llamada de la India y de China, e incluso la violencia mágica y, en una ocasión, expresionista que su arte ha sabido alcan-

1. [Trad. de G. Dieterich, Alianza, Madrid, *1998.]

2. [Trad. de M. Manzanares, Alianza, Madrid, *1998.]

pastoral como sucesor de su padre y de su abuelo. Durante dos días se ocultó en el bosque, casi muerto de frío: un guardabosques le encontró y le hizo volver. Qué asombro en su piadosa familia. Se le entregó a una especie de exorcista que le creyó poseído pero que no logró librarle de su demonio, el cual, según Hesse, no era más que el muy dañino espíritu poético.

Podríamos tener la tentación de evocar a André Gide, dividido él también por la oposición entre ascendencias e inclinaciones. Pero es muy distinto. La ruptura de Hesse es más dolorosa e involuntaria. Esa obligación de liberarse que le sobreviene es como una incomprendible desgracia que le llevará muchos años dominar y comprender. No es un rebelde que triunfa. No está menos ligado a lo que rechaza que al espíritu de independencia. No haría falta mucho para que, haciéndose poeta, se convirtiera en un dulce poeta bucólico feliz de hallar en una vaga efusión romántica el olvido de sus dificultades. Eso es, en efecto, lo que sucede durante la primera parte de su vida en la que sólo se manifiesta la faceta soñadora, olvidadiza y apacible de sí mismo que con *Peter Camenzind* asienta su fama. Esto es propio de él en la historia de los adolescentes rebeldes. Habiendo logrado liberarse violentamente para hacerse poeta, lejos de dar expresión a esa rebeldía o a la violencia de sus conflictos, por el contrario, hace todo lo posible para perderlos de vista y alcanzar, mediante su arte, una reconciliación ideal cuyo romanticismo, para el que no siente sino demasiadas inclinaciones, le proporciona modelos complacientes⁵. Como disfruta bastante pronto de una reputación muy honorable y como, por muy poeta que sea, llega a situarse en la vida y en la comodidad de la vida, ese triunfo cierra por tanto, y parece que definitivamente, la crisis de su adolescencia; no obstante, las fuerzas divididas que la han provocado y de las que se ha negado a tomar conciencia funcionan tanto más peligrosamente y, aprovechando el desequilibrio universal, le conducirán a la violenta conmoción de 1916 de la que sabrá, con una lúcida valentía, extraer las mejores posibilidades de recreación.

Demian

Demian, que surgió de esa crisis, es una obra mágica en la que el escritor se esfuerza por llegar a sí mismo, hasta su confusión más

5. En un relato de esa época, *Bajo las ruedas* [trad. de G. Dieterich, Alianza, Madrid, 1998] evoca Hesse sin duda su período del seminario, y la huida de Hermann Heilner es en efecto su propia huida. Pero, aunque se acerca a ese acontecimiento, se mantiene, tanto como puede, ansiosamente a distancia.

original. El joven Sinclair narra su vida: cómo descubre la división del mundo en dos regiones, una clara en la que la existencia junto a sus padres es recta e inocente; la otra, de la que apenas se habla, que se encuentra en las bajas regiones domésticas y en la que aquel que la atraviesa está expuesto a grandes fuerzas malignas. Una casualidad es suficiente para caer en esa región y el joven Sinclair, en efecto, sucumbe, arrastrado por el chantaje de un granuja de los suburbios, a una sucesión de acciones reprensibles bajo cuyo peso su mundo infantil se altera y se resquebraja. Entonces aparece Demian. Demian no es más que un compañero de clase algo mayor. No sólo va a librar a Sinclair del chantaje sino a iniciarle en el espantoso pensamiento del Mal que ya no se opone al bien, sino que representa la otra cara, sombría y bella, de lo divino. Él mismo es una criatura extraña, fascinante. Haciendo apología de Caín Demian se enfrenta con el pastor. En alguna ocasión, durante la clase, su rostro se paraliza, se convierte en piedra, rostro de un ser sin edad y como sin apariencia. Después se nos dará a entender que vive con su madre con la que mantiene relaciones de intimidad ilegítima.

El objetivo de Hesse es visiblemente la glorificación de un mundo demiúrgico, ese mundo en el que la moral, la ley, el Estado, la escuela, el estricto rigor paternal deben callarse y en el que se hace notar, como un poder que lo autoriza todo, la gran fascinación de la atracción maternal. Esfuerzo que le cuesta mucho, para el que emplea un poco azarosamente los recursos que encuentra en la obra de los gnósticos, en el psicoanálisis de Jung, en la mediocre teosofía de Steiner. Esto no es suficiente para hacer cautivador al relato. Lo que nos seduce, por el contrario, a nosotros lectores de otro tiempo, es el personaje de Demian, el destello de ese personaje, la oscura luz que emana y que nosotros aceptamos, como por la noche el sentido figurado de nuestros deseos. El relato es sencillo, casi ingenuo, como debe ser el recuerdo del mundo infantil en cuyo límite tiene lugar esa grave experiencia. El autor no pretende excitar nuestra curiosidad ocultando secretos. El nombre de Demian, así como el nombre de su madre, Eva, nos dicen sin rodeos más que de lo que deseáramos saber. Hesse siempre será así. No hace surgir poco a poco de la realidad cotidiana el gran secreto mágico al que se aferra, sino que parte del sentido mítico que halla inmediatamente en él y que nos da ingenuamente por tal, logrando mediante esa ingenua sencillez darle vida en un mundo que se abre momentáneamente al nuestro. Se le reprochará no tener el don de los personajes vivos, de los detalles cotidianos, de la narración épica. Quizá; pero ¿por qué exigirle que sea lo que no es? ¿Por qué, como dice él mismo, mientras se está

delante de un azafrán en un jardín reprocharle que no sea una palmera? En todos sus relatos, dice también, no se trata de historia, de personajes, de episodios: todos los relatos no son, en el fondo, más que monólogos en los que una sola persona intenta recuperar sus relaciones con el mundo y consigo misma. Así, en *Demian*, percibimos en efecto que todos los personajes no son sino imágenes de sueño, nacidas de la vida interior del niño Sinclair, aunque sería bonito que pudiésemos aceptar ese sueño y encontrarnos a nosotros mismos a través de su luz.

Hesse acepta someterse al psicoanálisis mientras que casi en el mismo período Rilke y Kafka lo rechazan, aunque, para superar sus dificultades, también hayan pensado en ese recurso. Rilke teme despertarse curado, curado de la poesía: simplificado en exceso. Para Hesse tampoco será sencillo. Por el contrario, sólo toma conciencia de su compleja división, de la necesidad que tiene de contradecirse y de no renunciar a sus contradicciones. Siempre quiere la unidad. En su primera madurez se trata de una unidad vaga, aparente e inconsciente que ha buscado junto a la naturaleza y cerrando los ojos sobre sí mismo. Ahora observa que esa unidad dichosa no estaba hecha más que de su ignorancia. Durante los años siguientes, largos años de experiencia material y moral (rompió todos los nexos, vivió solo en Montagnola en condiciones de penosa penuria, sin tener muchas veces para comer más que castañas recogidas en el bosque) lo que le gustaría alcanzar, escuchar y hacer escuchar, es la doble melodía, la fluctuación entre dos polos, el vaivén entre los dos «pilares-principio» del mundo:

Si fuera músico podría escribir fácilmente una melodía a dos voces que estaría formada por dos líneas, por dos series de sonidos y de notas capaces de responderse, de completarse, de combatirse y de mantenerse, en cada momento y en cada punto de la serie, en la relación de intercambio y de oposición más íntima y más viva. Y quien supiera leer las notas podría leer mi doble melodía, ver y escuchar en cada sonido el contrasonido, el hermano, el enemigo, el antípoda. Esa doble voz, ese eterno movimiento de antítesis es lo que me gustaría expresar con las palabras, pero por más que me esfuerzo no lo consigo...

Comprendemos por qué será tentado por las soluciones de la espiritualidad hindú y aún más por el lenguaje del pensamiento chino, como no ha dejado de estarlo por el gran sueño de la poesía romántica que desearía unir mágicamente en ella los tiempos, los espacios y los mundos, a partir de la indeterminación interior. Añadiré:

Para mí, las palabras más altas de la humanidad son esos pares de palabras en las que la duplicidad fundamental ha sido expresada con signos mágicos, esas sentencias y esos símbolos secretos en los que las grandes oposiciones del mundo son reconocidas como necesarias y al mismo tiempo como ilusorias.

Pero Hesse no es un espíritu dialéctico, ni un pensador, ni siquiera quizá con ese pensamiento que la poesía y la literatura ocultan en sí mismas y que no es pensamiento más que con la condición de seguir oculto en ellas. Por eso las experiencias que tiene lo enriquecen pero sin proporcionarle firmes puntos de apoyo. Su aspiración a la unidad es religiosa, pero el arte, que no puede ser más que discordante en un tiempo discordante, es también su religiosidad. ¿De qué le serviría salvar su alma, proporcionarle coherencia y equilibrio cuando la verdad del mundo no es ya más que un desgarramiento apasionado?

El lobo estepario

El lobo estepario, escrito diez años después de *Demian*, es la expresión de ese movimiento. A pesar de la desesperación que en él se manifiesta y del sentimiento de irrealidad que finalmente lo arrastra, se trata de un libro fuerte y viril. El ataque, como casi siempre en sus relatos, es la parte más verdadera: se trata del retrato de un solitario de cincuenta años (la edad de Hesse) que un día alquila una habitación en una casa lujosa de una gran ciudad y que, a pesar de sus buenas maneras, hace nacer en ella un sentimiento de malestar. Hesse se prodiga poco en detalles aunque son suficientes para imponernos una imagen: la agitación secreta, los movimientos nerviosos del inquilino extranjero que contrastan con su cómoda indumentaria burguesa; su paso vacilante, penoso y, sin embargo, su aire de altivez, su elocución rebuscada. O bien una escena como ésta: un día, el hijo de la dueña encuentra a este hombre distinguido sentado en el rellano respirando el olor encáustico y contemplando nostálgicamente la antesala del paraíso bien encerado de la burguesía alemana. Esto se presta a la sonrisa pero también es conmovedor porque reconocemos en ello la gran necesidad de un hogar con el que Hesse se ha obsesionado y que no puede conseguir: si posee esa residencia duradera, lo errante en él se empeña en renunciar a ella, de la misma manera que, solitario, no puede prescindir de la amistad, del mismo modo que el poeta ingenuo y bucólico se enfrenta con el escritor al que atormentan los problemas hasta la destrucción de sí mismo.

El tema de *Steppenwolf* es que el hombre no es lobo y hombre, instinto y espíritu, escisión rígida heredada del pensamiento luterano: hay que desenmascarar y quitar el encanto a esa duplicidad demasiado simple descendiendo más profundamente a la dispersión del mundo interior. El otro tema es el intento desesperado por recuperar el mundo a partir del caos. En el libro deberían hallarse los dolores de aquel que lo escribe y del tiempo en que lo escribe, como si, escritor encerrado en sí mismo, padeciendo su desequilibrio, no pudiera tener conciencia de ello, no importa cuán introvertido sea, más que a través del desequilibrio de su época. Alcanzar el mundo, aunque fuera al precio de la coherencia de un yo ilusorio. ¿Lo conseguirá? En un sentido no, ni siquiera en la representación que proporciona su libro. La especie de transfiguración mágica por la que, al describir los bajos fondos de una gran ciudad, enmascara la dificultad que tiene para pintarlos verdaderamente, se muestra como una coartada. La iniciación a la vida sensual no es más que el permanente desarrollo de un sueño, aunque aquí demasiado próximo a la realidad, sin valor si no alude a una experiencia real. Al cabo, el solitario sufre la experiencia del «Teatro mágico» en el que, mediante el juego de espejos y la reverberación de la embriaguez, le es preciso encontrarse con su propio inconsciente: moderna noche de Walpurgis en el curso de la que H. H. da libre curso a su rencor contra las máquinas, mientras que en la regiones superiores, Mozart, Goethe, divinidades sonrientes y alejadas, asisten al hundimiento del héroe y le recuerdan la existencia de un mundo más sereno, el de las creaciones estéticas en el que ni siquiera la técnica provoca rechazo⁶.

El lobo estepario es un libro chirriante en el que lo imaginario, lo real y la verdad del personaje central no logran corresponderse. La impresión es la de una imagen dolorosamente artificial de un tiempo que carece de naturalidad. Lo que llama la atención es que un escritor tan ajeno a las expresiones excesivas haya temido salir de sí mismo hasta ese punto para dar a su experiencia la forma más exacta. Sus amigos se sorprendieron de esa violencia y de esta discordancia. Él les dio esta respuesta: «Para mí no se trata de opiniones sino de necesidades. No se puede tener el ideal de la sinceridad y no mostrar más que los aspectos bonitos, las partes imponentes de su ser». Y en otra ocasión:

6. A esta embriaguez simbólica que no nos convence yo opondría el destino solitario, desamparado y maldito que Malcom Lowry ha sabido representar al describir la embriaguez del «Cónsul», Geoffrey Firmin. *Bajo el volcán* es una de las grandes obras negras de ese tiempo. Algunos lectores lo saben.

Mis amigos tenían razón cuando reprochaban a mis escritos haber perdido armonía y belleza. Esas palabras me hacían reír. ¿Qué es la belleza, qué es la armonía para el condenado a muerte que corre entre muros que se derrumban, buscando su vida?

Tenemos entonces la impresión de que Hesse realmente se ha perdido. Pero su destino es moverse entre contrastes. Apenas ha agotado una experiencia y ese agotamiento lo lanza hacia el otro extremo. A períodos de explosiones apasionadas suceden tiempos de retiro: al delirio, la voluntad sobria y la certidumbre sosegada. Con *El lobo estepario* parece que por primera vez tuvo la fuerza para ir hasta el fondo de su tendencia más peligrosa. El dominio que gana ahí no volverá a ser puesto en cuestión. *El juego de los abalorios*, que es la culminación de ese dominio, señala un espacio en el que le será por fin permitido separarse de sí mismo y en el que la obra podrá dejar de ser la baza para sus dificultades personales.

7.2. EL JUEGO DE LOS JUEGOS

El juego de los abalorios se escribió de 1931 a 1942, e incluso 1943, en una época en la que el mundo conoció los problemas más graves y Alemania sus horas fatídicas. Hesse, por muy retirado que estuviera, sufre por ello y experimenta, dirá, vergüenza. En parte como un sueño de compensación Hesse va a construir, bajo el nombre de Castalia, esta ciudad del espíritu en la que, tras los grandes desórdenes del siglo XX, en un mundo momentáneamente reconciliado, las ciencias y las artes florecen nuevamente. Eso sucede hacia el año 2400. La fecha importa poco. No se trata de una novela de anticipación, ni siquiera de un relato utópico. Lo que Hesse persigue es más sutil y más ambiguo. Lo que lleva a cabo, con matices muy delicados, es, en un cierto momento del tiempo, la existencia reunida de todos los tiempos, y, bajo la forma de Juego, en el espacio espiritual del Juego, la posibilidad de pertenecer a todos los mundos, a todos los saberes y a todas las culturas. Es la *Universitas litterarum*, un viejo sueño de la humanidad.

Pero también es un viejo sueño de Hesse. A partir de *Demian* y en casi todos sus libros hay siempre un *Bund*, una asociación secreta, una comunidad esotérica, todopoderosa y sin eficacia, omnipresente e imperceptible, a la que el personaje central pretende vanamente ligarse. Volvemos a encontrar ahí una idea de Goethe y una idea de Nietzsche, y sobre todo el recuerdo del Romanticismo alemán. No es sólo un tema prestado. En él se expresa en primer lugar la aspiración

atormentada de Hesse hacia la unidad y el deseo de poder, sin romper con la soledad, entrar en una comunidad, restablecer, por las vías del arte y de la magia, los nexos con el pequeño círculo de aquellos que detentarían esa verdad que, sin embargo, no se puede poseer. La magia es la tentación a la que Hesse está siempre a punto de ceder. Ella le permite satisfacer cómodamente su horror de los tiempos modernos y su necesidad de encontrar, sin embargo, un mundo en el que ya no estaría solo. Un año antes de comenzar *El juego de los abalorios* escribe *El viaje a Oriente*. Ese pequeño relato es una representación ingenua, voluntariamente ingenua, de la gran comunidad de los espíritus, de los ilustrados y de los despiertos, de todos los que buscan el Oriente; Oriente «no es sólo un país, algo geográfico, sino el lugar natal y la juventud de las almas, el cualquier lugar y el ningún lugar, la unificación de todos los tiempos».

Nos encontramos aquí en el estado de prodigio romántico. Durante esa migración, H. H. se codea tanto con los personajes de sus libros precedentes como con los de los libros de Hoffmann o de Novalis: todos los seres del hechizo de la infancia. El objetivo es en efecto el que Novalis asignaba al *Märchen*, la revivificación del estado de leyenda, el renacimiento, mediante el recuerdo y el presentimiento, del desaparecido reino originario. Los viajeros de Oriente constituyen una orden que, como toda orden, tiene como centro un secreto, el escrito sellado que nadie debe divulgar. Lo que Hesse desea, de modo manifiesto, es unir el hechizo y la alegoría, la fe ingenua y la indagación problemática, la simplicidad del cuento y la iniciación al conocimiento: es decir, reconciliar siempre los dos extremos de su espíritu y de su talento. Pero, del mismo modo que el viaje se estanca en los conflictos y en las dudas, en contacto con la alegoría se sutaliza la ingenuidad en el relato y la alegoría se vuelve ingenuidad.

Sin embargo, ese pequeño relato le ayudó seguramente a escribir su gran novela que vuelve sobre esos temas. Le liberó de la facilidad de sus ensoñaciones. Al haberlas expresado bajo su forma inmediata obtuvo la paciencia de madurarlas y la fuerza para aceptarlas en un nivel más elevado.

Un arte nuevo

Castalia es también una orden, pero de carácter monástico y no ya mágico, una provincia llamada, en recuerdo de Goethe, «La Provincia pedagógica», en la que, separados del mundo, obedeciendo a una jerarquía estricta y ceremoniosa, un cierto número de hombres elegidos desde su edad más temprana y formados en escuelas especia-

les se consagran a los estudios desinteresados y a su enseñanza. Gramática, filología, música, matemáticas, todas las disciplinas científicas, todas las artes son allí practicadas con un espíritu de rigurosa pureza. ¿Se trataría, por tanto, de una orden de hombres cultivados, de una especie de enciclopedia viva, un espacio cerrado en el que el espíritu se protege con el fin de no estar ya expuesto a desaparecer en caso de convulsiones universales? Un poco sí. No obstante, si Castalia no constituye más que una reserva en la que la cultura podría perpetuarse al margen del mundo siempre amenazante, viejo sueño también de la humanidad estudiosa, habría que desinteresarse de una empresa tan poco excitante. Sin embargo, Castalia tiene en su centro una presencia más extraña alrededor de la cual ésta se congrega, se celebra y se juega bajo la forma de un arte novedoso. He aquí el don de Castalia y también el regalo de Hesse que no es mediocre, porque no sucede todos los días que un creador, aunque sea en el marco de un libro, novelístico, consiga acercarnos a la ficción de un gran juego imposible.

Thomas Mann, al escribir *Doctor Faustus*, tuvo también la ambición de imaginar una novedosa forma artística y supo proporcionar, gracias a una erudita evocación, precisa y fascinante, el rico y firme sentimiento de las obras escritas por un gran compositor ignorado. Proust tuvo Vintueil y Balzac la obra maestra desconocida. Hesse nos promete aún más; no otro músico, ni siquiera una forma de música que pareciera llevar a la música un poco más allá de lo que hemos escuchado, sino un nuevo lenguaje que se expresa según una nueva disciplina que él de verdad inventa. No completamente, sin embargo, en esto se comporta como un tentador, despertando nuestra espera y casi nuestra fe. Ese arte ya está en nosotros y al cronista que nos cuenta la historia con tono sentencioso no le disgusta señalar a todos aquellos que lo han presentido desde Heráclito, Pitágoras, hasta Nicolás de Cusa. Leibniz, los grandes románticos alemanes, con una mención particular a los autores chinos que son los que han estado más cerca de ello.

Es como una idea que habría caminado a lo largo de toda la historia. Tan pronto simple sueño de una lengua universal reunida, según el tiempo, alrededor de esta ciencia o de este arte, y mediante la que se pretende expresar con signos sensibles los valores y las formas. Tan pronto ese gran juego en el que el espíritu se pone en juego quiere hacerse —y se trata de un grado más elevado— dueño de la totalidad de los conocimientos, de las culturas y de las obras y, sometiénolas a una medida común, traducirlas a un espacio de armonía del que nacerán nuevas relaciones, al mismo tiempo que se

afirmarán, como un canto, el ritmo oculto, la ley última, o simplemente la posibilidad de intercambios infinitos.

En ese estadio el Juego sale directamente del sueño pitagórico, pero no menos directamente de las especulaciones de Novalis que, en la gran embriaguez de finales del siglo XVIII, afirmó de la poesía que es ciencia y de la ciencia que su forma perfecta debe ser poética. En ese mismo estadio, y cuando vemos a los jugadores demostrar las obras mediante estudios minuciosos, analizar los sistemas extrayendo de ellos las medidas que permitan hacer resonar conjuntamente un diálogo de Platón, una ley física y un coral de Bach, estamos muy dispuestos a reconocer en ese Juego un malabarismo de virtuoso destinado a hacernos reflexionar sobre los excesos en que caen, en sus investigaciones, los intelectuales demasiado puros.

Pero por encima de ese Juego hay un Juego más elevado; o para decirlo con más exactitud, esos trabajos de erudición, esos estudios de síntesis, esos grandes esfuerzos para reunir en un espacio común la infinita variedad de los conocimientos y de las obras, no constituye más que un aspecto. La meditación, entendida también como una disciplina y una técnica, es el otro aspecto. El juego se convierte entonces en el Juego de los juegos, la gran fiesta cultural, una ceremonia colectiva en la que, mediante alianza convenida, inspirada y erudita de la música, de las matemáticas y de la meditación, podrá desarrollarse en el espíritu y en el corazón de los participantes el arte de las relaciones universales, capaz cada vez de despertar el presentimiento de lo infinito o de producir la experiencia de la unidad. El Juego deja de ser el inventario animado y armonioso de los valores y de las formas. No es ya siquiera, para los jugadores más iniciados en la resonancia sensible de las fórmulas, un modo particularmente delicado de disfrutar del espíritu: es un culto severo, una fiesta religiosa en el curso de la que está permitido aproximarse a una visión esencial, a una lengua sagrada, a una alquimia sublime y quizá también a la elaboración de un hombre nuevo.

Naturalmente, Hesse se dio cuenta perfectamente de que no podía representar de un modo claro y lógico la idea de un juego así, y hay que admirar con qué arte —un arte seguro, refinado e irónico, el arte del que había carecido casi siempre— consiguió, sin pretender engañarnos mágicamente y sin fijar tampoco su imagen mediante exposiciones dogmáticas, combinando hábilmente lo preciso y lo impreciso, modificando los puntos de vista, trazando a partir de esas indicaciones diversas círculos alrededor del mismo pensamiento, que consideráramos realizable el arte que tiene como carácter esencial el no poder ser realizado.

Al salir de Castalia

Su libro no tiene como único centro Castalia, la Provincia pedagógica, la ciudad de los jugadores, sus institutos, sus células, cuya evocación nos restituye, de un modo vivo y persuasivo tomado de los recuerdos de Maulbronn, la imagen de una comunidad intelectual cerrada. Aunque Hesse parece haber soñado con su obra en primer lugar como con una especie de ópera sin personajes en la que los temas, al desarrollarse, habrían representado el juego del eterno movimiento de los poderes y de las formas, decidió contar en ella la vida de uno de los Maestros del Juego, personalidad excepcional al que llama Joseph Knecht —Joseph Valet—, menos para oponerlo a Wilhelm Meister que para seguir al gran Maestro de los Viajeros de Oriente, Leo el sirviente, y sobre todo para señalar su retractación con respecto a todos los *Führer*, aunque fuesen de esencia espiritual. Esta biografía habría podido no tener más que un interés expositivo: ilustrar y animar el espacio de Castalia a través de la historia de uno de sus representantes privilegiados. Quizá Josef Knecht no fuera en un primer momento más que ese altivo castiliano, hombre de espíritu atrincherado en su diferencia. En un poema compuesto en esa época⁷, Hesse evoca el Juego como una actividad que ejercería para sí mismo, que le consuela y le sosiega y cuyo secreto le ha sido enseñado por Josef Knecht:

Y ahora comienza en mi corazón un juego de pensamientos al que me aplico desde hace muchos años, llamado Juego de los abalorios. Una bonita invención que tiene como soporte la música y como principio la meditación. Josef Knecht es su maestro, a quien debo lo que sé de esta bella imaginación.

Josef Knecht se convirtió así para él en un compañero muy cercano, un hombre realmente posible que no le servía ya únicamente para hacer pasar al plano de la existencia la esencia de un arte imposible, sino para explorar el sentido y quizá los peligros de la extraña experiencia que se había propuesto. El resultado fue casi sorprendente. Intérprete ejemplar de un arte supremo y de una

7. Cuando Hesse prepara una novela a menudo prueba los temas dándoles una expresión poética. Hay que señalar que Hesse ha ilustrado algunos de sus libros con numerosas acuarelas. En ciertos momentos de su vida pintó centenares de cuadros. El arte plástico, arte de maestría, es para él una disciplina saludable, un medio de recuperarse, al contrario que la música. Paul Klee es uno de los personajes del *Viaje a Oriente* [Oniro, Madrid, 1997].

lengua sagrada, el mismo movimiento que hace identificarse a Knecht con Castalia, le conduce, al cabo, al rechazar Castalia, a no poder contentarse ya con lo que se presenta, no obstante, como la imagen de lo absoluto. Este paso, en verdad, se lleva a cabo de un modo equívoco. Por un lado tenemos una especie de crítica razonable de la orgullosa provincia del espíritu que está aislada del mundo, ignora la historia, desdén su tiempo, aunque su papel principal debería ser un papel pedagógico, educar a la tierra, como Novalis lo dijo ya de los poetas: «Tenemos una misión, estamos llamados a formar la tierra». De este modo, Hesse declara patéticamente el error de su propio aislamiento y, dando un paso decisivo hacia el mundo, pretende no hacer en lo sucesivo de la unidad una relación secreta entre los dos polos del espíritu, Dios y yo, sino una afirmación que pasa, en primer lugar, por la comunidad viva de los hombres. Es la última palabra de su experiencia solitaria, resulta justo y también simpático. Sin embargo, de ello se deriva para su libro y para la ficción del libro cierta dificultad. Pues, de la misma manera que admitimos sin problema el tiempo intemporal que evoca la época del Juego, no podemos por menos que sorprendemos, al mirar el mundo a través de las ventanas de Castalia, de ver que se parece a la Alemania del siglo XVIII más que a ese tiempo futuro, históricamente fechado y situado en el que se nos invita a entrar. ¿No contradice Hesse aquí con demasiada ligereza el movimiento que es la baza de su libro? Desea restituir sus derechos a la realidad del mundo común, pero en su relato ese mundo no es más que el fondo de escenas en las que, a buen seguro, nunca sucederá nada. Sospechamos que su retorno al mundo es un deseo piadoso que él mismo no ha llevado a cabo y que ya no tiene más que un sentido alegórico. Esto es lo que perturba nuestro interés.

Tenemos, por suerte, otra sospecha. El fin de Knecht es sencillo pero extraño. Maestro supremo del Juego, dimite de sus funciones, decide volver a la vida corriente y ejercer en ella su oficio de maestro de escuela, convirtiéndose en el preceptor de un joven alumno, dotado e indisciplinado, imagen conmovedora del Hesse niño. Apenas ha cruzado el umbral ideal de Castalia y se ha unido con su alumno cuando desaparece, durante un baño matutino, en las aguas heladas de un lago de alta montaña. Este fin no pone en juego más que causas naturales. Pero el biógrafo nos recuerda con insistencia que es legendario y que desde el momento en que Knecht salió de la Provincia, entró en una región en la que la verdad histórica ya no es suficiente. Estamos pues invitados a comprender los últimos pasos de Knecht, su dimisión, la decisión feliz que le libera del pasado como la

realización de una voluntad superior a la suya y la fría derrota final como el misterio que lo corona todo. Esta última escena habla, en efecto, por sí misma. Thomas Mann la admiraba y le encontraba, curiosamente, un gran sentido erótico. Frente al sol naciente, el joven alumno de Knecht se entrega a una gesticulación desordenada, especie de danza efervescente a la que se abandona, para su propia sorpresa y, finalmente, para su vergüenza, como si estuviera desvelando su secreto a ese maestro extranjero. Para disimular, le propone lanzarse al agua del lago y nadar hasta la otra orilla a la que aún no ha alcanzado la luz del sol. Knecht, cansado por la altura, aunque se siente molesto no quiere decepcionar a su alumno mostrándose poco deportista. Se lanza a su vez al frío mordiente de las aguas que rápidamente le vencen. El adolescente se sentirá oscuramente responsable de esa muerte y, más que todas las lecciones, esta muerte contribuirá a despertar en él al nuevo ser en que debe convertirse para responder a la exigencia de los tiempos venideros.

Tenemos en este final un ejemplo del arte de Hesse y de la simplicidad con la que se abre a la transparencia alegórica. Cada detalle está ahí por sí mismo y por un sentido ideal que evoca con claridad. El retorno de Knecht al mundo está simbolizado por la ascensión a la montaña, una última superación en la que le es preciso ir más allá de su existencia personal. El sol naciente es como la aparición de lo absoluto del que Castalia sólo es la glorificación momentánea, que no tolera perdurar bajo ninguna forma, aunque fuera muy pura. Knecht termina convertido en leyenda, transformado en un Demian anónimo, víctima ofrecida en sacrificio al absoluto al que sirve, y desapareciendo para que pueda ampliarse el horizonte humano. (Hesse ha intentado explicar poéticamente y quizá felizmente la naturaleza enigmática de su héroe, su personalidad-impersonalidad, añadiendo al relato tres biografías imaginarias que supuestamente aquél había escrito. Se trata de ejercicios escolares, se nos dice. Al final de los estudios, cada castiliano elige una época y una cultura en la que imagina lo que él habría podido ser. Hesse aplica pues en un segundo grado su propio método de experiencia. Es también un modo de hacer de su libro una especie de juego de los abalorios para mostrar la unidad de una persona a través del centelleo de las cambiantes circunstancias y de la variedad de culturas dispares. Al fin, mediante un análisis que ya no es psicológico intenta penetrar en la profundidad de una vida sugiriendo la plenitud de las posibilidades que el movimiento de un relato lineal no podría traducir.)

Muchos otros rasgos se encargan de hablar al espíritu. Incluso el lago sugiere la atracción de las fuerzas oscuras, la llamada de las

profundidades maternas en las que aquel que vuelve al mundo cae por una pasión más alta. Ese tipo de muerte ejercía sobre Hesse una fascinación a la que con frecuencia cedió en sus relatos en los que no hay menos de cuatro o cinco ahogados. Ahí el sentido alegórico deja el sitio a la provocación mágica. En *El juego de los abalorios*, en el que no obstante el héroe principal representa más a la obra que a su autor, Hesse no ha dejado de establecer toda una red de relaciones entre su ficción y su vida. Así se describe irónicamente bajo la forma de un ermitaño casi maniático que vive en las fronteras de Castalia, preguntando a los oráculos a la manera china. La escuela en la que Knecht estudia se llama Hellas en recuerdo de la institución escolar en la que antaño en Maulbronn un estudiante fue tan poco feliz. El primer inventor del Juego de los abalorios es Bastian Perrot de Calw. Pero Perrot de Calw sur Nagold tuvo como aprendiz en sus talleres de mecánica al joven Hesse cuando éste, habiendo renunciado a los estudios clásicos, intentó en vano numerosos oficios. El Padre Jacobus que inicia a Knecht en la historia es Jacob Burckhardt. Thomas von der Trave, uno de los Maestros del Juego, es Thoman Mann. ¿Estos nombres significan que el Juego de los abalorios no sería más que otro juego, una novela en clave e incluso una novela de crítica contemporánea en la que, al realizar por ejemplo un retrato fiel de Thoman Mann, amistoso y deferente, Hesse criticaría su situación intelectual, la de un hombre de letras demasiado puro? Nos equivocáramos si lo imagináramos así. Esos nombres, esas alusiones, esos detalles que no son secretos más que para el lector no prevenido, desempeñan el papel de un memorial mágico en el que el pasado hace señas al escritor y se insinúa amistosamente en el espacio un poco frío de las cosas y de los tiempos que no existen. Y sin duda, en esa obra final, Hesse intenta más gravemente comprender una vez más el acontecimiento oscuro del que toda su vida ha dependido: Knecht abandona la comunidad cerrada de Castalia, como el jovencísimo Hesse huyó un día del seminario de Maulbronn. Tanto el hombre maduro en el dominio de su vocación como el adolescente en el desamparo de su sensibilidad se liberan el uno al otro y cumplen peligrosamente su destino. Finalmente, el escritor, en el punto extremo de su experiencia, se vuelve por última vez hacia su infancia y elige como heredero, tiene como sucesor al joven chaval, difícil, decepcionante, que él fue antaño y al que devuelve resueltamente las llaves del porvenir.

El espíritu envejecido

El libro tiene por tanto varias prolongaciones y podría ser leído de diversos modos. Pero es la imagen del Juego lo que sigue siendo el centro alrededor del que todo gravita, ese sueño superior de tiempos ignotos que despierta en nosotros, sin embargo, un recuerdo. Ahí tenemos una nueva respuesta a las preguntas que Malraux un poco más tarde ha ilustrado al dar nombre a la experiencia del Museo imaginario. El Juego es el Museo de los museos. En él, cada vez que se juega, todas las obras, todas las artes y todos los conocimientos se animan y se despiertan en su infinita variedad, en sus cambiantes relaciones, en su fugitiva unidad. Se trata en efecto de un cumplimiento supremo. ¿Estaríamos por tanto en el final de la historia? ¿En ese momento del crepúsculo en el que el pájaro de Minerva y de Hegel, al comenzar su vuelo nocturno, hace del día la noche, hace del día bullicioso, creador y sin reflexión, la quieta y silenciosa transparencia de la noche? Es preciso que el día se acabe para poder ser contado, ser dicho. Pero el día, convertido en su propio relato, es precisamente la noche. Una perspectiva así, ¿pertenece al libro de Hesse? El cronista hace esta observación sobre el asunto: el nuevo arte del Juego no ha podido nacer más que por la decisión heroica y ascética de renunciar a toda creación de obras de arte. No es ya el momento de escribir poemas o de enriquecer la música con nuevos «fragmentos». El espíritu creador debe refluir sobre sí mismo y la obra única será en adelante la presencia infinita de todas las obras. El arte es la conciencia cantarina, saber, música, meditación, de la totalidad de las artes y, aún más, del todo oculto en ese todo, celebración medio estética, medio religiosa en la que el todo se juega y se pone en juego, en un divertimento soberano.

El Juego es la coronación de la cultura. Una exigencia absoluta se lleva a cabo en él. Es notorio que Hesse amó ese destino que podría ser el nuestro. Pero también le aterró. *El juego de los abalorios* en el que, bajo ese nombre infantil⁸, se lleva a cabo la verdadera comunidad con la que siempre soñó, es un desarrollo tardío. Con lo más elevado comienza el declive. El espíritu de Castalia es el espíritu

8. Hesse, mediante ese nombre, sin duda ha querido hacernos reflexionar acerca de la relación entre la más elevada cultura y el despertar infantil. En su último libro, sin embargo, *Beschwörungen* (*Conjuraciones*), nos cuenta que siendo niño disponía de un juego de cartas que representaban a escritores y a artistas con la lista de sus obras. Y añade: «Ese panteón de imágenes coloreadas puede en efecto haber dado el primer impulso a la idea de representar bajo el nombre de Castalia y del juego de los abalorios, la *Universitas litterarum et artium* que abarca todos los tiempos y todas las culturas».

envejecido. Si se prohíbe a sí mismo crear nuevas obras es porque ha dejado de ser conquistador. Lo absoluto ya no es más que el aislamiento fatigado de una elevada forma espiritual extraña a la realidad viva y que, al ignorarla, se cree todo, pero no es más que la totalidad vacía de la ignorancia.

Volvemos a estar muy abajo. El Juego se convierte en un sueño estéril y en un consuelo engañoso, como mucho en la melancólica música del declive. Hesse duda cuál de estas dos interpretaciones elegir. De esta incertidumbre, su libro recibe la falsa luz de un enigma y esa división tan pronto lo enriquece como lo debilita. Hay otra duda más grave. ¿Qué es el Juego? Una creación suprema que consiste en reunir en una unidad viva el conjunto de todas las obras y creaciones de todos los tiempos. Pero, ¿qué es lo importante aquí, qué es lo primero? ¿La unidad o el todo? ¿La unidad que es Dios o el todo que es la afirmación del hombre realizado? Algunos comentaristas alemanes se apresuraron a ver en el libro de Hesse una obra hegeliana. Esto no es en absoluto razonable. El Juego es quizá la conciencia erudita y cantarina del todo, pero es precisamente por eso por lo que le amenaza la decadencia y el agotamiento. Por el contrario, en la medida en que es un paso hacia la unidad, la realización provisional de la unidad, éste implica, según el autor, grandes promesas porque significa «una forma escogida, simbólica, de la búsqueda de lo perfecto, una alquimia sublime, la aproximación, más allá de todas las imágenes y las diversidades, del espíritu que es uno en sí, aproximación a Dios».

En cualquier caso el Juego debe ser superado. La muerte de Knecht es el momento religioso en el que se lleva a cabo la superación. Pero, ¿debe serlo porque ignora la historia y su progreso o porque es el camino preciso que conduce al centro y que cesa cuando se ha alcanzado el centro, la visión unitaria con el Dios que habita en nosotros? El libro de Hesse dice todo eso, pero es quizá demasiado para decirlo a la vez: es más de lo que puede decir. Y, asimismo, en lo que afecta a la coherencia novelística sería necesario preguntarse si no es peligroso, cuando hay en el corazón de la obra una gran imagen que la sustenta por completo, que parezca que se la rebaja a una imagen superficial, como si estuviese entonces preparada expresamente con vistas a la crítica que queremos hacer de ella. En una obra, su impugnación es quizá su parte esencial, pero debe siempre cumplirse según el sentido y por la profundización de la imagen que es su centro y que empieza solamente a aparecer, cuando llega el final, allí donde desaparece.

EL DIARIO ÍNTIMO Y EL RELATO

El diario íntimo, que parece tan liberado de las formas, tan dócil a los movimientos de la vida y tan capaz de todas las libertades, puesto que pensamientos, sueños, ficciones, comentarios de sí mismo, acontecimientos importantes, insignificantes, todo le conviene, en el orden y en el desorden que se quiera, está sometido a una cláusula aparentemente ligera pero temible: debe respetar el calendario. Es el pacto que firma. El calendario es su demonio, el inspirador, el compositor, el provocador y el guardián. Escribir un diario íntimo es ponerse momentáneamente bajo la protección de los días corrientes, poner la escritura bajo esa protección y protegerse también de la escritura sometiéndola a esta regularidad dichosa que nos comprometemos a no amenazar. Lo que se escribe se enraíza, entonces, se quiera o no, en lo cotidiano y en la perspectiva que lo cotidiano delimita. Los pensamientos más alejados, los más aberrantes, son mantenidos en el círculo de la vida cotidiana y no deben perjudicar a su verdad. De ahí que la sinceridad represente para el diario la exigencia que tiene que alcanzar pero que no hay que exceder. Nadie debe ser más sincero que el autor de un diario; la sinceridad es esa transparencia que le permite no arrojar sombra sobre la existencia limitada de cada día a la que se circunscribe el deseo de escribir. Es necesario ser superficial para no faltar a la sinceridad, gran virtud que exige también valor. La profundidad tiene sus comodidades. Al menos, la profundidad exige la resolución de no atenerse al juramento que nos liga a nosotros mismos y a los demás por medio de alguna verdad.

El lugar de la imanación

El relato no se diferencia del diario porque cuente acontecimientos extraordinarios. Lo extraordinario también forma parte de lo ordinario. Se diferencia porque se debate con lo que no puede ser constatado, con lo que no puede ser objeto de una constatación o de una recensión. El relato es el lugar de imanación que atrae al personaje real hasta los lugares en que él debe situarse para responder a la fascinación de su sombra. *Nadja* es un relato que comienza con estas palabras: «¿Quién soy?». La respuesta es una imagen viva que habríamos podido encontrar cualquier día en cualesquiera de las calles que conocemos. Esa imagen no es un símbolo ni un pálido sueño. No se parece a la Dorotea que se aparecía de vez en cuando al joven Jünger, ni al Demian que Hesse tuvo por compañero en los bancos del colegio: imagen atractiva del genio eterno. *Nadja* fue tal y como se ofrecía en la sorpresa del relato: una vida azarosa, nacida del azar y hallada por azar; fiel a ese azar hasta el extremo de obligar a aquel que la hubiera seguido a penetrar en los rodeos más azarosos —los más sucios— de una vida fortuita. Pero, ¿por qué la forma del diario, esa recensión que es el diario no habría convenido a ese acontecimiento, situado, fechado, atrapado en la red de los pasos cotidianos? Porque nada es más ajeno a la realidad en la que vivimos, en la certidumbre del mundo común, que el azar, ese azar que tomó, según Breton, la forma de una joven, y nada puede ser más diferente de la constatación cotidiana que el avance inquieto, sin vías y sin límites, que hace necesaria la prosecución de lo que ha tenido lugar pero que, por el hecho de haber tenido lugar, desgarró el tejido de los acontecimientos. La imagen, el azar, abren en la vida de quien se encuentra con el azar, como en la de quien encuentra «verdaderamente» una imagen, una laguna inadvertida en la que le es necesario renunciar a la luz calmada y al lenguaje usual para mantenerse bajo la fascinación de otro día y en relación con la medida de otra lengua.

Se cuenta aquello de lo que no se puede hacer una relación. Se cuenta lo que es demasiado real para no arruinar las condiciones de nuestra realidad que es comedida. *Adolfo* no es la historia depurada de Benjamin Constant: es una especie de imán para apartar de sí su sombra —aquello que no conoce— y llevarla detrás de sus sentimientos, hacia el espacio abrasador que aquéllos señalan pero que el hecho mismo de «vivirlos» así como el transcurso de la vida cotidiana y de las cosas por hacer le han ocultado constantemente. En el diario, Madame de Staël no es menos tormentosa y Constant no está menos desgarrado que en el relato. Pero en *Adolfo* los sentimientos se

orientan hacia su centro de gravedad en el que está su verdadero lugar que ocupan por completo al rechazar el movimiento de las horas, al disipar el mundo y, con el mundo, el poder de vivirlos: lejos de aligerarse el uno al otro en un equilibrio que los haría soportables, caen juntos hacia el espacio del relato, espacio que es también el de la pasión y el de la noche en el que no pueden ser ni alcanzados ni superados ni traicionados ni olvidados.

La trampa del diario

El interés del diario reside en su insignificancia. Ésa es su inclinación, su ley. Escribir cada día, con la garantía de ese día y para recordarlo, es una manera cómoda de escapar tanto al silencio como a lo que hay de extremo en la palabra. Cada día nos dice algo. Cada día anotado es un día preservado. Doble operación ventajosa. Así se vive dos veces. Así nos protegemos del olvido y de la desesperación de no tener nada que decir. «Echemos el guante a nuestros tesoros», dice horriblemente Barrès, y Charles du Bos, con la simplicidad que le es propia: «El diario representó para mí al principio el recurso supremo para escapar a la desesperación total frente al acto de escribir», y también: «Lo curioso en mi caso es en qué poca medida poseo el sentimiento de vivir cuando mi diario no lo recoge»¹. Es significativo y turbador, no obstante, que una escritora tan pura como Virginia Woolf, que una artista tan dedicada a crear una obra que retenga únicamente la transparencia, la aureola luminosa y los contornos ligeros de las cosas, se haya sentido como obligada a volver junto a sí misma en un diario de retahílas en el que el yo se desahoga y se consuela. El diario aparece aquí como un cortafuego contra el peligro de la escritura. En *Las olas* brama el riesgo de una obra en la que es necesario desaparecer. En el espacio de la obra todo se pierde y quizá también la obra. El diario es el ancla que raspa contra el fondo de lo cotidiano y se engancha en las asperezas de la vanidad. Así, también Van Gogh tiene sus cartas y un hermano a quien escribírselas.

Hay en el diario como la dichosa compensación, una por la otra, de una doble nulidad. Aquel que no hace nada en su vida escribe que no hace nada y, de ese modo, no obstante, hace algo. Aquel que se deja apartar de escribir por las futilidades de la jornada se vuelve hacia esas naderías para contarlas, denunciarlas o complacerse en

1. Algunas de las citas se han extraído del libro de Michèle Leleu, *Les Journaux intimes* (PUF, Paris, 1952).

ellas: he aquí un día logrado. Es «la meditación del cero sobre sí mismo» de la que habla valientemente Amiel.

La ilusión de escribir y en ocasiones de vivir que proporciona, el pequeño recurso contra la soledad que el diario asegura (Maurice de Guérin interpela a su Cuaderno: «Dulce amigo mío,... heme siendo tuyo, sólo tuyo», y Amiel, ¿por qué se casaría?: «El diario ocupa el lugar del confidente, es decir, del amigo y de la esposa»), la ambición de eternizar los bellos momentos e incluso de hacer de la vida entera un bloque sólido que se pudiera apretar contra uno mismo, firmemente abrazado, en fin la esperanza, unificando la insignificancia de la vida y la inexistencia de la obra, de elevar la vida nula hasta la bella sorpresa del arte y el arte informe hasta la verdad única de la vida, el entrelazamiento de todos esos motivos diversos hacen del diario un intento de salvación: escribimos para salvar la escritura, para salvar nuestra vida mediante la escritura, para salvar nuestro pequeño yo (las revanchas que nos tomamos con los otros, las maldades que destilamos) o para salvar nuestro gran yo aireándolo, y entonces escribimos para no perdernos en la pobreza de los días o, como Virginia Woolf, como Delacroix, para no perdernos en esa experiencia que es el arte, la exigencia sin límite del arte.

Lo que hay de singular en esta forma híbrida, aparentemente tan fácil, tan agradable y, a veces, tan desagradable por la placentera rumia que ella mantiene sobre sí misma (como si tuviera el menor interés pensar sobre nosotros, volvernó hacia nosotros), es que se trata de una trampa. Escribimos para salvar los días pero confiamos nuestra salvación a la escritura que altera el día. Escribimos para estar a salvo de la esterilidad pero nos convertimos en Amiel que, al volver sobre las catorce mil páginas en las que se disolvió su vida, reconoció ahí lo que la arruinó «artística y científicamente» por «una pereza afanosa y un fantasma de actividad intelectual»². Escribimos para acordarnos de nosotros mismos, pero, dice Julien Green:

Me imaginaba que eso que anotaba despertaría en mí el recuerdo de lo demás, de todo lo demás,... pero hoy no quedan más que algunas frases precipitadas e insuficientes que no me proporcionan más que un reflejo ilusorio de mi vida pasada³.

2. Igualmente, Jules Renard: «Creo que he tocado el fondo del pozo... Y ese Diario que me distrae, me divierte y me esteriliza».

3. ¿Quién desea acordarse de sí mismo más que Proust? Por eso no hay escritor más ajeno al registro diario de su vida. Quien desea acordarse debe confiarse al olvido, a ese riesgo que es el olvido absoluto y a ese bello azar en el que se convierte entonces el recuerdo.

Finalmente, por tanto, ni se ha vivido ni se ha escrito, doble fracaso a partir del que el diario vuelve a encontrar su tensión y su gravedad.

El diario está ligado a la extraña convicción de que podemos observarnos y de que debemos conocernos. Sin embargo, Sócrates no escribió. Los siglos más cristianos ignoran ese examen que no tiene como intermediario el silencio. Se nos dice que el protestantismo favorece esa confesión sin confesor, ¿pero, por qué el confesor debería ser reemplazado por la escritura? Es necesario más bien volver a una penosa mezcolanza de protestantismo, catolicismo y romanticismo para que los escritores, al buscarse a sí mismos en ese falso diálogo, intenten dar forma y lenguaje a lo que no puede hablar en ellos. Aquellos que se percatan y poco a poco reconocen que no pueden conocerse, sino únicamente transformarse y destruirse, y que prosiguen ese extraño combate en el que se sienten atraídos fuera de ellos mismos, hacia un lugar al que sin embargo no tienen acceso, nos han dejado, según sus fuerzas, fragmentos por otra parte a veces impersonales, que pueden ser preferibles a cualquier otra obra.

Las inmediaciones del secreto

Resulta tentador para el escritor intentar llevar el diario de la obra que escribe. ¿Es posible? El *Diario de los monederos falsos*, ¿es posible? Preguntarse sobre sus proyectos, sopesarlos, verificarlos; comentarlos para uno mismo a medida que se desarrollan, esto no parece difícil. El crítico que, según dicen, complementa siempre al creador, ¿no tiene algo que decir? Lo que tiene que decir, ¿no puede tomar la forma de un cuaderno de bitácora en el que a diario se inscribieran los aciertos y los errores de la navegación? Y sin embargo un libro así no existe. Parece que deben seguir siendo incomunicables la experiencia propia de la obra, la visión por la que comienza, «la especie de extravío» que ella provoca y las relaciones insólitas que establece entre el hombre que podemos encontrar diariamente y que precisamente lleva un diario de sí mismo y ese ser que vemos alzarse detrás de cada gran obra, a partir de ella y para escribirla: entre Isidore Ducasse y Lautréamont⁴.

Vemos por qué el escritor no puede llevar más que el diario de la obra que no escribe. Vemos también que ese diario no puede escri-

4. Pero para Lautréamont ese libro quizá existe: son *Les chants de Maldoror*, en *Oeuvres Complètes*, Garnier-Flammarion, Paris, 1969 [*Los cantos de Maldoror*, trad. de C. R. Méndez, Madrid, Gredos Madrid, 2004]. Para Proust es su obra.

birse más que si se hace imaginario y se sumerge, como quien lo escribe, en la irrealidad de la ficción. Esa ficción no tiene necesariamente relación con la obra que prepara. Los *Diarios* de Kafka están hechos no sólo de notas fechadas que tienen relación con su vida, de descripciones de cosas que ha visto, de personas con las que se ha encontrado, sino de un gran número de esbozos de relatos de los que algunos tienen algunas páginas, la mayor parte algunas líneas, todos inacabados, aunque con frecuencia ya formados y, lo que es más sorprendente, casi ninguno se relaciona con otro, no recoge un tema ya en marcha, así como tampoco tiene relación evidente con los acontecimientos diarios. Apreciamos, sin embargo, que esos fragmentos «se articulan», como dice Marthe Robert, «entre los hechos vividos y el arte», entre el Kafka que vive y el Kafka que escribe. Presentimos también que esos fragmentos constituyen las huellas anónimas, oscuras, del libro que pretende realizarse, pero únicamente en la medida en que no tienen parentesco visible con la existencia de la que parecen surgidos, ni con la obra cuyas inmediaciones constituyen. Si, por lo tanto, tenemos aquí un presentimiento de lo que podría ser el diario de la experiencia creativa⁵, tenemos al mismo tiempo la prueba de que ese diario estaría tan cerrado y más lejano que la obra terminada. Porque las inmediaciones de un secreto son más secretas que él mismo.

La tentación de llevar al «día» el cuaderno de ruta de la experiencia más oscura es sin duda ingenua. Sin embargo, dura. Una especie de necesidad le devuelve siempre sus posibilidades. Por mucho que el escritor sepa que no puede volver más acá de cierto punto sin enmascarar con su sombra lo que ha venido a contemplar, el atractivo de las fuentes, la necesidad de ver de frente lo que siempre es esquivo, el deseo, en fin, de comprometerse con la indagación sin preocuparse por los resultados es más fuerte que las dudas, y además las dudas mismas nos empujan más que nos detienen. Los intentos poéticos más firmes y los menos imaginables de nuestro tiempo, ¿no pertenecen a ese sueño? ¿No hay Francis Ponge? Sí, Ponge.

5. Hay otros: *Los cuadernos de Malte*, por ejemplo; *El corazón aventurero*, de Jünger; los *Diarios* de Joubert; quizá *La experiencia interior* y *El culpable* de Georges Bataille. Una de las leyes secretas de esas obras es que, cuanto más profundo es el movimiento, más tiende a acercarse a la impersonalidad de la abstracción. Igualmente, Kafka sustituye poco a poco las observaciones fechadas sobre sí mismo por consideraciones tanto más generales cuanto más íntimas son. Evóquense los relatos de confidencia mística, tan concretos, de santa Teresa de Ávila, compáreselos con los Sermones y los Tratados del Maestro Eckhart o con los comentarios de san Juan de la Cruz y se comprobará que, también ahí, es la obra abstracta la que más se aproxima a la experiencia ardiente de la que sólo habla impersonal e indirectamente.

EL RELATO Y EL ESCÁNDALO

Podría ser que el relato contemporáneo más «hermoso» hubiera sido publicado por un autor cuyo nombre, Pierre Angélique, ha permanecido ignorado. Por aquel entonces se editaron cincuenta ejemplares; cincuenta más en 1945; hoy algunos más. El título es *Madame Edwarda*, pero cuando, una vez concluida la lectura, nos detenemos ante la contratapa del libro, nos encontramos, idéntico al primero, este otro título: *Divinus Deus*.

He puesto entre comillas la palabra hermoso. No porque la belleza esté oculta en él: el relato es evidentemente hermoso. Pero lo que es hermoso aquí nos hace responsables de nuestra lectura de un modo que no nos permite recompensarla con un juicio semejante. ¿Qué hay en juego en esas pocas páginas?

Si temes a todo, lee ese libro, pero en primer lugar, escúchame: si ríes es porque tienes miedo. Un libro te parece algo inerte. Es posible. ¿Y, sin embargo, si como sucede no sabes leer? ¿deberías tener miedo...? ¿Estás solo? ¿Tienes frío? ¿Sabes hasta qué punto el hombre es «tú mismo»? ¿Imbécil? ¿Y desnudo?

Me gustaría citar la primera frase del relato:

En la esquina de una calle la angustia, una angustia sucia y embriagadora, me descompuso (quizá por haber visto a dos chicas esquivas en la escalera de un lavabo),

y el último párrafo:

He terminado. Del sueño que nos dejó, durante poco tiempo, en el fondo del taxi, me he despertado enfermo, el primero... el resto es ironía, larga espera de la muerte...

¿Es escandaloso lo que se inscribe entre esos límites? Seguro. Pero la verdad del relato consiste en impactarnos mediante un escándalo evidente que no sabemos sin embargo dónde situar. Nos gustaría poder incriminar a las palabras: nunca fueron más rigurosas; o a las circunstancias, al hecho de que Madame Edwarda es una prostituta, aunque eso podría ser, al contrario, tranquilizador; o aún al hecho de que ciertos detalles, que debemos calificar de obscenos, lo son con una necesidad que los ennoblece, haciéndoles inevitables no sólo por el arte, sino por una obligación quizá moral, quizá fundamental. La contradicción tiene en verdad un gran poder escandaloso; y que cosas de muy baja estofa, gestos de los que no es conveniente hablar se nos impongan súbitamente como portadores de los más altos valores, esa afirmación, en el instante en que nos alcanza, y que es de una evidencia que contraría, incontestable e intolerable, nos afecta escandalosamente, sea cual sea nuestra liberalidad respecto a lo que la costumbre considera como muy bajo y muy alto.

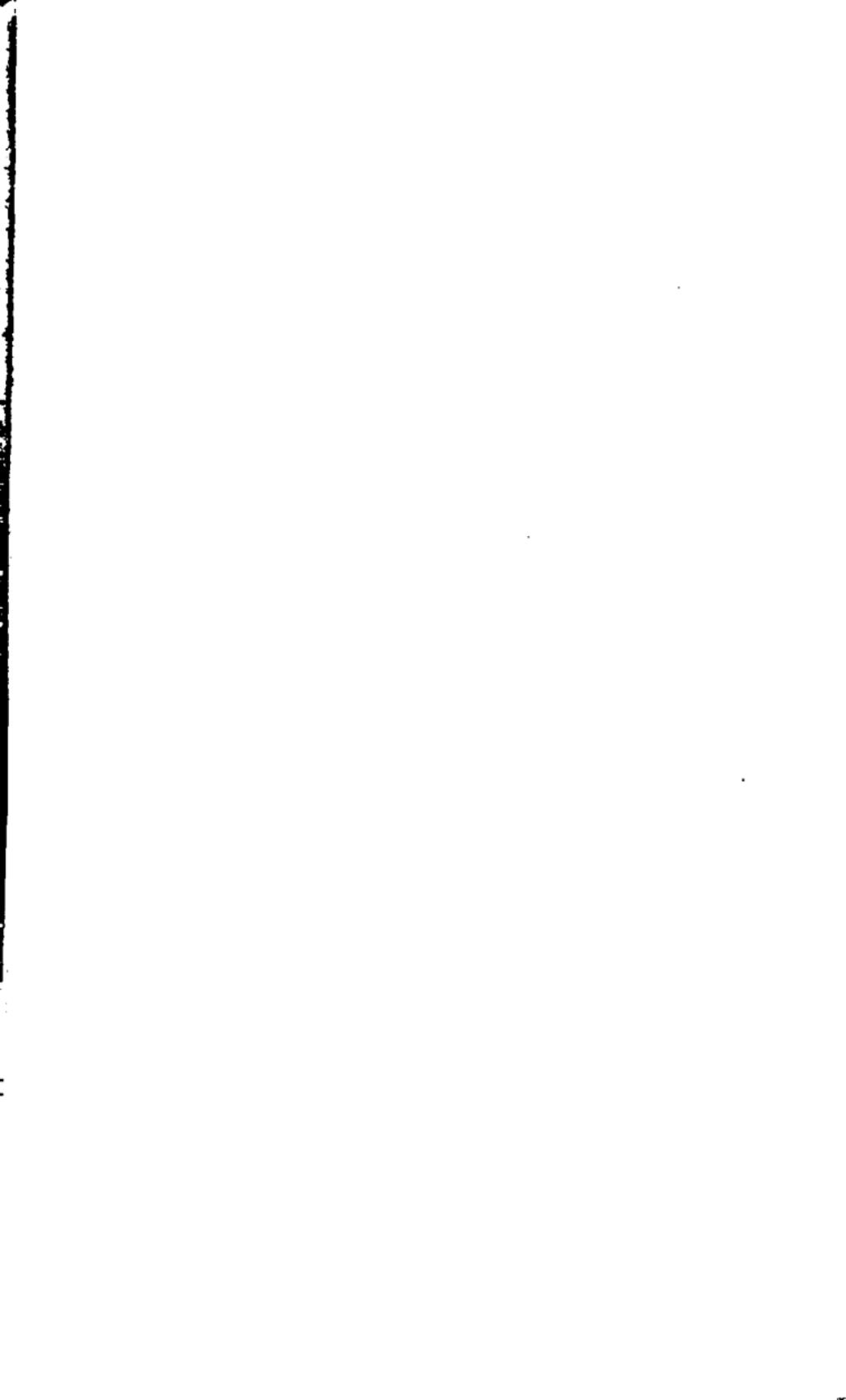
Los esfuerzos que hacemos para aislar teóricamente el punto en el que el escándalo nos afecta (apelando por ejemplo a lo que sabemos de lo sagrado, objeto de deseo y de horror), se parecen al trabajo de los glóbulos para renovar la parte herida. El cuerpo se restablece, pero la experiencia de la herida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

«Yo balbuceaba lentamente: '¿Por qué haces eso?' —'Ves, dice ella, soy DIOS...' —'Estoy loco...' —'No, debes mirar: ¡mira!'» Un diálogo así, en las circunstancias en que tiene lugar, puede parecer aberrante, puede también parecer lo más fácil de escribir. Si no lo suscribimos —y en cierto modo el autor no pretende nuestra adhesión, la suya asimismo tiene un sentido que se le escapa; así es el escándalo, de una naturaleza tal que se nos escapa, mientras que nosotros no escapamos a él—, incluso si sólo respondemos a él con la risa, la ironía, el malestar o la indiferencia, hay en la situación que el relato afirma ante nosotros una certeza tan sencilla, aunque completamente incierta, ligada a una verdad tan exclusiva y tan extendida que sentimos en efecto que nuestra actitud, sea cual sea, forma ya parte de ella y la confirma. No existe una manera de reaccionar ante esa historia que no esté implicada e incluida en ella, dando inmediatamente testimonio de su necesidad. Así nos atrapa el libro porque no podría dejarnos intactos, libro propiamente escandaloso si lo

propio del escándalo es que no es posible protegerse de él y que cuanto más nos defendemos más nos exponemos a él.

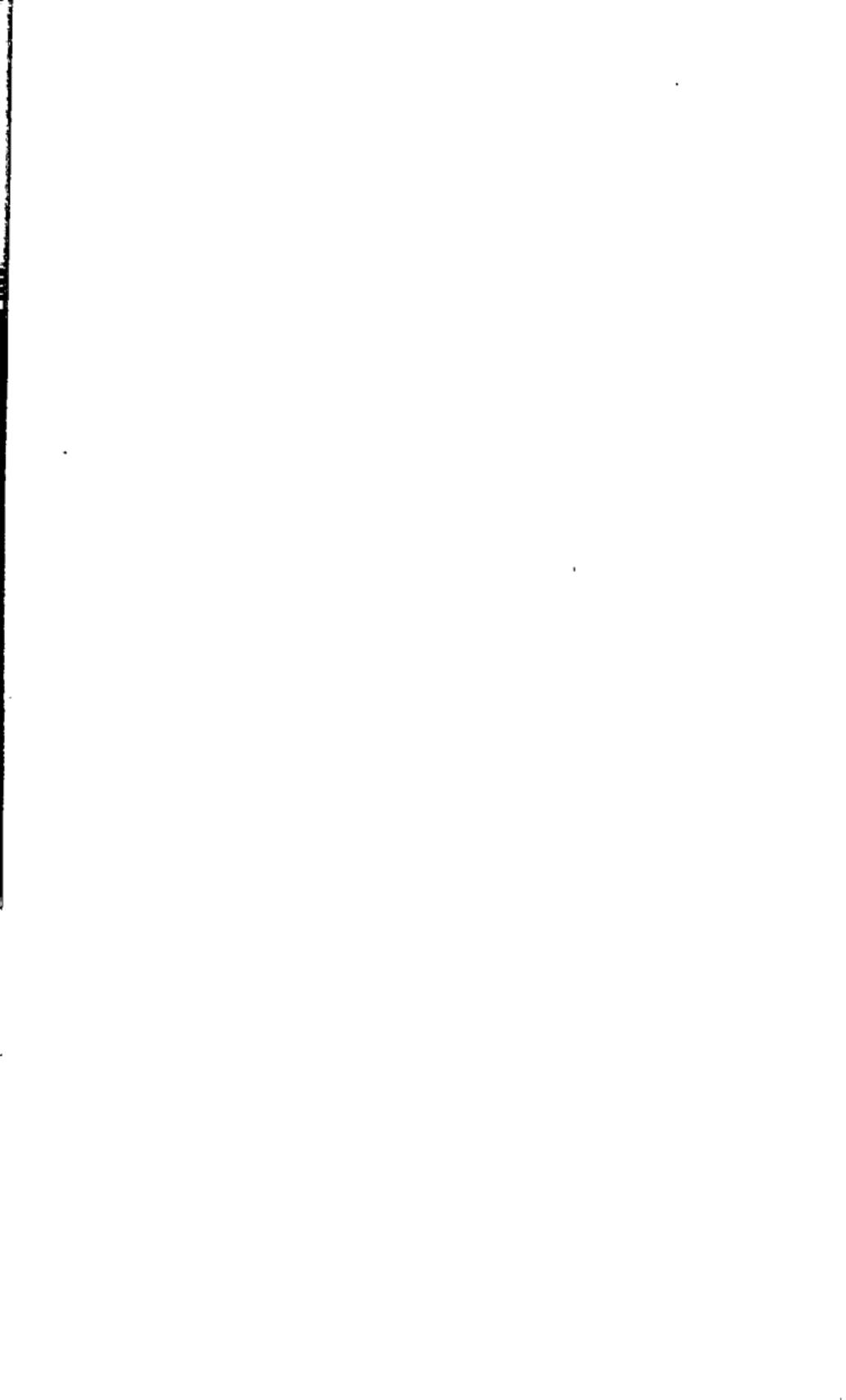
En eso el autor no es distinto de cualquier lector. No puede decirse que él, habiendo sido alcanzado por el acontecimiento del que a nosotros sólo nos afecta el relato, estaría así más cerca del centro de la historia. No importa cómo hayan sucedido las cosas; desde el momento en que el autor las cuenta todo se hace grave para él, igual que para Fedra todo comienza cuando acepta romper el secreto a favor de Enone, convirtiéndose en culpable no a causa de su monstruosa pasión inocente, sino culpable de hacerla culpable al hacerla posible, dejándola pasar desde la pura imposibilidad del silencio a la verdad escandalosa de su realización en el mundo. En cualquier escritor trágico hay esa necesidad del encuentro de Fedra y de Enone, ese movimiento hacia la luz de aquello que no puede esclarecerse, el exceso que no se convierte en trasgresión y escándalo más que... en las palabras.

Lo que es completamente escandaloso es que el libro más incongruente, como lo califica Georges Bataille en su prefacio, sea finalmente el libro más hermoso y quizá el más tierno.



IV

¿HACIA DÓNDE VA LA LITERATURA?



LA DESAPARICIÓN DE LA LITERATURA

Puede suceder que nos escuchemos plantear extrañas preguntas, ésta por ejemplo: «¿Cuáles son las tendencias de la literatura actual?», o bien: «¿Hacia dónde va la literatura?» Sí, pregunta sorprendente, lo más sorprendente, no obstante, es que si hay una respuesta es fácil: la literatura va hacia sí misma, hacia su esencia que es la desaparición.

Aquellos que tienen necesidad de afirmaciones tan generales pueden girarse hacia lo que llamamos historia. Ella les enseñará lo que significa la célebre frase de Hegel: «El arte es para nosotros algo pasado», frase pronunciada audazmente frente a Goethe en el momento del auge romántico y cuando la música, las artes plásticas, la poesía aguardaban obras considerables. Hegel, que inaugura su curso sobre la estética con esta grave frase, lo sabe. Sabe que no le faltarán obras al arte, admira las de sus contemporáneos y en ocasiones se inclina por ellas (también las ignora) y, sin embargo, «el arte es para nosotros algo pasado». El arte ya no es capaz de sostener la necesidad de absoluto. De ahí en adelante, lo que cuenta de manera absoluta es la realización del mundo, la seriedad de la acción y la tarea de la libertad real. El arte no está cerca de lo absoluto más que en el pasado y sólo en el Museo conserva aún valor y poder. O bien, desgracia más grave, decae en nosotros hasta convertirse en simple placer estético o auxiliar de la cultura.

Esto es de sobra conocido. Es un porvenir ya presente. En el mundo de la técnica podemos continuar loando a los escritores y enriqueciendo a los pintores, podemos honrar los libros y ampliar las bibliotecas; podemos reservar al arte un lugar porque es útil o porque es inútil, forzarlo, reducirlo o dejarlo libre. La suerte, en ese caso

favorable, es quizá la más desfavorable. Aparentemente, el arte no es nada si no es soberano. De ahí la incomodidad del artista al ser aún algo en un mundo en el que, sin embargo, se considera injustificado.

Una búsqueda oscura, atormentada

La historia habla toscamente así. Pero si nos giramos hacia la literatura o hacia las artes mismas, lo que parecen decir es bastante diferente. Todo sucede como si la creación artística, a medida que los tiempos se cierran a su importancia obedeciendo a movimientos que le son extraños, se aproximara a sí misma mediante una visión más exigente y profunda. No más orgullosa: es el *Sturm und Drang* el que cree exaltar la poesía mediante los mitos de Prometeo y Mahoma: lo que entonces se glorifica no es el arte sino el artista creador, la individualidad poderosa; y cada vez que se prefiere el artista a la obra, esa preferencia, esa exaltación del genio significa una degradación del arte, la retirada frente a su propio poder, la búsqueda de sueños compensadores. Esas ambiciones desordenadas aunque admirables, las que Novalis expresa misteriosamente: «Klingsor, poeta eterno, no muere, sigue en el mundo», o Eichendorff: «El poeta es el corazón del mundo», no son de ninguna manera parecidas a aquellas que después de 1850, por elegir esa fecha a partir de la que el mundo moderno se dirige con más decisión hacia su destino, anuncian los nombres de Mallarmé, de Cézanne, aquellas a las que todo el arte moderno alienta con su movimiento.

Ni Mallarmé ni Cézanne hacen soñar con el artista como con un individuo más importante y más visible que los demás. No pretenden la gloria, ese vacío abrasador y radiante con el que, desde el Renacimiento, una cabeza de artista siempre ha deseado aureolarse. Ambos artistas son modestos, no se vuelven hacia sí mismos sino hacia una oscura búsqueda, hacia un deseo esencial cuya importancia no está unida a la afirmación de su persona ni al auge del hombre moderno; es incomprensible para casi todos y, sin embargo, se aferran a él con una obstinación y una fuerza metódica cuya modestia no es sino la expresión oculta.

Cézanne no exalta al pintor, ni siquiera la pintura si no es con su obra, y Van Gogh dice: «No soy un artista, qué grosero resulta incluso pensarlo de uno mismo» y añade: «Digo esto para mostrar cuán estúpido considero hablar de artistas dotados o no dotados». En el poema Mallarmé intuye una obra que no remite a quien la habría escrito, intuye una decisión que no depende de la iniciativa de

ese individuo privilegiado. Y, al contrario que el antiguo pensamiento según el cual el poeta dice: no soy yo quien habla, es el dios el que habla en mí, esa independencia del poema no señala la trascendencia orgullosa que haría de la creación literaria el equivalente de la creación de un mundo por algún demiurgo: la independencia no significa siquiera la eternidad o la inmutabilidad de la esfera poética, sino que, antes al contrario, invierte los habituales valores que damos a la palabra ser y a la palabra hacer.

Esta sorprendente transformación del arte moderno que se produce en el momento en que la historia propone al hombre tareas y objetivos completamente distintos, podría parecer una reacción contra esas tareas y esos objetivos, un esfuerzo vano de afirmación y de justificación. Esto no es así o no es verdad más que superficialmente. Sucede que los escritores y los artistas responden a la llamada de la comunidad con un atrincheramiento frívolo, al imponente trabajo de su siglo con una glorificación ingenua de sus secretos ociosos, o finalmente con una desesperación que les hace reconocerse, como a Flaubert, en la condición que rechazan. O piensan salvar al arte encerrándolo en ellos mismos: el arte sería un estado del alma; poético querría decir subjetivo.

Pero, precisamente con Mallarmé y con Cézanne, para servirnos simbólicamente de esos dos nombres, el arte no busca esos débiles refugios. Lo importante para Cézanne es «la realización», no los estados de su alma. El arte está poderosamente orientado hacia la obra, y la obra de arte, la obra que tiene su origen en el arte se muestra como una afirmación completamente distinta de las obras que se consideran por el trabajo, por los valores y los intercambios; diferente pero no contraria: el arte no niega el mundo moderno, ni el mundo de la técnica, ni el esfuerzo de liberación y de transformación que se apoya en esa técnica, sino que expresa y quizá lleva a cabo relaciones que *preceden* a toda realización objetiva y técnica.

Oscura búsqueda, difícil y atormentada. Experiencia esencialmente arriesgada en la que el arte, la obra, la verdad y la esencia del lenguaje vuelven a ponerse en cuestión y en peligro. Por eso, a la vez, la literatura pierde valor, se tiende sobre la rueda de Ixión, y el poeta se convierte en el enemigo amargo de la figura del poeta. Aparentemente, esa crisis y esa crítica sólo recuerdan al artista la incertidumbre de su condición en la poderosa civilización en la que cuenta tan poco. Crisis y crítica parecen provenir del mundo, de la realidad política y social, parecen someter a la literatura a un juicio que la humilla en nombre de la historia: es la historia la que critica a la literatura y la que empuja al poeta aparte, poniendo en su lugar al

publicista cuyo objetivo está al servicio de lo cotidiano. Es verdad, pero por una coincidencia notable esa crítica extraña responde a la experiencia propia que la literatura y el arte dirigen en su propio nombre y que les expone a una réplica radical. Con esa réplica cooperan tanto el genio escéptico de Valéry y la firmeza de sus partidismos como las violentas afirmaciones del surrealismo. Asimismo, parece que no haya casi nada en común entre Valéry, Hofmannsthal y Rilke. Sin embargo, Valéry escribe: «Mis versos no tenían para mí otro interés que el de sugerirme reflexiones sobre el poeta», y Hofmannsthal: «El núcleo más interno de la esencia del poeta no es otro que el hecho de que se sabe poeta». En cuanto a Rilke, no le traicionamos si decimos de su poesía que es la teoría cantarina del acto poético. En estos tres casos el poema es la profundidad abierta sobre la experiencia que lo hace posible, el extraño movimiento que va desde la obra hacia el origen de la obra, la obra misma convertida en la indagación inquieta e infinita de su origen.

Hay que añadir que las circunstancias históricas, aunque ejercen su presión sobre dichos movimientos hasta el extremo de que parecen dirigirlos (de ese modo decimos que el escritor, al tomar como objeto de su actividad la esencia dudosa de esa actividad, se contenta con reflejar la situación socialmente incierta en que se convierte la suya), no ostentan, por sí solas, el poder de explicar el sentido de esa búsqueda. Acabamos de citar tres nombres que son casi contemporáneos entre sí y de las grandes transformaciones sociales. Hemos elegido la fecha de 1850 porque la revolución de 1848 es el momento en el que Europa empieza a abrirse a la madurez de las fuerzas que la recorren. Pero todo lo que se ha dicho de Valéry, de Hofmannsthal y de Rilke, habría podido decirse, y en un nivel bastante más profundo, de Hölderlin, quien, sin embargo, les precede en un siglo y en quien el poema es esencialmente poema del poeta (como ha dicho aproximadamente Heidegger). Poeta del poeta, poeta en el que se hace canto la posibilidad, la imposibilidad de cantar, éste es Hölderlin y éste es, por citar un nombre nuevo, un siglo y medio más joven, René Char, que le responde y que mediante esa respuesta hacer surgir frente a nosotros una forma de duración muy distinta de la duración que capta el simple análisis histórico. Eso no quiere decir que el arte, las obras de arte, mucho menos los artistas, al ignorar el tiempo tengan acceso a una realidad ajena al tiempo. «La ausencia de tiempo» hacia la que nos conduce la experiencia literaria no es de ningún modo región de lo intemporal y si mediante la obra de arte somos retrotraídos a la conmoción de una verdadera iniciativa (a una nueva e inestable aparición del hecho de ser), ese comienzo nos habla

en la intimidad de la historia de un modo que quizá da lugar a posibilidades históricas iniciales. Todos esos problemas son oscuros. Darlos por obvios e incluso como evidentemente formulables no nos conduciría más que a acrobacias de escritura y a privarnos de la ayuda que nos prestan y que consiste en mantenernos firmes.

Podemos presentir que la sorprendente pregunta: «¿Hacia dónde va la literatura?» espera sin duda su respuesta de la historia, respuesta que de algún modo ya le ha sido dada, pero, al mismo tiempo, mediante una astucia en la que se ponen en juego las potencialidades de nuestra ignorancia, se muestra que a través de esa pregunta la literatura, aprovechándose de la historia a la que se anticipa, se pregunta por sí misma y señala, ciertamente no una respuesta, sino el sentido más profundo, más esencial, de la propia pregunta que ella guarda.

Literatura, obra, experiencia

Hablamos de literatura, de obra y de experiencia: ¿qué dicen esas palabras? Parece falso ver en el arte de hoy una simple oportunidad para experiencias subjetivas o una dependencia de la estética y, sin embargo, no dejamos de hablar de experiencia a propósito del arte. Parece justo observar en el deseo que anima a los artistas y a los escritores, no su propio interés, sino un deseo que exige expresarse mediante obras. Las obras deberían por tanto desempeñar el mayor papel. Pero, ¿es esto así? De ningún modo. Lo que atrae al escritor, lo que conmociona al artista no es directamente la obra, es su búsqueda, el movimiento que conduce a ella, la aproximación a aquello que hace la obra posible: el arte, la literatura y lo que ocultan esas dos palabras. De ahí que el pintor prefiera las diversas etapas del cuadro antes que éste. De ahí que el escritor desee frecuentemente no terminar casi nada, dejando en estado fragmentario centenares de relatos que han tenido el interés de conducirlo hasta un determinado punto y a los que debe abandonar para intentar ir más allá. De ahí que, por una coincidencia de nuevo sorprendente, Valéry y Kafka, separados por casi todo, cercanos por su único deseo de escribir rigurosamente coincidan al afirmar: «Toda mi obra no es más que un ejercicio».

Igualmente nos irritamos al contemplar cómo las llamadas obras literarias son sustituidas por una masa cada vez más grande de textos que, bajo el nombre de documentos, testimonios, palabras casi sin pulir, parecen ignorar cualquier intención literaria. Decimos: eso no

tiene nada que ver con la creación de cosas artísticas; decimos también: testimonios de un falso realismo. ¿Qué sabemos de ello? ¿Qué sabemos de esa aproximación, incluso fallida, a una región que escapa a los compromisos de la cultura ordinaria? ¿Por qué esa palabra anónima, sin autor, que no adquiere la forma de libros, que pasa y desea pasar, no nos avisaría de algo importante de lo que también querría hablarnos aquello que llamamos literatura? Y, ¿no es acaso notable, pero enigmático, notable al modo de un enigma, que incluso esa palabra, literatura, palabra tardía, sin honor, que resulta útil fundamentalmente a los manuales, que acompaña el avance cada vez más invasor de los escritores en prosa y designa no a la literatura sino sus defectos y sus excesos (como si le fueran esenciales), se convierta, en el momento en el que la impugnación se hace más severa, en el que los géneros se diseminan y las formas se pierden, en el momento en el que por un lado el mundo ya no necesita a la literatura y en el que por otro lado cada libro parece ajeno a todos los demás e indiferente a la realidad de los géneros, en el momento en el que, además, lo que parece expresarse en las obras no son las verdades eternas, los tipos y los caracteres, sino una exigencia que se opone al orden de las esencias, la literatura, así impugnada como actividad válida, como unidad de los géneros, como mundo en el que se cobijarían lo ideal y lo esencial, se convierta en la preocupación cada vez más presente, aunque oculta, de los que escriben, y en esa preocupación se dé a ellos como lo que debe revelarse en su «esencia»?

Preocupación en la que, es cierto, lo que se pone en cuestión es quizá la literatura, pero no como una realidad definida y segura, como un conjunto de formas, ni siquiera como un modo de actividad comprensible; sino más bien como lo que no se descubre, no se verifica ni se justifica nunca directamente, a lo que no nos acercamos sino rodeándolo, lo que no se comprende salvo allí donde se va más allá, mediante una indagación que no debe preocuparse en absoluto de la literatura, de lo que ella es «esencialmente», sino que se preocupa por el contrario de reducirla, de neutralizarla o, más exactamente, de descender, por un movimiento que finalmente se le escapa y la descuida, hasta un punto en el que sólo parece hablar la neutralidad impersonal.

La no literatura

Esas contradicciones son necesarias. Sólo importa la obra, la afirmación que hay en la obra, el poema en su singularidad estricta, el

cuadro en su espacio propio. Sólo importa la obra, pero finalmente la obra no está ahí más que para conducir a la búsqueda de la obra; la obra es el movimiento que nos conduce hacia el punto puro de la inspiración de la que proviene y que parece que no pueda alcanzar más que desapareciendo.

Sólo importa el libro tal y como es lejos de los géneros, fuera de las designaciones, prosa, poesía, novela, testimonio, bajo las que se niega a colocarse y a las que deniega el poder de fijar su lugar y de determinar su forma. Un libro no pertenece ya a un género, cualquier libro depende únicamente de la literatura, como si ésta ostentase de antemano, en su generalidad, los secretos y las fórmulas exclusivos que permiten dar a lo que se escribe la realidad de libro. Todo sucedería, por tanto, como si al estar los géneros disipados, la literatura se afirmara sola, brillara sola en la claridad misteriosa que ella propaga y que cada creación literaria le devuelve multiplicada, como si hubiera en ella por tanto una «esencia» de la literatura.

Pero, precisamente, la esencia de la literatura es sustraerse a toda determinación esencial, a toda afirmación que la establezca o que incluso la realice: la literatura nunca está ahí ya, siempre está por encontrar o por reinventar. Ni siquiera es nunca seguro que la palabra literatura o la palabra arte respondan a nada real, a nada posible o a nada importante. Se ha dicho: ser artista es no saber nunca que ya hay un arte, ni tampoco que ya hay un mundo. Sin duda, el pintor va al museo y tiene, de ese modo, una cierta conciencia de la realidad de la pintura: conoce la pintura pero su cuadro no lo sabe, sabe más bien que la pintura es imposible, irreal, irrealizable. Quien afirma la literatura en sí misma no afirma nada. Quien la busca, no busca sino aquello que se oculta, quien la encuentra no encuentra más que lo que está más acá o, aún peor, más allá de la literatura. Por eso, finalmente, lo que cada libro persigue como la esencia de lo que ama y querría apasionadamente descubrir es la no literatura.

No hay por tanto que decir que cualquier libro depende únicamente de la literatura, sino que cada libro decide absolutamente sobre ella. No hay por tanto que decir que cualquier obra extraería su realidad y su valor de su poder de amoldarse a la esencia de la literatura, ni siquiera de su derecho a desvelar o a afirmar esa esencia. Porque una obra nunca puede darse como objeto la pregunta que la arrastra. Un cuadro nunca podría comenzar si se propusiera hacer visible la pintura. Es posible que todo escritor se sienta como llamado a responder por sí solo, mediante su propia ignorancia, de la literatura, de su porvenir que no es sólo una cuestión histórica, sino, a través

de la historia, el movimiento mediante el que, «yendo» completa y necesariamente afuera de sí misma, la literatura pretende no obstante «llegar» a ella misma, a lo que ella esencialmente es. Es posible que ser escritor consista en la vocación de responder a esa pregunta que aquel que escribe tiene el deber de sostener con pasión, verdad y dominio y que, sin embargo, no puede nunca sorprender y menos aún cuando se propone responderla, a la cual puede, como mucho, a través de la obra, dar una respuesta indirecta, la obra de la que nunca se es dueño, de la que nunca se está seguro, que no quiere responder a nada que no sea ella misma y que no hace presente el arte más que allí donde el arte se oculta y desaparece. ¿Por qué?

LA BÚSQUEDA DEL PUNTO CERO

Habría que estar muy poco familiarizado con uno mismo para no percatarse de que libros, escritos, lenguaje están destinados a metamorfosis a las que son receptivas ya, sin que nos demos cuenta, nuestras costumbres, pero a las que aún se resisten nuestras tradiciones; para no percatarse de que las bibliotecas nos impresionan por su apariencia de otro mundo, como si allí, con curiosidad, sorpresa y respeto, descubriéramos de repente, tras un viaje cósmico, los vestigios de otro planeta más antiguo, anclado en la eternidad del silencio. Leer, escribir, no dudamos de que esas palabras estén llamadas a desempeñar en nuestro espíritu un papel bastante diferente del que desempeñaban aún al principio de este siglo; resulta evidente, cualquier emisora de radio, cualquier pantalla nos lo advierte, y más aún ese rumor alrededor nuestro, ese zumbido anónimo y continuo en nosotros, esa maravillosa palabra inoída, ágil, incansable, que nos proporciona a cada momento un saber instantáneo, universal y que hace de nosotros el puro tránsito de un movimiento en el que cada uno, siempre de antemano, ya se ha intercambiado por cualquiera.

Estas previsiones están a nuestro alcance. Pero he aquí lo más sorprendente: mucho antes de las invenciones de la técnica, la utilización de las ondas y la llamada de las imágenes, hubiera bastado con escuchar las afirmaciones de Hölderlin, de Mallarmé, para descubrir la dirección y la extensión de esos cambios que hoy aceptamos sin sorpresa. La poesía, el arte, para volver a ellos mismos, han proyectado y afirmado, por un movimiento al que los tiempos no son ajenos, pero por exigencias propias que han dado forma a ese movimiento, convulsiones bastante más notables que aquellas cuyas formas impre-

sionantes percibimos hoy en otro plano, en la comodidad cotidiana. Leer, escribir, hablar, esas palabras, entendidas según la experiencia en la que se realizan, nos hacen presentir, dice Mallarmé, que en el mundo no hablamos, no escribimos y no leemos. No se trata de un juicio crítico. Que hablar, escribir, que las exigencias contenidas en esas palabras deben dejar de convenir a los modos de comprensión que exige la eficacia del trabajo y del saber especializado; que la palabra pueda no ser ya indispensable para que nos entendamos, eso no expresa la indigencia de ese mundo sin lenguaje, expresa la elección que el mundo ha hecho y el vigor de esa elección.

La dispersión

Con una brutalidad singular, Mallarmé ha dividido los ámbitos. Por un lado, la palabra útil, instrumento y medio, lenguaje de la acción, del trabajo, de la lógica y del saber, lenguaje que transmite inmediatamente y que, como todo buen instrumento, desaparece con la regularidad del uso. Por el otro, la palabra del poema y de la literatura en la que hablar ya no es un medio transitorio, subordinado y usual, sino que pretende realizarse en una experiencia propia. Esta división brutal, ese reparto de los imperios que intenta determinar con rigor las esferas habría debido al menos ayudar a la literatura a reunirse alrededor de ella misma, hacerla más visible en sí misma dotándola de un lenguaje que la distingue y la unifica. Hemos asistido, no obstante, al fenómeno contrario. Hasta el siglo XIX el arte de escribir constituye un horizonte estable que a aquellos que lo practican no se les ocurre arruinar o superar. Escribir en verso es lo esencial de la actividad literaria y nada más evidente que el verso, aunque en ese marco rígido la poesía siga siendo no obstante huidiza. Tenemos la tentación de decir que en Francia al menos, y sin duda durante cualquier período clásico de la escritura, la poesía recibe la misión de concentrar en sí misma los riesgos del arte y de salvar así al lenguaje de los peligros que le hace correr la literatura: protegemos la comprensión común frente a la poesía haciéndola muy visible, muy particular, dominio cerrado por altos muros; y, al mismo tiempo, protegemos a la poesía de sí misma fijándola con firmeza, dotándola de reglas tan determinadas que lo indefinido poético se encuentra desarmado. Voltaire escribe quizá aún en verso con el fin de ser en su prosa el prosista más puro y el más eficaz. Chateaubriand, que no puede ser poeta más que en prosa, empieza a transformar la prosa en arte. Su lenguaje se convierte en palabra de ultratumba.

La literatura no es el ámbito de la coherencia ni la región común salvo cuando no existe, mientras no existe para ella misma y se oculta. Desde el momento en que aparece en el lejano presentimiento de lo que parece ser, la literatura estalla en pedazos, entra en la vía de la dispersión en la que rechaza dejarse reconocer por signos precisos y determinables. Como al mismo tiempo las tradiciones siguen siendo poderosas, el humanismo continúa pidiendo al arte su ayuda y la prosa desea siempre combatir a favor del mundo, de ello resulta una confusión en la que a primera vista es irrazonable querer decidir de qué se trata. En general, hallamos causas limitadas y explicaciones secundarias a ese estallido. Acusamos al individualismo: cada uno escribiría conforme a sí mismo para distinguirse de todos los demás¹. Acusamos a la pérdida de valores comunes, a la profunda división del mundo, a la disolución del ideal y de la razón². O bien, para restablecer un poco de claridad, restauramos las distinciones entre la prosa y la poesía: abandonamos la poesía al desorden de lo imprevisible, pero nos damos cuenta de que hoy la novela domina la literatura, que ésta, en la forma novelística, sigue fiel a las intenciones usuales y sociales del lenguaje, sigue siendo, en los límites de un género circunscrito, capaz de canalizarla y de especificarla. La novela es con frecuencia tildada de monstruosa, aunque salvo algunas excepciones es un monstruo bien educado y muy domesticado. La novela se anuncia mediante signos evidentes que no se prestan a malentendido. La predominancia de la novela, con sus aparentes libertades, sus audacias que no ponen el género en peligro, la seguridad discreta de sus convenciones, la riqueza de su contenido humanista, es, como antaño la predominancia de la poesía reglada, la expresión de esa necesidad que experimentamos de protegernos contra lo que hace a la literatura peligrosa: como si al mismo tiempo que el veneno, aquélla se apresurara a segregar para nuestro uso el único antídoto que permite su tranquilo, su duradero consumo. Pero quizá la literatura muere por aquello que la hace inofensiva.

Es necesario, en esta búsqueda de las causas secundarias, responder que el estallido de la literatura es esencial y que la dispersión en la que entra señala también el momento en el que se aproxima a sí misma. No es la individualidad de los escritores lo que explica que

1. Pero no nos quejamos menos de la monotonía de los talentos y de la uniformidad, de la impersonalidad de las obras.

2. No hay casi nada que distinga literalmente al novelista católico del novelista comunista; el premio Nobel y el premio Stalin recompensan los mismos hábitos, los mismos signos literarios.

escribir se emplace fuera de un horizonte estable, en una región fundamentalmente disgregada. La tensión de una búsqueda que vuelve a poner todo en cuestión es más profunda que la diversidad de los temperamentos, de los humores e incluso de las existencias. Más decisiva que el desgarramiento de los mundos es la exigencia que rechaza el horizonte mismo de un mundo. La palabra experiencia no debe tampoco hacernos creer que si la literatura se presenta ante nosotros hoy en un estado de dispersión que no conoció en épocas anteriores se lo debe a esa licencia que hace de ella el lugar de intentos siempre renovados. Sin duda, el sentimiento de una libertad ilimitada parece animar la mano que hoy quiere escribir: creemos poder decir todo y decirlo de cualesquiera maneras; nada nos retiene, todo está a nuestra disposición. Todo, ¿no es demasiado? Pero todo es finalmente muy poco y aquel que empieza a escribir en la despreocupación que le convierte en dueño de lo infinito se percata, a la postre, de que como mucho ha consagrado todas sus fuerzas a buscar un único punto.

La literatura no es más variada que antaño, es quizá más monótona, como podemos decir de la noche que es más monótona que el día. No está disgregada porque esté más entregada a lo arbitrario de aquellos que escriben o porque, fuera de los géneros, de las reglas y de las tradiciones, se convierta en el campo libre de los intentos múltiples y desordenados. No es la diversidad, la fantasía y la anarquía de los intentos los que hacen de la literatura un mundo disperso. Es preciso expresarse de otro modo y decir: la experiencia de la literatura es la experiencia misma de la dispersión, es la aproximación a lo que escapa a la unidad, experiencia de lo que es sin sentido, sin acuerdo, sin derecho: el error y el afuera, lo incomprensible y lo irregular.

Lengua, estilo, escritura

En un ensayo reciente, uno de los escasos libros en los que se inscribe el porvenir de las letras, Roland Barthes ha distinguido entre la lengua, el estilo y la escritura³. La lengua es el estado de la palabra común tal y como se da conjuntamente a cada uno de nosotros, en un determinado momento del tiempo y según nuestra pertenencia a ciertos lugares del mundo; escritores y no escritores la comparten

3. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972 [*El grado cero de la escritura*, trad. de N. Rosa, Siglo XXI, Madrid, 1997].

por igual: para sufrirla penosamente, adoptarla constantemente o rechazarla deliberadamente, no importa, la lengua está ahí, da testimonio de un estado histórico en el que estamos arrojados, que nos rodea y nos sobrepasa; la lengua es para todos lo inmediato aunque históricamente esté muy elaborada y muy alejada de cualquier comienzo. En cuanto al estilo, sería la parte oscura, ligada a los misterios de la sangre, del instinto, profundidad violenta, densidad de imágenes, lenguaje de soledad en el que hablan ciegamente las preferencias de nuestro cuerpo, de nuestro deseo, de nuestro tiempo secreto y exclusivo de nosotros mismos. Del mismo modo que no elige su lengua, el escritor no elige su estilo, esa necesidad del humor, esa cólera en él, esa tormenta o bien esa crispación, esa lentitud o esa rapidez que vienen a él de una intimidad consigo mismo de la que apenas sabe nada y que imprimen a su lenguaje un acento tan singular como a su figura el aire que la hace reconocible. Todo esto aún no es lo que debemos denominar literatura.

La literatura empieza con la escritura. La escritura es el conjunto de los ritos, el ceremonial evidente o discreto mediante el que, independientemente de lo que se quiere expresar y de la manera en que se expresa, se anuncia este acontecimiento: que lo que está escrito pertenece a la literatura, que aquel que lo lee, lee literatura. No es la retórica, o es una retórica de un tipo particular, destinada a hacernos comprender que hemos entrado en ese espacio cerrado, separado y sagrado que es el espacio literario. Por ejemplo, tal y como se muestra en un capítulo rico en reflexiones sobre la novela, el pretérito indefinido, ajeno a la lengua hablada, sirve para anunciar el arte del relato; indica de antemano que el autor ha aceptado ese tiempo lineal y lógico que es la narración, la cual, al clarificar el terreno del azar, impone la seguridad de una historia bien circunscrita que, habiendo tenido un comienzo, se dirige con certeza hacia la dicha de un fin, aunque sea desdichado. El pretérito indefinido o incluso el empleo privilegiado de la tercera persona nos dicen: esto es una novela, del mismo modo que el lienzo, los colores y antaño la perspectiva nos decían: esto es pintura.

Roland Barthes desea llegar a esta consideración: hubo una época en la que la escritura, siendo la misma para todos, era aceptada con un consentimiento inocente. Todos los escritores no tenían más que un deseo: escribir bien, es decir, conducir la lengua común a un grado más alto de perfección o de concordancia con lo que pretendían decir; había unidad de intención para todos, idéntica moral. Hoy ya no sucede lo mismo. Los escritores que se distinguen por su lenguaje instintivo se oponen aún más por su actitud con respecto al

ceremonial literario: si escribir es entrar en un templo que nos impone, con independencia del lenguaje que es el nuestro por derecho de nacimiento y por fatalidad orgánica, un determinado número de usos, una religión implícita, un rumor que cambia de antemano todo lo que podemos decir, que lo carga de intenciones tanto más activas cuanto que no se confiesan, entonces escribir es en primer lugar querer destruir el templo antes de edificarlo; es al menos, antes de atravesar su umbral, preguntarse por las servidumbres de un lugar de ese tipo, preguntarse sobre la falta original que constituirá la decisión de enclaustrarse en él. Escribir es finalmente negarse a atravesar el umbral, negarse a «escribir».

Así se explica, se discierne mejor la pérdida de unidad que sufre o de la que se enorgullece la literatura actual. Cada escritor hace de la escritura su problema y de ese problema el objeto de una decisión que él puede cambiar. Los escritores no se separan exclusivamente por la división del mundo, por los rasgos del lenguaje, por las casualidades del talento o por sus experiencias particulares: desde que la literatura se deja ver como un medio en el que todo se transforma (y se embellece), desde que nos percatamos de que ese aire no es el vacío, de que esa claridad no sólo ilumina, sino que deforma al brindar a los objetos una luz convencional, desde que se presiente que la escritura literaria —los géneros, los signos, el empleo del pretérito indefinido y de la tercera persona— no es una simple forma transparente, sino un mundo aparte en el que reinan los ídolos, en el que dormitan los prejuicios y viven, invisibles, los poderes que lo alteran todo, constituye una necesidad para cada uno intentar librarse de ese mundo y una tentación para todos arruinarlo con el fin de reconstruirlo exento de cualquier uso anterior, o aún mejor, dejar el lugar vacío. Escribir sin «escritura», llevar a la literatura hasta ese punto de ausencia en el que desaparece, en el que no tenemos ya que temer sus secretos que son mentiras, ése es «el grado cero de la escritura», la neutralidad que busca, deliberadamente o sin saberlo, cualquier escritor, y que conduce a algunos al silencio.

Una experiencia total

Esa perspectiva⁴ debería ayudarnos a comprender mejor la amplitud y la gravedad del problema que se nos plantea. Parece en primer

4. Se trata (he aquí lo importante) de proseguir con respecto a la literatura el mismo esfuerzo que Marx con respecto a la sociedad. La literatura está alienada, lo

lugar, si se sigue estrictamente el análisis que, liberado de la escritura, de ese lenguaje ritual que posee sus costumbres, sus imágenes, sus emblemas, sus fórmulas experimentadas de las que otras civilizaciones —la china, por ejemplo— parecen ofrecernos modelos mucho más completos, el escritor volvería a la lengua inmediata o incluso a esa lengua solitaria que habla instintivamente en él. Pero ¿qué significaría esa «vuelta»? La lengua inmediata no es inmediata, está cargada de historia e incluso de literatura, y sobre todo, he aquí lo esencial, en cuanto el que escribe la quiere atrapar, la lengua cambia de naturaleza ante sus propios ojos. Aquí se reconoce el «salto» en que consiste la literatura. Disponemos del lenguaje común que, a su vez, pone a nuestra disposición lo real, dice las cosas, nos las da al separarlas y él mismo desaparece en ese uso, siempre nulo e inaparente. Sin embargo, convertido en el lenguaje de la «ficción» se convierte en lo que no tiene utilidad, inusitado, y del que, sin duda, creemos todavía recibir como en la vida corriente lo que designa, e incluso con bastante más comodidad, puesto que ahí es suficiente escribir la palabra pan o la palabra ángel para disponer inmediatamente a nuestro antojo de la belleza del ángel y del sabor del pan, sí, pero ¿con qué condiciones? Con la condición de que en primer lugar se haya hundido el mundo en el que sólo nos es dado utilizar las cosas, con la condición de que las cosas se hayan distanciado infinitamente de ellas mismas, se hayan vuelto a convertir en lo lejano indisponible de la imagen; con la condición también de que yo ya no sea yo mismo y de que ya no pueda decir yo. Transformación temible. Lo que obtengo por medio de la ficción, lo tengo, pero con la condición de serlo, y el ser por medio del cual me aproximo a ello es lo que me aparta de mí y de cualquier ser, del mismo modo que hace del lenguaje no lo que habla, sino lo que es, el lenguaje convertido en la profundidad inoperante del ser, el lugar en el que el nombre se hace ser, pero no significa ni desvela.

Temible transformación, incomprensible además, en primer lugar imperceptible, que se oculta sin descanso. El «salto» es inmediato, pero lo inmediato escapa a cualquier verificación. Sabemos que sólo escribimos cuando el salto se ha realizado, pero para realizarlo primero es necesario escribir, escribir sin fin, escribir a partir de lo infinito. Querer recuperar la inocencia o lo natural del lenguaje hablado (a lo que nos invita no sin ironía Raymond Queneau), es

está en parte porque la sociedad con la que se relaciona se basa en la alienación del hombre: lo está también por exigencias que ella traiciona, pero hoy las traiciona en los dos sentidos [franceses] del término: las revela y las engaña cuando cree denunciarse.

pretender que esa metamorfosis podría calcularse del mismo modo que se calcula un índice de refracción, como si se tratase de un fenómeno inmovilizado en el mundo de las cosas, cuando la inocencia es el vacío mismo de ese mundo, una llamada que sólo escuchamos si nosotros mismos hemos cambiado, una decisión que condena a lo indeciso a aquel que la toma. Eso que Roland Barthes llama estilo, lenguaje visceral, instintivo, lenguaje que se pegaría a nuestra intimidad secreta, eso que, por tanto, debería sernos lo más cercano, es también lo que nos resulta menos accesible, si bien es verdad que, para comprenderlo, deberíamos no sólo alejar el lenguaje literario, sino además encontrar (y después hacer callar la profundidad vacía de la palabra incesante) eso que quizá ha apuntado Eluard cuando dice: poesía ininterrumpida.

Proust habla en primer lugar el lenguaje de La Bruyère, de Flaubert: he ahí la alienación de la escritura, de la que se libera poco a poco al escribir sin descanso, sobre todo cartas. Parece que Proust se desliza hacia el movimiento de escribir que se convertirá en el suyo propio al escribir «tantas cartas» a «tantas personas». Forma que admiramos hoy como maravillosamente proustiana y que los eruditos ingenuos atribuyen a su estructura orgánica. Pero, ¿quién habla aquí? ¿Es Proust, el Proust que pertenece al mundo, que tiene ambiciones sociales de lo más vanas, una vocación académica, que admira a Anatole France, que es cronista mundano en *Figaro*? ¿Es el Proust que tiene vicios, que lleva una vida anormal, que encuentra placer en torturar ratas en una jaula? ¿Es el Proust ya muerto, inmóvil y soterrado, que sus amigos ya no reconocen, extraño a sí mismo, nada más que una mano que escribe, que «escribe todos los días en todo momento, todo el tiempo» y como fuera del tiempo, una mano que ya no pertenece a nadie? Decimos Proust, pero nos percatamos de que desde luego es el radicalmente otro el que escribe, no ya solamente alguien distinto, sino la exigencia misma de escribir, una exigencia que utiliza el nombre de Proust pero que no expresa a Proust, que no lo expresa sino desapropiándolo, convirtiéndolo en Otro.

La experiencia que la literatura es, es una experiencia total, una cuestión que no tolera límites, que no acepta ser estabilizada o reducida, por ejemplo, a una cuestión de lenguaje (a menos que bajo ese único punto de vista todo se desestabilice). La experiencia de la literatura es la pasión misma de su propia cuestión y fuerza a aquel que atrae a entrar por completo en esa cuestión. Tampoco le es suficiente con tornar sospechosos el ceremonial literario, las formas consagradas, las imágenes rituales, el lenguaje elevado y las conven-

ciones de la rima, del número y del relato. Cuando encontramos una novela escrita según todos los usos del pretérito indefinido y de la tercera persona, no hemos encontrado, obviamente, en absoluto la «literatura», ni tampoco lo que la mantendría a distancia o la haría fracasar, en verdad nada que impida o asegure su proximidad. Centenares de novelas, como hay hoy, escritas con dominio, con negligencia, con un gran estilo, apasionantes, aburridas, son igualmente extrañas a la literatura y no más por el dominio que por la negligencia, no más por el lenguaje descuidado que por el lenguaje elevado.

Al dirigirnos, a través de una reflexión importante, hacia lo que él ha llamado el cero de la escritura, Roland Barthes quizá ha señalado también el momento en que la literatura podría comprenderse. Aunque en ese punto la literatura no sería únicamente una escritura blanca, ausente y neutra, sería la experiencia misma de la «neutralidad» que nunca escuchamos, porque cuando la neutralidad habla, sólo quien le impone silencio prepara las condiciones de la escucha y, sin embargo, lo que hay que escuchar es esa palabra neutra, lo que siempre ha sido dicho, lo que no puede dejar de decirse y no puede ser escuchado, tormento que nos hacen presentir las páginas de Samuel Beckett.

«¿DÓNDE AHORA?
¿QUIÉN AHORA?»

¿Quién habla en los libros de Samuel Beckett? ¿Cuál es ese «yo» infatigable que en apariencia siempre dice lo mismo? ¿Adónde desea llegar? ¿Qué espera el autor que, ciertamente, debe encontrarse en algún lugar? ¿Qué esperamos nosotros, los que leemos? O es que se ha adentrado en un círculo en el que gira oscuramente, arrastrado por la palabra errante, no ya privada de sentido sino privada de centro, que no comienza, que no termina, ávida no obstante, exigente, que no se detendrá nunca, cuya detención no podríamos soportar porque sería entonces cuando habría que hacer el descubrimiento terrible de que cuando ella no habla, aún habla, de que cuando cesa aún persevera, no ya silenciosa, porque en ella el silencio se dice eternamente.

Experiencia sin salida, aunque de libro en libro se prosiga de un modo más puro, rechazando los débiles recursos que le permitirían continuar.

Ese movimiento es el que primero sorprende. Aquí nadie escribe por el honroso placer de hacer un libro hermoso ni tampoco por esa bella obligación que creemos poder llamar inspiración: no lo hace para decir las cosas importantes que tendría que decirnos o porque fuera su tarea, o porque esperara, al escribir, avanzar en lo desconocido. Entonces, ¿lo hace para terminar con ello? ¿Porque intenta sustraerse al movimiento que le arrastra, pensando que aún lo domina y que desde el instante en que habla podría dejar de hablar? Pero, ¿es él quien habla? ¿Cuál es ese vacío que se hace palabra en la intimidad abierta de aquel que desaparece en él? ¿Dónde ha caído? «¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora?»

En la región del error

Lucha, es evidente. Lucha a veces en secreto y como a partir de un secreto que nos oculta, que se oculta también a sí mismo. Lucha no sin astucia, después con esa astucia más profunda que consiste en divulgar su juego. La primera estratagema es interponer máscaras e imágenes entre él y la palabra. *Molloy* aún es un libro en el que lo que se expresa pretende adquirir la forma tranquilizadora de una historia, aunque ciertamente no es una historia feliz, no sólo por lo que dice, que es infinitamente miserable, sino porque no logra decirlo. Ese errante al que ya le faltan los medios de errar (aunque todavía tiene piernas, e incluso una bicicleta), que gira eternamente alrededor de un oscuro objetivo, disimulado, confesado, disimulado nuevamente, un objetivo que tiene algo que ver con su madre muerta, aunque siempre muriéndose, algo que, precisamente porque lo alcanza en cuanto el libro comienza («Estoy en la habitación de mi madre. Soy yo quien vive aquí ahora») lo condena a errar sin descanso a su alrededor, en la extrañeza de lo que se oculta y no se puede revelar; nos percatamos en efecto de que ese vagabundo está sometido a un error más profundo y de que ese movimiento obstinado se lleva a cabo en una región, la de la obsesión impersonal. Pero, por irregular que sea la imagen que recibimos de él, *Molloy* sigue siendo un personaje identificable, un nombre firme que nos protege de una amenaza más turbia. Hay, sin embargo, en el relato un movimiento de descomposición inquietante: es ese movimiento el que, al no poder ser satisfecho con la inestabilidad del vagabundo, exige además de él que al final se desdoble, se convierta en otro, en el policía Moran, que le persigue sin alcanzarle y que en esa persecución entra a su vez en la vía del error sin fin. *Molloy*, sin saberlo, se convierte en Moran, es decir, en otro, es decir, de todos modos en otro personaje más, metamorfosis que no afecta por tanto al elemento de seguridad de la historia, aunque introduce en ella un sentido alegórico quizá decepcionante porque no lo consideramos al nivel de la profundidad que ahí se oculta.

Malone muere va en apariencia más lejos. Aquí el vagabundo se convierte en un moribundo y el espacio en el que tiene que errar no ofrece ya el recurso de la ciudad de cien calles, con el libre horizonte de bosque y de mar que aún nos concedía *Molloy*. No hay más que la habitación, la cama, el palo con el que el que muere atrae y aleja las cosas, aumentando de ese modo el círculo de su inmovilidad y sobre todo el lápiz que aún lo aumenta más al hacer de su espacio el espacio infinito de las palabras y de las historias. *Malone*, como *Molloy*, es

un nombre y un personaje, y es también una serie de relatos, pero esos relatos no descansan ya sobre sí mismos: lejos de ser contados para que el lector crea en ellos, son inmediatamente denunciados por su artificio de historias inventadas: «Esta vez sé dónde voy... Ahora se trata de un juego, voy a jugar... Creo que podría contarme cuatro historias, cada una sobre un asunto diferente». ¿Por qué esas historias vanas? Para llenar el vacío en el que Malone siente que ha caído: por angustia ante ese tiempo vacío que va a convertirse en el tiempo infinito de la muerte: para no dejar hablar a ese tiempo vacío; y el único medio de hacerlo callar es obligarle a decir algo, cueste lo que cueste, a decir una historia. De este modo, el libro ya no es más que un medio de engañar abiertamente; de ahí el compromiso estridente que lo desequilibra, ese choque de artificios en el que la experiencia se pierde porque las historias siguen siendo historias; su brillo, su destreza sarcástica, todo lo que les da forma e interés las separa también de Malone, el que muere, las separa del tiempo de su muerte para unirlas al tiempo habitual del relato en el que no creemos y que aquí no nos importa porque esperamos algo mucho más importante.

El innumerable

En *El innumerable*, las historias, es verdad, pretenden mantenerse. El moribundo tenía una cama, una habitación: Mahood es un desecho encerrado en la tinaja que decora la entrada de un restaurante. También está Worm, que no ha nacido y cuya existencia no es más que la opresión de su incapacidad para ser: al mismo tiempo pasan las antiguas figuras, fantasmas sin sustancia, imágenes vacías que giran mecánicamente alrededor de un centro vacío que ocupa el «yo» sin nombre. Ahora todo ha cambiado y la experiencia alcanza su verdadera profundidad. No se trata ya de personajes bajo la tranquilizadora protección de su nombre personal, no se trata ya de un relato, ni siquiera dirigido en el presente sin forma del monólogo interior. Lo que era relato se ha convertido en lucha, lo que tomaba forma, aunque fuera de seres a jirones y en fragmentos, carece ahora de forma. ¿Quién habla aquí? ¿Quién es el yo condenado a hablar sin descanso, aquel que dice: «Estoy obligado a hablar. No me callaré nunca. Nunca»? Por una convención tranquilizadora nos respondemos: es Samuel Beckett. De ese modo parecemos dar cobijo a lo que hay de pesado en una situación que, sin ser ficticia, evoca el tormento verdadero de una existencia real. La palabra experiencia querría hacer alusión a lo que de verdad se experimenta. Pero, de ese modo

también, pretendemos recuperar la seguridad de un nombre y situar el «contenido» del libro en ese nivel personal en el que todo lo que sucede, sucede bajo la garantía de una conciencia, en un mundo que nos ahorra la peor desgracia, la de haber perdido el poder de decir yo. Precisamente *El innombrable* es experiencia vivida bajo la amenaza de lo impersonal, aproximación de una palabra neutra que se habla sola, que atraviesa a quien la escucha, que carece de intimidad, excluye cualquier intimidad y a la que no se puede hacer callar; es lo incesante, lo interminable.

¿Quién habla por lo tanto aquí? ¿El «autor»? Pero, qué puede designar ese nombre si en cualquier caso el que escribe ya no es Beckett sino la exigencia que le ha arrastrado fuera de sí, lo ha desposeído y despojado, le ha entregado al afuera, ha hecho de él un ser sin nombre, el Innombrable, un ser sin ser que no puede ni vivir ni morir, ni dejar de ser ni comenzar, el lugar vacío donde habla la inoperancia de una palabra vacía que recubre con dificultad un yo poroso y agonizante.

Ésa es la metamorfosis que se anuncia aquí. En la intimidad de esa metamorfosis es donde vaga, con una errabundia inmóvil que lucha, con una perseverancia que no significa ningún poder sino la maldición de lo que no puede interrumpirse, una supervivencia habladora, el resto oscuro que no quiere ceder.

Habría quizá que admirar un libro exento deliberadamente de cualquier recurso, que acepta comenzar en ese punto en el que ya no hay una continuación posible, que se mantiene ahí obstinadamente, sin trampas, sin subterfugios y que hace oír durante trescientas páginas el mismo movimiento entrecortado, el estancamiento de lo que nunca avanza. Eso, sin embargo, aún es el punto de vista de un lector ajeno que considera con calma lo que le parece una proeza. No hay nada admirable en una experiencia a la que uno no puede sustraerse, nada que exija la admiración del hecho de estar encerrado y de dar vueltas en un espacio del que no se puede salir siquiera por la muerte, porque para caer en ese espacio ha sido necesario precisamente caer ya fuera de la vida. Los sentimientos estéticos no son admisibles aquí. Quizá no estamos en presencia de un libro, aunque quizá se trate de algo más que de un libro: del acercamiento puro a un movimiento del que provienen todos los libros, a ese punto original donde sin duda la obra se pierde, ese punto que siempre arruina la obra, que restaura en ella la inoperancia sin fin, pero con la que le es necesario mantener también una relación cada vez más inicial si no se quiere correr el riesgo de no ser nada. El Innombrable está condenado a agotar lo infinito:

No tengo nada que hacer, es decir, nada en concreto. Tengo que hablar, resulta vago. Tengo que hablar aunque no tengo nada que decir, nada más que las palabras de los demás. Aunque no sé hablar, aunque no quiero hablar tengo que hablar. Nadie me obliga, no hay nadie, es una casualidad, es un hecho. Nada podrá nunca eximirme, no hay nada, nada que descubrir, nada que disminuya lo que queda por decir, tengo que pedir peras al olmo; hay, por lo tanto, peras en el olmo.

Genet

¿Cómo llega a suceder esto? Sartre ha mostrado cómo la literatura, al expresar el profundo «mal» cuya conminación tuvo que sufrir Genet, le ha dado poco a poco dominio y poder, haciéndole elevarse desde la pasividad a la acción, desde lo informe a la forma e incluso desde una poesía indecisa hasta una prosa suntuosa y decidida:

Nuestra Señora de la flores, sin que el autor se lo figure, es el diario de una desintoxicación, de una conversión: Genet se desintoxica de sí mismo y se vuelve hacia los demás: ese libro lleva a cabo la desintoxicación misma: nacido de una pesadilla, producto orgánico, condensación de los sueños, epopeya de la masturbación, abre línea a línea, desde la muerte a la vida, desde el sueño a la vigilia, desde la locura a la salud, un paso jalonado de caídas...

Al infectarnos con su mal, él se libra de éste, cada uno de sus libros es una crisis de posesión catártica, un psicodrama: en apariencia cada libro no hace más que reproducir el anterior, pero a través de cada uno, ese poseso se adueña un poco más del demonio que le posee...

Se trata de una forma de experiencia que podríamos denominar clásica, la de la interpretación tradicional para la que la sentencia de Goethe: «Poesía es liberación», ha establecido la fórmula. *Los cantos de Maldoror* también la ilustran, puesto que en ellos, a través de la fuerza de las metamorfosis, la pasión de las imágenes, el retorno de temas cada vez más obsesivos, vemos surgir poco a poco del fondo de la noche y por medio de la noche misma un ser nuevo que quiere encontrar en el brillo del día la realidad de su imagen: así nace Lautréamont. Resultaría imprudente, sin embargo, creer que cuando parece conducirnos a la luz la literatura nos conduce al apacible goce de la claridad razonable. La pasión del día común que en la obra de Lautréamont se erige ya en la exaltación amenazante de la banalidad, la pasión del lenguaje común que se destruye al convertirse en

afirmación sarcástica del lugar común y del pastiche, lo empujan también a perderse en lo ilimitado de la luz en la que se desvanece. Del mismo modo, Sartre ha visto perfectamente que para Genet, si la obra parece abrir al hombre una salida y facilitar el éxito de su dominio, cuando todo ha culminado con éxito, la literatura deja ver bruscamente la ausencia de salida que le es propia o bien evidencia el fracaso absoluto de ese triunfo y se disuelve ella misma en la insignificancia de una carrera académica:

Durante la época de *Nuestra Señora* el poema era la salida. Pero hoy: despierto, racionalizado, sin angustia por el mañana, sin horror, ¿por qué tendría que escribir?, ¿para convertirse en un hombre de letras? Eso es precisamente lo que no quiere... Imaginamos que un autor cuya obra resulta de una necesidad tan profunda, cuyo estilo es un arma forjada en una intención tan precisa, en la que cada imagen, cada razonamiento resume tan manifiestamente la vida entera, no puede ponerse de repente a hablar de otra cosa... No hay mal que por bien no venga: al lograr el título de escritor pierde a la vez la necesidad, el deseo, la ocasión y los medios de escribir.

Sigue habiendo, en efecto, un modo clásico de describir la experiencia literaria, en el que observamos al escritor librarse felizmente de la parte más sombría de sí mismo mediante una obra en la que esa parte se convierte, como por un milagro, en la dicha y la claridad propia de la obra y en la que el escritor halla un refugio y, aún mejor, la eclosión de su yo solitario en una comunicación libre con el otro. Eso es lo que ha afirmado Freud al insistir en las virtudes de la sublimación y debido a la confianza tan conmovedora que conservaba en los poderes de la conciencia y de la expresión. Las cosas no son siempre tan simples, es necesario decir que hay otro nivel de experiencia en el que contemplamos a Miguel Ángel atormentarse cada vez más y a Goya cada vez más poseso, al claro y feliz Nerval terminar a tuestas, a Hölderlin morir para sí mismo, para la posesión razonable de sí mismo, por haber entrado en el movimiento demasiado fuerte del devenir poético.

Acercamiento a una palabra neutra

¿Cómo sucede eso? No podemos sugerir aquí más que dos ámbitos de reflexión: el primero, que la obra no es de ningún modo un lugar cerrado en el que permanece, en su yo tranquilo y protegido, al abrigo de las dificultades de la vida, quien se pone a escribir. Quizá,

en efecto, el escritor se cree protegido del mundo, pero es para exponerse a una amenaza mucho más grande y más amenazante porque ésta lo encuentra desprotegido: aquélla precisamente que le viene de fuera, del hecho de que se mantiene afuera. No debe defenderse de esa amenaza, debe, por el contrario, entregarse a ella. La obra exige eso, que el hombre que escribe se sacrifique por la obra, se convierta en otro, no ya en otro distinto del ser vivo que era, en otro distinto del escritor con sus deberes, sus satisfacciones y sus intereses, sino más bien en nadie, en el lugar vacío y animado en el que resuena la exigencia de la obra.

Pero, ¿por qué exige la obra esa transformación? Podemos responder: porque no podría encontrar su punto de partida en lo familiar y porque busca lo que aún nunca ha sido pensado, ni escuchado, ni visto; esta respuesta, sin embargo, parece dejar de lado lo esencial. Podemos responder también: porque priva al escritor, hombre vivo y que vive en la comunidad en la que tiene contacto con lo útil, sobre la consistencia de cuyas cosas hechas y por hacer se apoya y en la que, quiera o no, participa en la verdad de un proyecto común, porque aquélla priva del mundo a ese ser vivo dándole como morada el espacio de lo imaginario; y es en parte, en efecto, el malestar de un hombre caído fuera del mundo que, en esa separación, flota eternamente entre el ser y la nada, incapaz de ahí en adelante de morir y de nacer, atravesado por fantasmas, sus criaturas, en las que no cree y que no le dicen nada, lo que evoca para nosotros *El innombrable*. Sin embargo, ésa no es todavía la verdadera respuesta. La encontramos más bien en el movimiento que, a medida que la obra intenta realizarse, la conduce hacia ese punto en el que ella experimenta la imposibilidad. En ese punto la palabra no habla, es, nada comienza en ella, nada se dice, sin embargo, ella siempre es de nuevo y siempre recomienza.

Es ese acercamiento al origen lo que hace cada vez más amenazante la experiencia de la obra, amenazante para quien lo soporta, amenazante para la obra. Esta aproximación es también, sin embargo, lo único que hace del arte una búsqueda esencial; precisamente por haber hecho esto súbitamente notorio, *El innombrable* tiene mucha más importancia para la literatura que la mayor parte de las obras «triunfadoras» que ésta nos ofrece. Intentemos escuchar «esa voz que habla, que se sabe mentirosa, indiferente a lo que dice, demasiado anciana quizá y demasiado humillada como para nunca poder decir, por fin, las palabras que la harían cesar». Intentemos también descender a esa región neutra en la que se hunde, de ahí en adelante entregado a las palabras, aquel que para escribir ha caído

en la ausencia de tiempo, ahí donde tiene que morir de una muerte sin fin:

... las palabras están en cualquier lugar, en mí, fuera de mí, ¡anda!, hace un momento yo no tenía espesor, las escucho, no hay necesidad de escucharlas, no hay necesidad de una cabeza, imposible detenerlas, soy palabras, estoy hecho de palabras, de palabras de otros, qué otros, el lugar también, el aire también, los muros, el suelo, el techo, palabras, todo el universo está aquí conmigo, soy el aire, los muros, lo encerrado entre cuatro paredes, todo cede, se abre, se desvía, refluye, copos, soy todos esos copos, cruzándose, uniéndose, separándose, allí donde vaya vuelvo a encontrarme, me abandono, voy hacia mí, vengo de mí, nada más que yo, nada más que una parcela de mí, recuperada, perdida, fallida, palabras, soy todas esas palabras, todos esos extranjeros, esa polvareda de verbo sin fondo en el que posarse, sin cielo en el que disiparse, reuniéndose para decir, encontrándose para decir, que las soy todas, las que se unen, las que se abandonan, las que se ignoran y no otra cosa, sí, otra cosa totalmente distinta, que soy completamente distinto, una cosa muda en un lugar duro, vacío, cerrado, seco, limpio, negro, en el que nada se mueve, nada habla y que escucho, que oigo, que busco, como un animal

MUERTE DEL ÚLTIMO ESCRITOR

Podemos imaginar al último escritor, con el que desaparecería sin que nadie lo supiera el pequeño misterio de la escritura. Para dar un poco de fantasía a la situación podemos imaginar que ese Rimbaud, aún más mítico que el verdadero, escucha cómo se calla en él esa palabra que muere con él. Podemos, en fin, suponer que sería, de alguna manera, percibido en el mundo y en el círculo de las civilizaciones ese fin irremediable. ¿Cuál sería el resultado de esto? Aparentemente un gran silencio. Es lo que cortésmente se dice cuando un escritor desaparece: una voz ha callado, un pensamiento se ha disipado. Qué silencio entonces si nadie más hablara de ese modo eminente que es la palabra de las obras acompañada del rumor de su reputación.

Soñemos con eso. Estas épocas han existido, existirán, estas ficciones se hacen realidad en algunos momentos de la vida de cada uno de nosotros. Para sorpresa del sentido común, el día en que esa luz se extinga no será por el silencio sino por la retirada del silencio, por una desgarradura en el espesor silencioso y, a través de esa desgarradura, por el acercamiento de un nuevo ruido que anunciará la era sin palabra. Nada grave, nada llamativo; apenas un murmullo que no añadirá nada al gran tumulto que creemos sufrir en las ciudades. Ser incesante será su único rasgo. Una vez escuchado, no puede dejar de serlo, y como nunca lo escuchamos de verdad, como escapa a la escucha, escapa también a cualquier distracción, tanto más presente cuando nos apartamos de él: es la repercusión, de antemano, de lo que no ha sido dicho y no lo será nunca.

La palabra secreta sin secreto

No se trata de un ruido aunque en su proximidad todo se vuelve ruido a nuestro alrededor (y es necesario acordarse de que hoy ignoramos lo que es un ruido). Es más bien una palabra: habla, no deja de hablar, es como el vacío que habla, un murmullo ligero, insistente, indiferente, que sin duda es el mismo para todos, que carece de secreto y que, sin embargo, aísla a cada uno, lo separa de los demás, del mundo y de sí mismo, arrastrándole por laberintos burlones, atrayéndole en el mismo lugar cada vez más lejos, mediante una fascinante repulsión, por debajo del mundo común de las palabras cotidianas.

Lo extraño de esta palabra es que parece que dice algo aunque quizá no dice nada. Es más, parece que en ella habla la profundidad y que lo inaudito se hace escuchar. Aunque resulte sorprendentemente fría, sin intimidad y sin felicidad, ella parece decir a cada uno, si pudiera fijarla únicamente durante un instante, lo que podría serle más cercano. No es mentirosa porque no promete y no dice nada; aunque impersonal habla siempre para uno solo, aunque es el afuera mismo habla en lo más interior, presente en el lugar único en el que, al escucharla, podríamos escuchar todo, aunque es ningún lugar, cualquier lugar; y silenciosa, porque es el silencio el que habla, el que se ha convertido en esa falsa palabra que no escuchamos, esa palabra secreta sin secreto.

¿Cómo hacerla callar? ¿Cómo escucharla, no escucharla? Ella transforma los días en noche, hace de las noches sin sueño una ensoñación vacía y penetrante. Está por debajo de todo lo que decimos, tras cada pensamiento familiar, hundiéndose, sepultando, aunque imperceptible, todas las honestas palabras de hombre, siendo la tercera en cualquier diálogo, el eco en cualquier monólogo. Su monotonía podría hacer creer que reina gracias a la paciencia, que abruma por su ligereza, que disipa y disuelve todo como la niebla, desviando a los hombres del poder de amarse mediante la fascinación sin objeto que ella pone en lugar de cualquier pasión. ¿Qué es entonces? ¿Una palabra humana? ¿Divina? ¿Una palabra que no ha sido pronunciada y que pide serlo? ¿Se trata de una palabra muerta, una especie de fantasma, dulce, inocente y atormentador como lo son los espectros? ¿Es la ausencia misma de cualquier palabra que habla? Nadie osará ponerla en duda, ni siquiera hacer alusión a ella. Pero cada uno, en la soledad oculta, busca un modo propio de hacerla vana, a ella que no exige más que eso, ser vana y cada vez más vana: es su forma de dominar.

Un escritor es el que impone silencio a esa palabra y una obra

literaria es, para quien sabe adentrarse en ella, una rica morada de silencio, una defensa firme y una alta muralla contra esa inmensidad hablante que se dirige a nosotros desviándonos de nosotros. Si en ese Tíbet imaginario en el que ya no se descubrirían sobre nadie los signos sagrados, toda la literatura dejase de hablar, lo que faltaría es el silencio, y es esa falta de silencio la que revelaría quizá la desaparición de la palabra literaria.

Frente a cualquier gran obra de arte plástico, la evidencia de un silencio particular nos afecta como una sorpresa que no siempre nos tranquiliza: un silencio sensible, a veces autoritario, a veces soberanamente indiferente, a veces agitado, animado y dichoso. También el libro verdadero siempre es un poco estatua. Se alza y se organiza como un poder silencioso que da forma y firmeza al silencio y mediante el silencio.

Podríamos objetar que en ese mundo en el que súbitamente falte el silencio del arte y en el que se afirme la desnudez oscura de una palabra nula y extranjera, capaz de destruir a todas las demás, aún habrá, si ya no hay artistas ni escritores nuevos, el tesoro de las obras antiguas, el refugio de los Museos y de las Bibliotecas en las que cada uno podrá clandestinamente venir a buscar un poco de calma y de aire silencioso. Aunque desde luego también hay que suponer que el día en que la palabra errante se imponga, asistiremos a un desajuste muy particular de todos los libros: a una reconquista por parte de ella de las obras que la habían, durante un instante, dominado y que son siempre más o menos sus cómplices porque ella es su secreto. En cualquier Biblioteca bien hecha hay un Infierno en el que permanecen los libros que no se deben leer. Aunque en cada gran libro hay otro infierno, un centro de ilegibilidad en el que vela y aguarda la fuerza reprimida de esa palabra que no es tal, dulce aliento de la repetición eterna.

De modo que los maestros de ese tiempo, no resulta muy arriesgado imaginarlo, no pensarán en resguardarse en Alejandría sino en consagrar su Biblioteca al fuego. Seguramente, una gran repugnancia hacia los libros invadirá a todos: una cólera contra ellos, un desamparo vehemente y esa violencia miserable que observamos en todos los períodos de debilidad que reclaman una dictadura.

El dictador

El dictador, nombre que hace reflexionar. Es el hombre del *dictare*, de la repetición imperiosa, el que cada vez que se anuncia el peligro

de la palabra extranjera pretende luchar contra ella mediante el rigor de una orden sin réplica y sin contenido. Y, en efecto, parece su adversario declarado. A lo que es murmullo sin cesar, el dictador opone la nitidez de la orden; a la insinuación de lo que no se escucha, el grito perentorio; reemplaza el espectral lamento vagabundo de *Hamlet* que bajo la tierra, viejo topo, de aquí a allá, vaga sin poder y sin destino, por la palabra consolidada de la razón real que ordena y nunca duda. Pero ese adversario perfecto, el hombre providencial, promovido para tapar con sus gritos y sus decisiones de hierro la niebla de la ambigüedad de la palabra espectral, ¿no está, en realidad, promovido por ella? ¿No es su parodia, su máscara aún más vacía que ella, su réplica mentirosa cuando, debido al ruego de los hombres fatigados y desdichados, para huir del terrible rumor de la ausencia —terrible, pero no engañoso—, uno se vuelve hacia la presencia del ídolo categórico que no exige más que la docilidad y promete el gran descanso de la sordera interior?

Así los dictadores ocupan de modo natural el lugar de los escritores, de los artistas y de los hombres de pensamiento. Pero, mientras que la palabra vacía de la orden es la prolongación, espantada y mendaz, de lo que preferimos escuchar gritar en las plazas públicas antes que tener que aceptarlo y calmarlo en nosotros mismos mediante un gran esfuerzo personal de atención, el escritor tiene otra tarea y otra responsabilidad bien distintas: entrar, más que nadie, en una relación de intimidad con el rumor inicial. Únicamente a ese precio puede imponer silencio, escucharlo en ese silencio, expresarlo con posterioridad, después de haberlo metamorfoseado.

No hay escritor sin una aproximación de este tipo y si no sufre constantemente la experiencia de ésta. Esa palabra que no habla se parece mucho a la inspiración pero no se confunde con ella; conduce solamente a ese lugar único para cada uno, el infierno al que descende Orfeo, lugar de la dispersión y de la discordancia, donde de pronto es preciso hacerle frente y encontrar en uno mismo, en ella y en la experiencia de todo el arte, lo que transforma la impotencia en poder, el error en camino y la palabra que no habla en un silencio a partir del que la palabra puede en verdad hablar y dejar hablar en ella al origen sin destruir a los hombres.

La literatura moderna

No son asuntos sencillos. La tentación que experimenta hoy la literatura de acercarse cada vez más al murmullo solitario está ligada

a muchas causas propias de nuestro tiempo, a la historia, al movimiento mismo del arte, y tiene como efecto hacernos casi escuchar, en todas las grandes obras modernas, lo que estaríamos expuestos a escuchar si de repente no hubiera ni arte ni literatura. Por eso esas obras son únicas, por eso también nos parecen peligrosas, porque han nacido inmediatamente del peligro y apenas lo conjuran.

Seguro que hay muchos medios (tantos como obras y estilos de obra) de dominar la palabra del desierto. La retórica es uno de esos medios de defensa, eficazmente concebida e incluso diabólicamente dispuesta para conjurar el peligro pero también para hacerlo necesario y acuciante en aquellos puntos exactos en los que las relaciones con él pueden volverse ligeras y provechosas. Sin embargo, la retórica es una protección tan perfecta que olvida con vistas a qué se compuso: no sólo para rechazar, sino para atraer, al desviarla, a la inmensidad hablante; para ser una avanzada en medio de la agitación de las arenas y no un pequeño parapeto de fantasía que vinieran a visitar los domingueros.

Haremos notar que algunos «grandes» escritores tienen un no sé qué de perentorio en la voz, en el límite del temblor y de la crispación, que evoca en el campo del arte la dominación del *dictare*. Parece como si se encerrasen en sí mismos o en alguna creencia, en su conciencia firme aunque inmediatamente cerrada y limitada, con el fin de ocupar el lugar del enemigo que hay en ellos y al que acallan únicamente gracias a la soberbia de su lenguaje, al estallido de su voz y al partido que toman por su fe o por su falta de fe.

Otros tienen ese tono neutro, esa borradura y esa transparencia apenas arrugada mediante la que parecen ofrecer a la palabra solitaria una imagen controlada de lo que es y como un espejo helado para que la palabra tenga la tentación de reflejarse en él, aunque con frecuencia el espejo se quede vacío.

Admirable Michaux, él es el escritor que estando más cerca de sí mismo se ha unido a la voz extranjera, y tiene la sospecha de haber caído en una trampa y de que lo que se expresa aquí con los sobresaltos del humor ya no es su voz sino una voz que imita a la suya. Para sorprenderla y recuperarla cuenta con los recursos de un humor redoblado, de una inocencia calculada, de los rodeos de la astucia, de los retrocesos, de los abandonos y, en el momento en que perece, de la punta repentina, acerada, de una imagen que traspasa el velo del rumor. Combate extremo, victoria maravillosa pero desapercibida.

También está la charlatanería y lo que se ha llamado el monólogo interior que de ningún modo reproduce, lo sabemos bien, lo que un

hombre se dice a sí mismo, porque el hombre no se habla y la intimidad del hombre no es silenciosa, sino con mucha frecuencia muda, reducida a algunos signos espaciados. El monólogo interior es una imitación bastante grosera, que no imita de aquélla más que los rasgos aparentes, los del flujo ininterrumpido e incesante de la palabra que no habla. No lo olvidemos, la fuerza de ésta reside en su debilidad; la palabra que no habla no se escucha, por eso no dejamos de escucharla, la palabra que no habla está lo más cerca posible del silencio, por eso lo destruye completamente. Al cabo, el monólogo interior tiene un centro, ese «yo» que retrotrae todo a sí mismo, mientras que la otra palabra no tiene centro, es esencialmente errante y siempre está afuera.

Hay que imponerle silencio. Hay que reconducirla hacia el silencio que está en ella. Es necesario olvidarla durante un instante con el fin de poder nacer, mediante una triple metamorfosis, a una palabra verdadera: la del Libro, dirá Mallarmé.

EL LIBRO POR VENIR

5.1. ECCE LIBER

El Libro: ¿qué entendía Mallarmé por esa palabra? A partir de 1866 siempre pensó y dijo lo mismo. Sin embargo, lo mismo no es exactamente lo mismo. Una de las tareas sería mostrar por qué y cómo esa repetición constituye el movimiento que le abre lentamente un camino. Todo lo que tiene que decir parece establecido desde el comienzo e incluso los rasgos comunes no lo son sino de un modo grosero.

Libro numeroso...

Rasgos comunes: el libro, que desde el comienzo es, en efecto, el Libro, lo esencial de la literatura, es también un libro, «sencillamente». Ese libro único está compuesto por varios volúmenes: cinco volúmenes, dice en 1866, muchos tomos, afirma también en 1855¹. ¿Por qué esa pluralidad? Sorprende por parte de un escritor poco prolijo y que sobre todo en 1885 no podía sospechar todo lo que por su parte rechazaba el discurso extenso. En su joven madurez parece tener necesidad de un libro con distintos rostros, uno de los cuales habría mirado hacia lo que él llama la Nada, el otro hacia la Belleza; igual que la Música y las Letras, dirá más tarde, «son el rostro

1. En 1867, Mallarmé «delimita» el desarrollo de la Obra a tres poemas en verso y cuatro poemas en prosa. En 1871, aunque aquí el pensamiento es un poco diferente, anuncia un volumen de cuentos, un volumen de poesía, un volumen crítico. En el manuscrito póstumo, publicado por Scherer, prevé cuatro volúmenes, capaces de dividirse en veinte tomos.

alternativo, aquí ampliado hacia lo oscuro; centelleante allí, con certeza, de un fenómeno, el único». Lo vemos, desde entonces esa pluralidad de lo único proviene de la necesidad de escalar el espacio creador en diferentes niveles, y si habla en esa época tan audazmente del plan de la Obra como de una tarea ya acabada es porque medita su estructura, la cual existe en su espíritu con anterioridad al contenido².

Pues hay otro rasgo invariable: de ese libro, observa en primer lugar la disposición necesaria, libro «arquitectónico y premeditado, y no una antología de las inspiraciones azarosas aunque fuesen maravillosas»; esas afirmaciones son tardías (1885) pero, a partir de 1868, dice de su obra que está «tan bien dispuesta y jerarquizada» (en otra parte, «perfectamente delimitada») que el autor no puede sustraer nada de ella, ni siquiera extraer tal «impresión», tal pensamiento o disposición mental. De ahí esa notable conclusión: si desea en lo sucesivo escribir fuera de la Obra, no podrá escribir más que un «soneto nulo». Eso, extrañamente, anuncia el porvenir porque esa exigencia de reservar el Libro —que nunca será más que su reserva misma— parece haberlo abocado a no escribir nada más que poemas nulos, es decir, a no otorgar fuerza y existencia poética más que a lo que *está* fuera de todo (y fuera del libro que es ese todo), aunque, de ese modo, a descubrir el centro mismo del Libro.

... *sin azar*...

¿Qué significan las palabras «premeditado, arquitectónico, delimitado, jerarquizado»? Todas indican una intención calculadora, la puesta en juego de un poder de extrema reflexión capaz de organizar necesariamente el conjunto de la obra. Se trata en primer lugar de un deseo simple: escribir según reglas de composición estricta; después con una exigencia más compleja: escribir de un modo rigurosamente reflexivo de acuerdo con el dominio del espíritu y para asegurarle su pleno desarrollo. Pero aún hay otra intención, representada por la palabra *azar* y por la decisión de suprimir el *azar*. En principio, es siempre la misma voluntad de una forma regulada y reguladora. En

2. Más tarde, expresará así la relación que, desde uno a numerosos volúmenes, repite y amplifica las relaciones múltiples presentes en cada volumen y presta a desplegarse para liberarse de aquella: «Alguna simetría, paralelamente, que, desde la situación de los versos en la obra se liga a la autenticidad de la obra en el volumen, vuela, además del volumen, entre varios, al inscribir, éstos, en el espacio espiritual, la rúbrica amplificada del genio anónimo y perfecto como una existencia artística» (*Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1945 [Bibl. de La Pléiade], p. 367).

1866, escribe a Copée: «El azar no da inicio a un verso, eso es lo grande». Aunque añade:

Algunos hemos logrado eso, y creo que, al estar las líneas tan perfectamente delimitadas, lo que debemos pretender sobre todo es que, en el poema, las palabras —que ya son suficientemente ellas como para no recibir una impresión externa— se reflejen unas sobre otras hasta que parezca que no tienen un color propio, sino que son exclusivamente transiciones de una gama.

Tenemos ahí muchas afirmaciones en las que los textos posteriores van a profundizar. Decisión de excluir el azar pero de acuerdo con la decisión de excluir las cosas reales y de negarle a la realidad sensible el derecho a la designación poética. La poesía no responde a la interpelación de las cosas, no está destinada a preservarlas nombrándolas. Antes al contrario, el lenguaje poético es «la maravilla de trasponer un hecho natural a su casi desaparición vibratoria». El libro pondrá en un aprieto al azar si el lenguaje, yendo hasta el extremo de su poder, atacando la sustancia concreta de las realidades particulares no deja ya aparecer más que «el conjunto de las relaciones que existen en todo». La poesía se convierte entonces en lo que sería la música reducida a su esencia silenciosa: un encaminamiento, un desarrollo de relaciones puras, es decir, la movilidad pura.

La tensión contra el azar significa: bien el trabajo de Mallarmé para terminar, mediante la técnica propia del verso y de las consideraciones de estructura, la obra transformadora de la palabra; bien una experiencia de carácter místico o filosófico, la que el relato «Igitur» ha puesto en funcionamiento con una riqueza enigmática y parcialmente cumplida.

Ateniéndome aquí a unas cuantas indicaciones quiero únicamente recordar de este modo que las relaciones de Mallarmé y del azar se dan en un doble aspecto; por un lado, se trata de la búsqueda de una obra necesaria que le orienta hacia una poesía ausente y negadora en la que nada anecdótico ni real, ni fortuito debe encontrar lugar. Pero, por otro lado, sabemos que tiene una experiencia directa, de una importancia esencial, de esos poderes negativos que están también operando en el lenguaje y de los que no parece servirse salvo para alcanzar, tachando lo vivo, una palabra rigurosa; experiencia que podríamos denominar inmediata, si precisamente lo inmediato no estuviera «inmediatamente» negado en esa experiencia. Recordemos solamente la declaración de 1867 a Lefébure:

He creado mi obra exclusivamente por *eliminación*, donde toda verdad adquirida no nacía más que de la pérdida de una impresión que, habiendo resplandecido, se había consumido y me permitía, gracias a sus tinieblas liberadas, avanzar más profundamente en la sensación de las Tinieblas Absolutas. La Destrucción fue mi Beatriz.

... *despersonalizado*

El libro que es el Libro es un libro entre otros. Es un libro numeroso que se multiplica como en sí mismo por un movimiento que le es propio y en el que la diversidad —según distintos niveles— del espacio en el que se desarrolla tiene lugar necesariamente. El libro necesario se sustrae al azar. Al escapar del azar por su estructura y su delimitación, el libro realiza la esencia del lenguaje que emplea las cosas transformándolas en su ausencia y abriendo esa ausencia al devenir rítmico que es el movimiento puro de las relaciones. El libro sin azar es un libro sin autor: impersonal. Esa afirmación, una de las más importantes de Mallarmé, sigue situándonos en dos planos: uno que responde a las indagaciones de técnica y de lenguaje (es, si se quiere, el lado Valéry de Mallarmé); otro que responde a una experiencia, la que las cartas de 1867 vulgarizaron. Uno no acaece sin el otro, pero sus relaciones no han sido elucidadas.

Sería necesario un estudio minucioso para precisar todos los niveles en los que Mallarmé distribuye su afirmación. En ocasiones quiere decir únicamente que el libro debe seguir siendo anónimo; el autor se limitará a no firmarlo («se admite que el volumen no incluya ningún firmante»). No hay relaciones directas, y aún menos de posesión, entre el poema y el poeta. Éste no puede atribuirse lo que escribe. Y lo que escribe, aunque sea bajo su nombre, sigue careciendo esencialmente de nombre.

¿Por qué ese anonimato? Podemos entrever una respuesta cuando Mallarmé habla del libro como si ya existiera innato en nosotros y escrito en la naturaleza:

Creo que todo eso está escrito en la naturaleza de modo que no deja cerrar los ojos más que a los que están interesados en no ver nada. Esa obra existe, todo el mundo la ha intentando sin saberlo; no existe ni un genio ni un payaso que se hayan encontrado con un rastro de ésta sin saberlo.

Esas anotaciones responden a una indagación y no dicen quizá más que lo que resulta accesible a una curiosidad exterior. Con Verlaine no se expresa de un modo muy distinto. De nuevo escribe:

«Una disposición del libro de versos despunta innata o en todo lugar, elimina el azar; todo lo cual es imprescindible para omitir al autor». Aquí, sin embargo, el sentido ya es otro. Mallarmé ha experimentado la tentación del ocultismo. El ocultismo se ha ofrecido como una solución a los problemas que le plantea la exigencia literaria. Esa solución consiste en separar el arte de algunos de sus poderes, en intentar realizar aquellos aparte, transformándolos en poderes inmediatamente utilizables con fines prácticos. Solución que Mallarmé no acepta. Se citan sus declaraciones de simpatía pero se olvidan las reservas que les acompañan siempre:

No, no os contentáis, como ellos [los pobres cabalistas] por descuido y malentendido, con separar un Arte de las operaciones que lo integran y le son fundamentales para realizarlas equivocadamente, aisladamente, es aún una veneración torpe. Le borráis hasta su sagrado sentido inicial...³.

Para Mallarmé no podría haber otra magia distinta de la literatura, la cual no se realiza más que haciendo frente a sí misma de un modo que excluye la magia. Precisa en efecto que, si no hay más que dos vías abiertas a la investigación mental, la estética y la economía política, «la alquimia fue la gloriosa, repentina y confusa precursora, principalmente, de esa última pretensión». La palabra presurosa es destacable. La impaciencia caracteriza a la magia con ambición de dominar inmediatamente la naturaleza. Por el contrario, es la paciencia la que está operando en la afirmación poética⁴. La alquimia pretende crear y hacer. La poesía descrea e instituye el reino de lo que no es y de lo no se puede, designando como la vocación suprema del hombre algo que no puede enunciarse en términos de poder (es necesario señalar que estamos aquí en el extremo opuesto a Valéry).

Mallarmé, que no tuvo por lo demás sino contactos mundanos con las doctrinas ocultistas, fue receptivo a las analogías exteriores. De éstas toma prestadas palabras y cierto color; de ellas recibe nostalgia. El libro escrito en la naturaleza evoca la Tradición transmitida desde el origen y confiada a la custodia de los iniciados: libro oculto y venerable que brilla fragmentariamente, aquí y allá. Los

3. Mallarmé opone aquí a los periodistas y a los pobres cabalistas acusados de haber matado mediante un maleficio al abad Boullan. Ahora bien, desde el punto de vista del Arte, los primeros son mucho más culpables que los segundos, aunque éstos se hayan equivocado «al separar el Arte de las operaciones que lo integran». (La magia no debe ser separada del arte.)

4. *Prose pour des Esseintes*.

románticos alemanes han expresado el mismo pensamiento del libro único y absoluto. Escribir una Biblia, dice Novalis, he aquí la locura que cualquiera que esté al tanto debe aceptar para estar completo. Llama a la Biblia el ideal de cualquier libro, y F. Schlegel evoca «el pensamiento de un libro infinito, lo absolutamente libro, el libro absoluto», mientras que Novalis aún quiere emplear la forma poética del *Märchen* para el proyecto de continuar la Biblia. (Pero aquí nos apartamos mucho de Mallarmé. Su crítica de Wagner es severa: «Esto no será así si el imaginativo y abstracto espíritu francés, es decir, poético, arroja un destello: le repugna la Leyenda, en esto está de acuerdo con el Arte —que siempre es inventor— en su integridad».)

Hay sin duda un nivel en el que Mallarmé, al expresarse al modo de los ocultistas, de los románticos alemanes y de la *Naturphilosophie*, está dispuesto a ver en el libro el equivalente escrito, el texto mismo de la naturaleza universal:

Quimera, haberlo pensado asegura... que, más o menos, todos los libros contienen la fusión de algunas redundancias: aunque sólo hubiese sido uno —en el mundo, su ley— biblia como la simulan las naciones...⁵.

No se puede negar que es una de sus propensiones (del mismo modo que sueña con una lengua que sería «materialmente la verdad»).

Hay, sin embargo, otro nivel en el que la afirmación del libro sin autor toma un sentido muy diferente y, a mi juicio, mucho más importante:

La obra implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, mediante el choque de sus desigualdades movilizadas...

«La desaparición elocutoria del poeta» es una expresión muy próxima a aquella que encontramos en la célebre frase: «Para qué sirve la maravilla de trasponer un hecho natural en su casi desaparición vibratoria, según, no obstante, el juego de la palabra; si no es...».

5. Pero si aproximamos este texto a aquel en el que propone convertir todo el teatro en una obra única y múltiple «que se desarrolla paralelamente a un ciclo de años que recomienza», observamos que probablemente está aquí lejos de las aspiraciones románticas y ocultistas: lo que escribimos es necesariamente lo mismo, y la transformación de lo que es lo mismo es, en su recomienzo, de una riqueza infinita (*Oeuvres complètes*, cit., p. 313).

El poeta desaparece bajo la presión de la obra, por el mismo movimiento que hace desaparecer la realidad natural. Más precisamente: no es suficiente decir que las cosas se disipan y que el poeta se borra, además hay que decir que unos y otros, al tiempo que sufren la interrupción de una desaparición verdadera, se afirman en esa desaparición misma y en el devenir de esa desaparición, una vibratoria, la otra elocutoria. La naturaleza se transpone por la palabra en el movimiento rítmico que la hace desaparecer, incesante e indefinidamente; y el poeta, por el hecho de que habla poéticamente, desaparece en esa palabra y se transforma en la desaparición misma que se realiza en esa palabra, única iniciadora y principio: fuente. «Poesía, consagración.» La «omisión de sí», «la muerte como cualquiera» que está ligada a la consagración poética, hace por tanto de la poesía un verdadero sacrificio, pero no con vistas a turbias exaltaciones mágicas, por una razón casi técnica: que aquel que habla poéticamente se expone a esa especie de muerte que necesariamente opera en la palabra verdadera.

«*hecho, ente*»

El libro carece de autor porque se escribe a partir de la desaparición hablante del autor. El libro necesita al escritor en tanto que éste es ausencia y lugar de la ausencia. El libro es libro cuando no remite a nadie que lo hubiera escrito, tan exento de su nombre y tan libre de su existencia como del sentido propio de aquel que lo lee. El hombre fortuito —el particular—, si no tiene sitio en el libro como autor, ¿acaso podría recobrar, como lector, su importancia en el libro?

Despersonalizado, el volumen, en la medida en que nos aleja de él como autor, no reclama la presencia de lector. Has de saber que éste, entre los accesorios humanos, tiene lugar completamente solo: hecho, ente.

Esta última afirmación es una de las más gloriosas de Mallarmé. Reúne en ella, bajo una forma que lleva la marca de la decisión, la exigencia esencial de la obra. Su soledad, su realización a partir de ella misma como desde un lugar, la doble afirmación yuxtapuesta en ella, separada por un hiato lógico y temporal de lo que la *hace* y del *ser* en el que se pertenece, indiferente al «hacer»; la simultaneidad por tanto de su presencia instantánea y del devenir de su realización; desde el momento en que está hecha, deja de haber sido hecha y no dice más que esto: que es.

Nos encontramos aquí tan lejos como es posible del Libro de la tradición romántica y de la tradición esotérica. Aquél es un libro sustancial que existe gracias a la verdad eterna que divulga de manera disimulada, aunque accesible: divulgación que otorga a aquel que lo logra la posesión del secreto y del ser divinos. Mallarmé rechaza la idea de sustancia, así como la idea de la verdad permanente y real. Cuando nombra lo esencial —ya sea lo ideal, el sueño—, eso siempre tiene que ver con algo que no tiene como sustento más que la irrealidad reconocida y afirmada de la ficción. De ahí que el problema mayor sea para él: ¿existe algo como las Letras?, ¿de qué modo existe la literatura?, ¿qué relación hay entre la literatura y la afirmación del ser? Sabemos también que Mallarmé despoja de cualquier realidad al presente. «... no hay presente, no; un presente no existe...» «Está mal informado aquel que se dijese a los cuatro vientos su propio contemporáneo...». Y por el mismo motivo, no admite paso en el devenir histórico, todo es corte y ruptura, «todo se interrumpe, efectivo, en la historia, poca transfusión». Su obra está tan pronto enclavada en una virtualidad blanca, inmóvil; como —y es lo más significativo— animada por una extrema discontinuidad temporal, entregada a cambios de tiempo y a aceleraciones, disminuciones de velocidad, «detenciones fragmentarias», signo de una esencia completamente novedosa de la movilidad en la que se anuncia como otro tiempo, tan extraño a la permanencia eterna como a la duración cotidiana: «aquí adelantándose, allí rememorando, en futuro, en pasado, *bajo una falsa apariencia de presente*».

Bajo esas dos formas, el tiempo expresado por la obra, contenido en ella, interior a ella, es un tiempo sin presente. E, igualmente, el Libro no se debe mirar nunca como si estuviera en verdad ahí. No podemos apresararlo con la mano. Sin embargo, si es cierto en efecto que no hay presente, si el presente es necesariamente inactual y de algún modo falso y ficticio, ése, en consecuencia, será el tiempo por excelencia de la obra irreal, no aquel que ella expresa (éste es siempre pasado o futuro, brinco y salto por encima del abismo del presente), sino aquel en el que ella se afirma en la evidencia que le es propia, cuando, gracias a la coincidencia de su propia irrealidad y de la irrealidad del presente, ella —mediante un destello que ilumina— hace que la una exista por la otra, a partir de la oscuridad de la que ella no es más que la concentración deslumbrante. Mallarmé al negar el presente, lo reserva para la obra; hace de ese presente el de la afirmación sin presencia en el que lo que es brilla a la vez que se desvanece («el instante en el que brillan y mueren en una flor rápida, sobre alguna transparencia como de éter»). La evidencia del libro, su

estallido manifiesto son, en consecuencia, tales que se debe decir de él que es, que está presente, puesto que sin él nada sería nunca presente, aunque, sin embargo, siempre es menesteroso en relación con las condiciones de la existencia real: ente, pero imposible.

Scherer dice que el manuscrito póstumo⁶ muestra ciertamente que el libro, contrariamente a las burlas de los críticos, no fue de

6. El manuscrito remitido por Mondor a Scherer, trabajado con esmero por este último y publicado bajo este título: *Le «Livre» de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits*. Ese manuscrito, énos ilumina acerca del proyecto central? Quizá, pero a condición de no hacernos creer que nos encontramos materialmente ante el manuscrito del Libro. ¿De qué está formado ese «Libro»? Ni de un texto continuo como «Igitur» ni de largos fragmentos aún separados, sino de diminutas notas, palabras aisladas y claves indecifrables arrojadas en hojas sueltas. ¿Todas esas hojas y esas notas tienen que ver con un trabajo común? Lo desconocemos. ¿El orden en que hoy en día han sido publicadas no tiene nada que ver con el orden en que fueron encontradas tras la muerte de Mallarmé, e incluso entonces podía no tratarse más que de una clasificación azarosa o del orden accidental de un antiguo trabajo? Lo desconocemos. Ignoramos, lo que es más grave, lo que representan esas notas conservadas por no se sabe qué decisión con relación a todas las demás, la mayoría de las cuales —señala Mondor— fueron destruidas. En consecuencia ignoramos el lugar que les había asignado Mallarmé en el conjunto de su indagación; quizá no significaran nada que no se hubiera convertido en algo un poco extraño para él, no lo que aceptaba, sino lo que habría dejado de aceptar, o también pensamientos superficiales que habría redactado al margen de sí mismo y como por diversión. En fin, puesto que no reconocía sentido y realidad salvo a lo que se había expresado en la estructura propia y en la firmeza formal de su lenguaje, esas notas sin forma no tendrían para él, en consecuencia, ningún valor, y defendió que no se distinguiera nada en ellas: eran lo indistinto mismo. Incertidumbre en cuanto a la fecha o las fechas de esas notas, su pertenencia, su coherencia exterior, su orientación e incluso su realidad. Así se presenta, como la publicación más azarosa, compuesta de palabras fortuitas, dispersas aleatoriamente sobre hojas reunidas accidentalmente, el único libro esencial escrito como por sí mismo para domeñar el azar. Fracaso que no tiene siquiera el interés de ser el fracaso de Mallarmé puesto que es la obra ingenua de los editores póstumos, muy similares a los viajeros que de vez en cuando nos traen fragmentos del Arca de Noé o esquirlas de piedra que representan a las Tablas de la Ley rotas por Moisés. Tal es al menos el primer pensamiento frente a esos documentos presentados como un esbozo del Libro. El segundo pensamiento es, no obstante, distinto: que la publicación de esas páginas casi vacías y dibujadas con palabras más que escritas, que nos hacen tocar el punto en el que la necesidad se topa con la imagen de la pura dispersión, quizá no habría disgustado a Mallarmé.

Recordaré, sin embargo, no para indignarme con ello sino para evocar la interesante ruptura moral que cada vez que vuelve a tratarse de las publicaciones póstumas consienten los hombres más honrados, que ese manuscrito se publicó contra la voluntad formal del escritor. Si el caso de Kafka es ambiguo, el de Mallarmé resulta claro. Mallarmé murió de imprevisto. Entre la primera crisis —de la que, sin embargo, se recuperó y que no constituyó más que una amenaza incierta— y la segunda que dio cuenta de él en pocos instantes, pasaron muy pocas horas. Mallarmé aprovechó la prórroga para redactar la «Recomendación en cuanto a mis papeles». Quiere que todo

ningún modo una fábula y que Mallarmé reflexionó seriamente sobre su efectiva realización. Observación quizá ingenua. Casi todos los escritos teóricos de Mallarmé hacen alusión a ese proyecto de la Obra, lo piensan reiteradamente, aportan perspectivas cada vez más profundas y tales que la Obra no realizada se afirma para nosotros de un modo, no obstante, esencial. Los que son indiferentes a este tipo de garantías y continúan viendo en Mallarmé a alguien que, durante treinta años, engañó al mundo hablando de manera soberbia de la Obra nula y agitando con aire misterioso insignificantes papelitos, no se convencerán mediante estas nuevas pruebas. Por el contrario, hallarán en esos detalles, en los que alrededor de un libro inexistente son tratadas con minuciosidad todas las cuestiones materiales y financieras de su publicación, los síntomas de un estado mórbido bien conocido y perfectamente catalogado.

Hay que añadir algo más: aunque el libro existiese me gustaría saber cómo se las arreglaría Scherer para decirnos: *Ecce Liber* y hacer

sea destruido. «Quemad, en consecuencia: no hay ahí herencia literaria, pobres hijos míos.» Es más, rechaza cualquier injerencia extraña y cualquier examen curioso: lo que debe ser destruido debe ser sustraído previamente a cualesquiera miradas. «No los sometáis siquiera a la apreciación de nadie: rechazad cualquier injerencia curiosa o amistosa. Decid que no se distingue nada en ellos, es verdad, por lo demás...» Firme voluntad; voluntad inmediatamente descuidada y hecha vana. Los muertos son muy débiles. Algunos días después Valéry es autorizado a mirar los papeles y, desde hace cincuenta años, con una constante y sorprendente regularidad, no dejan de salir a la luz inéditos importantes e incontestables, como si Mallarmé no hubiera jamás escrito tanto como después de su muerte.

Conozco la regla formulada por Apollinaire: «Hay que publicarlo todo». Esta regla tiene mucho sentido. Da testimonio de la tendencia profunda de lo que está oculto a salir a la luz, del secreto hacia la revelación sin secreto, de todo lo que es silenciado hacia la afirmación pública. No se trata de una regla ni de un principio. Es el poder bajo el reino del cual se encuentra cualquiera que se ponga a escribir y con tanta más dureza cuanto más se oponga e impugne ese poder. El mismo poder confirma el carácter impersonal de las obras. El escritor no tiene ningún derecho sobre ellas y no es nada frente a ellas, siempre ya muerto y siempre suprimido. Que no se haga, por tanto, su voluntad. Lógicamente, si consideramos conveniente ignorar la intención del autor después de su muerte deberíamos también aceptar que no sea tenido en cuenta mientras está vivo. Ahora bien, lo que sucede mientras está vivo es aparentemente lo contrario. El escritor quiere publicar y el editor no quiere. Esto no es, sin embargo, más que aparente. Pensemos en todas las fuerzas secretas, amistosas, obstinadas, insólitas, que se ejercen sobre nuestra voluntad para forzarnos a escribir y a publicar lo que no queremos. Visible-invisible, el poder está siempre ahí, no nos tiene en cuenta en absoluto y, para nuestra sorpresa, nos quita los papeles de nuestras mismas manos. Los seres vivos son muy débiles.

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

que lo reconozcamos si la esencia de éste es hacer irreal incluso su propio reconocimiento, siendo, además, el conflicto infinito de su presencia evidente y de su realidad siempre problemática.

«Memorable crisis»

Lo que podemos retener, sin embargo, de las condiciones prácticas (balzaquianas) —financiación, tirada, cifras de venta— en las que el manuscrito pretende proyectar la realización de la obra, es que confirman la atención extrema que Mallarmé siempre ha puesto en las posibilidades de acción histórica y en el devenir literario mismo. Comenzamos después de algún tiempo a darnos cuenta de que Mallarmé no estaba siempre encerrado en su salón de la calle Roma. Se ha preguntado por la historia. Se ha preguntado por las relaciones entre la acción general —fundamentada en la economía política— y aquella que se determina a partir de la obra («la acción restringida»). Al constatar que «la época» es quizá siempre para el escritor un «túnel», un tiempo de intervalo y como el entretanto, expresó esta idea: que antes que arriesgar las extremas conclusiones artísticas contenidas en la integridad del libro a las circunstancias, que no podrían ser nunca favorables más que de modo incompleto, era mejor ponerlas en juego en contra de cualquier oportunidad histórica y no hacer nada para ajustarlas al tiempo, sino por el contrario, poner en evidencia el conflicto, la desgarradura temporal con el fin de extraer de ella una claridad. La obra, por tanto, debe ser la conciencia del desacuerdo entre «la hora» y el juego literario, y esa discordancia forma parte del juego, es el juego mismo⁷.

Mallarmé también ha estado atento a la mayor crisis que la literatura atraviesa durante su época. Hemos dejado, por fin, de ver en él a un poeta simbolista, del mismo modo que no imaginamos ya poner en relación a Hölderlin con el romanticismo. No se trata en absoluto de la peripecia simbolista cuando, en *La música y las letras*, formula con total claridad la crisis que, en primer lugar, él mismo sufrió treinta años antes, haciendo con razón de ella una crisis histórica propia de la generación reciente:

... durante las convulsiones, para descargo de la generación reciente, el acto de escribir se escrutó hasta su origen. Mucho antes, al menos en relación a ese extremo, lo formuló: Es decir, si hay lugar a escribir.

Y un poco después:

7. *Oeuvres complètes*, cit., p. 373.

Existe algo como las Letras... Muy pocos se han planteado ese enigma, que ensombrece tardíamente, del modo en que yo lo hago, invadido por una súbita duda que tenía que ver con aquello de lo que me gustaría hablar con ímpetu.

«Requerimiento extraordinario», al que sabemos que Mallarmé responde: «Sí, que la Literatura existe y, si se quiere, sola, al margen de todo».

El proyecto y la realización del Libro están evidentemente ligados a esa puesta en cuestión radical. La literatura no podría ser concebida en su integridad esencial sino a partir de la experiencia que le sustrae las condiciones usuales de posibilidad. De este modo ocurrió en efecto para Mallarmé, puesto que si concibe la Obra es en el preciso momento en el que, al haber «experimentado los síntomas muy inquietantes producidos por el solo acto de escribir», se pone a escribir porque escribir deja de presentársele como una actividad posible. «Tormenta lustral.» Únicamente esa tormenta, en cuyo transcurso todas las convenciones literarias son arrastradas y que obliga a la literatura a buscar su fundamento allí donde dos abismos se encuentran, tiene como consecuencia una convulsión distinta. Mallarmé asiste a ella con una sorpresa capital: «Traigo en efecto noticias... Un caso similar no se ha vivido aún. Hemos tocado al verso». «Los gobiernos cambian: la prosodia siempre permanece intacta.» He ahí el género de acontecimientos que a sus ojos debe definir esencialmente la historia. La historia gira porque hay un cambio total de la literatura, la cual no se funda salvo si se impugna radicalmente y se cuestiona «incluso su origen». Cambio que se traduce en primer lugar por el cuestionamiento de la métrica tradicional.

Grave perjuicio para Mallarmé. ¿Por qué? No está claro. Siempre afirmó —una de sus observaciones más constantes— que dondequiera que haya ritmo, hay verso, y que sólo importan el descubrimiento y el dominio de los puros motivos rítmicos del ser. Reconoció que para que todo pudiera llegar a la palabra el resquebrajamiento de los grandes ritmos literarios resultaba indispensable. Pero, al mismo tiempo que habla de esa prosodia ahora descuidada, Mallarmé habla de una pausa de la poesía, del intervalo que la poesía atraviesa, concediéndose un descanso, como si el verso tradicional señalara, por su defecto, la ruptura de la poesía misma. Todo esto nos hace presentir la gran convulsión que el daño a la rima «guardiana» representa para él. Poema esencial (y no un poema en prosa), pero que, por primera y única vez, rompe con la tradición: no sólo

consiente la ruptura sino que inaugura intencionadamente un arte novedoso, arte aún por venir y el porvenir como arte. Decisión capital y obra ella misma decisiva.

5.2. UNA NUEVA INTERPRETACIÓN
DEL ESPACIO LITERARIO

Si (un poco apresuradamente) admitimos que Mallarmé siempre reconoció en el verso tradicional el medio de vencer al azar «palabra a palabra», observaremos que en «Una tirada de dados» hay una estrecha correspondencia entre la autoridad de la frase central que declara invencible el azar y la renuncia a la forma menos azarosa posible: el verso antiguo. La frase *Una tirada de dados nunca abolirá el azar* no hace sino producir el sentido de la nueva forma cuya disposición traduce. Pero, de ese modo, y desde el momento en que hay correlación precisa entre la forma del poema y la afirmación que lo atraviesa sosteniéndolo, la necesidad se restablece. La ruptura del verso reglado no libera el azar: por el contrario, éste es sometido, al ser expresado con precisión, a la ley exacta de la forma que le responde y a la que él debe responder. El azar es, si no vencido en esto, al menos atraído hacia el rigor de la palabra y elevado a la firme imagen de una forma en la que se encierra. Nuevamente, en consecuencia, una especie de contradicción que distiende la necesidad.

Reunido en nombre de la dispersión

En «Una tirada de dados» no se indica con menos firmeza la obra misma que él constituye y que no hace del poema una realidad presente o solamente futura, sino que, bajo la doble dimensión negativa de un pasado incumplido y de un por venir imposible, lo designa en la extrema lejanía de un quizá excepcional. Si suscribimos las certidumbres que determinan por sí mismas la producción real de las cosas, todo está dispuesto para que el poema no pueda tener lugar. «Una tirada de dados», cuya presencia cierta afirman nuestras manos, nuestros ojos y nuestra atención, no es sólo irreal e incierto, sino que no podrá ser salvo si la regla general que proporciona al azar estatus de ley se rompe en alguna región del ser, allí donde lo que es necesario y lo que es fortuito serán derrotados, uno y otro, por la fuerza del desastre. Obra que no está, por lo tanto, ahí, sino presente en la única coincidencia con lo que está siempre más allá. «Una tirada de dados» no es más que en la medida en que expresa la extrema y la

exquisita improbabilidad de sí mismo, de esa Constelación que, gracias a un quizá excepcional (sin otra justificación que el vacío del cielo y la disolución del abismo) se proyecta «sobre alguna superficie vacante y superior»: nacimiento de un espacio aún ignorado, aquel mismo de la obra.

Muy próximo entonces al Libro, porque sólo el Libro se identifica con el anuncio y la espera de la obra que él es, sin otro contenido que la presencia de su porvenir infinitamente problemático, siendo siempre antes de que pueda ser y que no deja de estar separado y dividido para convertirse, al cabo, en su división y en su separación mismas. «Vigilante dubitativo rodando brillante y meditativo.» Habría que detenerse aquí en esas cinco palabras mediante las que la obra se presenta en la invisibilidad del devenir que le es propio. Cinco palabras completamente exentas de cualquier provocación mágica y que, en la tensión indefinida en la que parece elaborarse un nuevo tiempo, el tiempo puro de la espera y de la atención, recurren exclusivamente al pensamiento para que vele por el estallido del movimiento poético.

Naturalmente, yo no diría que «Una tirada de dados» es el Libro, afirmación a la que la exigencia del Libro privaría de cualquier sentido. Pero le ofrece mucho más apoyo y realidad que las notas que revive Scherer; es su reserva y su presencia siempre disimulada, el riesgo de su apuesta, la medida de su desafío sin medida. Tiene el carácter esencial del Libro: está presente con ese carácter de rayo que le divide y le reúne y, sin embargo, es tan extremadamente problemático que, incluso hoy para nosotros, tan familiarizados (creemos) con todo lo que no es familiar, continúa siendo la obra más improbable. Podríamos decir que hemos asimilado con más o menos fortuna la obra de Mallarmé, pero no «Una tirada de dados». «Una tirada de dados» anuncia un libro totalmente distinto del libro que aún es el nuestro: deja presentir que lo que llamamos libro según el uso de la tradición occidental, en el que la mirada identifica el movimiento de la comprensión con la repetición de un vaivén lineal, no tiene justificación más que en la facilidad de la comprensión analítica. En el fondo, no tenemos más remedio que darnos cuenta: tenemos los libros más pobres que se puedan concebir y continuamos leyendo, después de algunos milenios, como si nunca hiciéramos otra cosa que aprender a leer.

«Una tirada de dados» orienta el porvenir del libro en el sentido de la mayor dispersión y, a la vez, en el sentido de una tensión capaz de reunir la infinita diversidad gracias al descubrimiento de estructuras más complejas. El espíritu, dice Mallarmé después de Hegel, es

«dispersión volátil». El libro que recoge el espíritu recoge por tanto un poder extremo de estallido, una inquietud sin límite que el libro no puede contener, que excluye cualquier contenido suyo, cualquier sentido limitado, definido y completo. Movimiento de diáspora que no debe nunca ser reprimido, sino preservado y acogido como tal en el espacio que se proyecta a partir de él y al que ese movimiento no hace más que responder, respuesta a un vacío indefinidamente multiplicado en el que la dispersión toma la forma y la apariencia de unidad. Un libro así, siempre en movimiento, siempre en el límite de lo disperso, estará también siempre reunido en todas las direcciones, en nombre de la dispersión misma y según la división que le es esencial, a la que no hace desaparecer, sino aparecer manteniéndola para cumplirse en ella.

«Una tirada de dados» nació de una nueva interpretación del espacio literario de tal calibre que pudieran engendrarse en él, mediante novedosas relaciones de movimientos, nuevas relaciones de comprensión. Mallarmé siempre ha tenido conciencia de este hecho, ignorado hasta él y quizá con posterioridad, de que la lengua era un sistema de relaciones espaciales infinitamente complejas cuya originalidad no nos era permitido comprender ni a través del espacio geométrico ordinario ni a través del espacio de la vida práctica. No creamos nada ni hablamos de un modo creativo más que cuando previamente nos hemos aproximado a un lugar de extrema suspensión en el que el lenguaje, antes de ser palabras determinadas y expresadas, es el movimiento silencioso de las relaciones, es decir, «la escansión rítmica del ser». Las palabras nunca están ahí salvo para designar la amplitud de sus relaciones: pues el espacio en el que se proyectan y que, apenas designado, se repliega y se recoge sobre sí mismo, no está en ningún lugar en el que está⁸. El espacio poético, fuente y «resultado» del lenguaje, no es nunca al modo de una cosa, sino que siempre «se espacia y se disemina». De ahí el interés que Mallarmé tiene en todo lo que le conduce hacia la esencia singular del lugar: el teatro, la danza; sin olvidar que lo propio de los pen-

8. Podría indicarse aquí que la atención que dirige Heidegger al lenguaje y que tiene un carácter extremadamente apremiante es atención a las palabras consideradas aparte, concentradas en ellas mismas, a dichas palabras consideradas fundamentales y atormentadas hasta que se haga escuchar la historia del ser en la historia de su formación, pero nunca atención a las relaciones de las palabras y menos aún al espacio anterior que suponen esas relaciones y cuyo movimiento originario es el único que hace posible el lenguaje como despliegue. Para Mallarmé el lenguaje no está formado por palabras ni siquiera puras: el lenguaje es aquello en lo que las palabras ya siempre han desaparecido y ese movimiento oscilante de aparición y de desaparición.

samientos y de los sentimientos humanos también es producir un «medio». «Toda emoción sale de nosotros, amplía un medio; o lo funda sobre nosotros y lo incorpora.» La emoción poética no es por tanto un sentimiento interior, una modificación subjetiva, sino un extraño afuera al que estamos arrojados en nosotros fuera de nosotros. De este modo, añade, la danza: «Así esa liberación múltiple alrededor de una desnudez, llena de vuelos contradictorios en los que aquella la ordena, tormentosa, planeando la ensalza hasta disolverla: central...».

Esta nueva lengua que pretendemos que Mallarmé se ha creado por no sé que deseo de esoterismo —y que Scherer estudió anteriormente muy bien— es una lengua estricta destinada a elaborar según nuevas vías el espacio propio del lenguaje que nosotros, tanto en la prosa cotidiana como en el uso literario, reducimos a una simple superficie recorrida por un movimiento uniforme e irreversible. Mallarmé restituye la profundidad a ese espacio. Una frase no se contenta con desarrollarse de modo lineal; se abre; mediante esa apertura se escalonan, se liberan, se espacian y se juntan, a diferentes niveles de profundidad, otros movimientos de frases, otros ritmos de palabras que están en relación unas con otras según firmes determinaciones estructurales aunque extrañas a la lógica ordinaria —lógica de subordinación— que destruye el espacio y uniformiza el movimiento. Mallarmé es el único escritor al que podemos llamar profundo. No lo es de un modo metafórico ni a causa del sentido intelectualmente profundo de lo que dice; sino que lo que dice supone un espacio con varias dimensiones y no puede entenderse más que según esa profundidad espacial que hay que aprehender simultáneamente a diferentes niveles (por lo demás, ¿qué quiere decir la fórmula: eso es profundo, de la que nos servimos tan frecuentemente? La profundidad del sentido consiste en el paso atrás —en retirada—, que el sentido nos lleva a dar respecto a él.)

«Una tirada de dados» es la afirmación sensible de ese nuevo espacio. Es ese espacio convertido en poema. La ficción que opera ahí no parece tener otra pretensión —mediante la experiencia del naufragio en la que nacen y se extenuan imágenes cada vez más sutilmente alusivas a espacios cada vez más lejanos— que la de alcanzar la disolución de cualquier extensión real, «la neutralidad idéntica del abismo», con lo que, en el extremo de la dispersión, no se afirma más que el lugar: la nada como el lugar en el que nada tiene lugar. ¿Se trata entonces de la nada eterna que «Igitur» pretendía alcanzar? ¿Un simple y definitivo vacío? No, sino una indefinida alteración de ausencia, un «inferior chapoteo cualquiera», unos «pa-

rajes de lo impreciso en los que cualquier realidad se disuelve», sin que esa disolución pueda nunca disolver el movimiento de esa disolución, transformación incesantemente en transformación en la profundidad del lugar.

Ahora bien, es el lugar, «profundidad abierta» del abismo, el que, invirtiéndose a la altura de la excepción, funda el otro abismo del cielo vacío para adoptar en él forma de Constelación: dispersión infinita que se reúne en la pluralidad definida de estrellas, poema en el que, no quedando de las palabras más que su espacio, ese espacio brilla en un puro resplandor estelar.

El espacio poético y el espacio cósmico

Resulta evidente que el pensamiento poético de Mallarmé, aunque se formula eminentemente en términos de universo, no está únicamente bajo la influencia de Poe («Eureka», «Poder de la palabra»), sino más bien bajo la exigencia del espacio creador; y creador en cuanto que infinitamente vacío y de un vacío infinitamente móvil. El diálogo de «Toast fúnebre» nos deja presentir qué calificación, según Mallarmé, conviene al hombre: es un ser de horizonte; es la exigencia de esa lejanía que está en su palabra, ampliando, incluso con su muerte, el espacio con el que se confunde en cuanto habla:

La nada a ese Hombre abolido de antaño;
 «Recuerdo de horizontes, ¿qué es, oh tú, la Tierra?»
 Grita ese sueño; y, voz cuya claridad se altera,
 El espacio tiene como juego al grito: '¡No sé!'».

Entre el pavor de Pascal ante el silencio eterno del espacio y el entusiasmo de Joubert frente al cielo constelado de vacíos, Mallarmé ha dotado al hombre de una nueva experiencia: el espacio como la cercanía de otro espacio, origen creador y aventura del movimiento poético. Si al poeta le pertenece la angustia, el deseo de la imposibilidad, la conciencia de la nada y ese tiempo del desamparo que es su tiempo, «tiempo del intervalo y del interregno», sería inexacto, como nos inclinamos a hacer, poner sobre el rostro de Mallarmé la máscara estoica y no observar en él más que al combatiente de la desesperación lúcida. Si hubiera que elegir entre términos de vaga filosofía no sería el pesimismo el que mejor respondería a su pensamiento porque siempre que Mallarmé se ve obligado a situar la poesía lo hace del lado de la dicha, de la afirmación excitante. La célebre frase, en «La música y las letras», dice esa felicidad: dice que el «civilizado

edénico⁹» que ha tenido cuidado de conservar una piedad con todas las letras, así como el sentido de sus relaciones, posee «por encima de cualquier otro bien, el elemento de las felicidades, una doctrina a la vez que una región». La palabra región nos remite a la palabra estancia. La poesía, dice Mallarmé al responder no sin impaciencia a un corresponsal, «dota de ese modo a nuestra estancia de autenticidad¹⁰». No habitamos auténticamente más que allí donde la poesía tiene lugar y da lugar. Esto resulta muy cercano a las palabras atribuidas a Hölderlin (en un texto tardío y puesto en cuestión): «...el hombre habita poéticamente». Está también este otro verso de Hölderlin: «Pero lo que permanece lo fundan los poetas». Pensamos en todo esto pero quizá de un modo que no responde a la interpretación acreditada por los comentarios de Heidegger. Porque, para Mallarmé, lo que fundan los poetas, el espacio —abismo y fundamento de la palabra—, es lo que no permanece y la estancia auténtica no es el refugio donde el hombre se resguarda sino que, debido a la perdición y a la sima, tiene que ver con el escollo y con esa «memorable crisis» que es la única que permite alcanzar el vacío inestable, lugar en el que la tarea creativa comienza.

Quando Mallarmé da al poeta como deber y al Libro como tarea «la explicación órfica de la Tierra», «la explicación del hombre», ¿qué entiende por esa palabra repetida: «explicación»? Exactamente lo que esa palabra implica: el despliegue de la Tierra y del hombre en el espacio del canto. No el conocimiento de lo que el uno y el otro son naturalmente, sino el desarrollo —fuera de la realidad dada de éstos y en lo que tienen de misteriosos, de sombríos, por la fuerza dispersiva del espacio y por el poder integrador del devenir rítmico— del hombre y del mundo. Por el hecho de haber poesía, no hay sólo algún cambio en el universo, sino una especie de cambio esencial de universo, cuyo sentido la realización del Libro no hace sino descubrir o fundar. La poesía siempre inaugura *otra cosa*. Con respecto a lo real podemos llamarla irreal («ese país no existió»); con respecto al tiempo de nuestro mundo, «el interregno» o «lo eterno»; con respecto a la acción que modifica la naturaleza, «la acción limitada». Pero esos modos de decir no hacen más que dejar que la interpretación de esa *otra cosa* vuelva a caer bajo la comprensión analítica.

9. [En francés] *édennique*; así lo escribe contra la costumbre Mallarmé.

10. «La Poesía es la expresión, mediante el lenguaje humano llevado a su ritmo esencial, del sentido misterioso de los aspectos de la existencia; de ese modo, dota a nuestra estancia de autenticidad y constituye la única tarea espiritual.» Y, en la «ensoñación de un poeta francés» sobre Richard Wagner: «El Hombre, y luego su auténtica estancia terrestre, intercambian una reciprocidad de pruebas».

Una observación es aquí necesaria. «Toast fúnebre», el soneto «Cuando la sombra comenzó», «Una tirada de dados» constituyen tres obras en las que, con veinticinco años de diferencia, se ponen igualmente en relación el espacio poético y el espacio cósmico. Entre esos poemas hay muchas diferencias. Una de ellas es sorprendente. En el soneto, no hay nada más cierto que la obra poética encendiéndose en el cielo como «un astro festivo»: con una dignidad, con una realidad superiores, sol de soles alrededor del que los «fuegos miserables» de los astros reales no giran más que para dar testimonio de su fulgor. «Sí, lo sé...» Pero, en «Una tirada de dados» la seguridad ha desaparecido: tan lejana como improbable, sustraída por la altura a la que la eleva la excepción, no ya presente, sino únicamente y siempre en reserva en el porvenir en el que podría formarse, la Constelación de la obra, más que proclamarse, se olvida de ser. ¿Hay que concluir de ello que, lleno de dudas, Mallarmé ya casi no cree en la creación de la obra ni en su equivalencia estelar? ¿Hay que verlo aproximándose a la muerte en estado de incredulidad poética? En efecto, sería lógico. Pero precisamente vemos aquí cuán engañosa es la lógica cuando pretende legislar para *otra cosa* (de la que se dedica a hacer otro mundo supraterráneo u otra realidad espiritual). «Una tirada de dados» dice, por el contrario, con mucha más firmeza que el soneto y de un modo que nos introduce en un porvenir más esencial, la decisión propia de la palabra creadora. Mallarmé mismo, al dejar de dar a la obra el tipo de certidumbre que no conviene más que a las cosas y al evocarla según la única perspectiva desde la que su presencia puede llegar a nosotros, como la espera de lo que hay más lejano y menos seguro, se encuentra en una relación mucho más crédula con la afirmación de la obra. Lo que podría traducirse diciendo (de modo inexacto): la duda pertenece a la certidumbre poética, del mismo modo que la imposibilidad de afirmar la obra nos aproxima a su afirmación propia, aquella cuyo cuidado las cinco palabras «vigilante dubitativo rodando brillante y meditativo» confían al pensamiento.

La obra y el secreto del devenir

La presencia de la poesía está por venir: viene de más allá del porvenir y no deja de venir cuando está ahí. Otra dimensión temporal, distinta de aquella de la que el tiempo mundano nos ha hecho amos, está en juego en la palabra cuando ésta descubre por la escansión rítmica del ser el espacio de su despliegue. Nada cierto se anuncia de ese modo. Quien se atiene a la certidumbre o incluso a las

formas inferiores de la probabilidad no está en absoluto en camino hacia «el horizonte», ni tampoco es el compañero de ruta del pensamiento cantarín cuyos cinco modos de recrearse se juegan en la intimidad del azar.

La obra es la espera de la obra. Sólo en esa espera se concentra la atención impersonal que tiene como vías y como lugar el espacio propio del lenguaje. «Una tirada de dados» es el libro por venir. Mallarmé afirma claramente su proyecto —sobre todo en el prólogo— que consiste en expresar, de un modo que las modifica, las relaciones del espacio y del movimiento temporal. El espacio que no es, sino que «se escande», «se hace íntimo», se disipa y descansa según las diversas formas de la movilidad de lo escrito, excluye el tiempo ordinario. En ese espacio —el espacio mismo del libro—, el instante nunca sucede al instante según el desarrollo horizontal de un devenir irreversible. No se cuenta en él algo que habría sucedido, aunque fuese de modo ficticio. La historia es reemplazada por la hipótesis: «Supongamos que...». El acontecimiento del que el poema toma su punto de partida no está dado como hecho histórico y real, ficticiamente real: no tiene valor sino con relación a todos los movimientos de pensamiento y de lenguaje que pueden resultar de él y cuya figuración sensible «con retiradas, prolongamientos, huidas» es como otro lenguaje que instituye el nuevo juego del espacio y del tiempo.

Esto resulta necesariamente muy ambiguo. Por un lado, intentamos excluir la duración histórica sustituyéndola por unas relaciones de proporción y de reciprocidad de las que la indagación de Mallarmé siempre ha hecho un gran uso: «si esto es aquello, aquello es esto», leemos en las notas del manuscrito póstumo, o también: «dos alternativas de un mismo asunto —o esto o aquello— (y no tratadas en consecuencia, históricamente, sino siempre intelectualmente)». Del mismo modo que lamentó que el siglo XVII francés, en lugar de buscar la tragedia en los recuerdos de Grecia y de Roma, la hubiera descubierto en la obra de Descartes (Descartes unido a Racine: Valéry intentará recordar un poco superficialmente ese sueño), del mismo modo Mallarmé pretende imitar los procedimientos del rigor geométrico para liberar a la palabra de la sucesión sensible y devolverle el dominio sobre sus propias relaciones. Pero no es más que una imitación. Mallarmé no es Spinoza. No geometriza el lenguaje. *Supongamos que* le basta. Desde entonces «todo sucede resumidamente, en hipótesis; evitamos el relato». ¿Por qué evitamos el relato? No sólo porque eliminemos el tiempo del relato, sino porque en lugar de contar, mostramos. Ahí reside, lo sabemos, la innovación de la que le gustaría enorgullecerse a Mallarmé. Por primera vez el

espacio interior del pensamiento y del lenguaje está representado de modo sensible. La «distancia... que mentalmente separa los grupos de palabras o las palabras entre sí» es visible tipográficamente, así como la importancia de semejantes términos, su poder de afirmación, la aceleración de sus relaciones, su concentración, su diseminación, al cabo, la reproducción, mediante el aspecto de las palabras y mediante su ritmo, del objeto que designan.

El efecto es de un gran poder expresivo: en verdad sorprendente. Pero la sorpresa reside también en el hecho de que Mallarmé se ponga aquí a sí mismo. He aquí que devuelve al lenguaje, cuya fuerza irreal de ausencia había considerado, todo el ser y toda la realidad material que el lenguaje estaba encargado de hacer desaparecer. El «vuelo tácito de abstracción» se transforma en un paisaje visible de palabras. No digo ya: una flor; la dibujo con palabras. Contradicción que está a la vez en el lenguaje y en la actitud doble de Mallarmé en relación con el lenguaje: con frecuencia ha sido señalada y estudiada. ¿Qué más nos enseña «Una tirada de dados»? En ella la obra literaria está en suspenso entre su presencia visible y su presencia legible: partitura o cuadro que hay que leer y poema que hay que ver y, gracias a esa alternancia oscilante que pretende enriquecer la lectura analítica con la visión global y simultánea, y la visión estática con el dinamismo del juego de los movimientos que, al cabo, pretende situarse en el punto de intersección en el que escuchar es ver y leer, pero que se sitúa también en el punto en el que al no estar hecha la unión, el poema ocupa únicamente el vacío central que representa el porvenir excepcional.

Mallarmé quiere mantenerse en ese punto anterior —el canto anterior al concepto¹¹— en el que cualquier arte es lenguaje y en el que el lenguaje está indeciso entre el ser que él expresa al hacerlo desaparecer y la apariencia de ser que él unifica en sí mismo para que la invisibilidad del sentido adquiera ahí imagen y movilidad habladora. Esa indecisión inestable es la realidad misma del espacio propio al lenguaje, del que el poema —el libro futuro— es el único capaz de afirmar la diversidad de los movimientos y de los tiempos que lo constituyen como sentido, al tiempo que lo reserva como fuente de cualquier sentido. El libro está de este modo centrado sobre el consenso que forma la alternancia casi simultánea de la lectura como visión y de la visión como transparencia legible. Pero también está constantemente descentrado en relación consigo mismo, no sólo porque se trata de una obra a la vez completamente presente y

11. «El canto brota de fuente innata: anterior a un concepto...»

completamente en movimiento, sino porque en ella se elabora y de ella depende el *devenir* mismo que la despliega.

El tiempo de la obra no está tomado del nuestro. Formado por ella, opera en ella que es la menos inmóvil que pudiéramos concebir. Decir «el» tiempo, como si no hubiera aquí más que una sola manera de perdurar, es ignorar el enigma esencial de ese libro y su inagotable fuerza de atracción. Aun sin entrar en un estudio preciso resulta manifiesto que «bajo una falsa apariencia de presente» no dejan de superponerse posibilidades temporales diferentes y no en una mezcla confusa, sino porque dicho conjunto (representado casi siempre mediante una doble página), al que conviene semejante tiempo, pertenece también a otros tiempos en la medida en que el *grupo* de conjuntos en el que se coloca hace predominar una estructura temporal diferente; mientras que «a la vez», como un poderoso travesaño que está en el medio, retumba a lo largo de toda la obra la firme voz central en la que habla el futuro, aunque un futuro eternamente negativo —«nunca abolirá»— que, sin embargo, se prolonga doblemente: mediante un futuro anterior pasado, que anula el acto hasta en la apariencia de su no cumplimiento —«no habrá tenido lugar»— y mediante una posibilidad completamente nueva hacia la que, más allá de todas las negaciones y apoyándose en ellas, la obra toma impulso de nuevo: el tiempo de la excepción a la altura de un quizá.

La lectura, la «operación»

Podríamos preguntarnos si Mallarmé no confía a la lectura el cuidado de hacer presente esa obra en la que se ponen en juego unos tiempos que la hacen inabordable. Problema que no ha suprimido al suprimir al lector. Antes al contrario, alejado el lector, el asunto de la lectura no se hace sino más esencial. Mallarmé ha reflexionado mucho al respecto. «Práctica desesperada», dice. El manuscrito póstumo arroja nuevas luces sobre la comunicación del libro: comunicación de la obra consigo misma en el *devenir* que le es propio. El libro sin autor y sin lector, que no está necesariamente cerrado, sino siempre en movimiento, ¿cómo podrá afirmarse según el ritmo que lo constituye si no sale de algún modo de sí mismo y no halla, para corresponder a la intimidad móvil que es su estructura, el afuera en el que estará en contacto con su distancia misma? Le es preciso un mediador. Es la lectura. Esa lectura no es la de un lector cualquiera que se inclina siempre por acercar la obra a su individualidad fortuita. Mallarmé será la voz de esta lectura esencial. Desaparecido y suprimido como autor está, debido a esa desaparición, en relación

con la esencia que aparece y que desaparece del Libro, con su oscilación incesante que es su comunicación.

Podemos comparar ese papel de intermediario con el del director de orquesta o con el del sacerdote durante la misa. Pero, si el manuscrito póstumo tiende a otorgar a la lectura el carácter de una ceremonia sagrada que participa de la prestidigitación, del teatro y de la liturgia católica, hay sobre todo que recordar que Mallarmé tiene conciencia, sin ser un lector corriente, de no ser tampoco un simple intérprete privilegiado, capaz de comentar el texto, de hacerlo pasar de un sentido al otro o de mantenerlo en movimiento entre todos los sentidos posibles. No es verdaderamente un lector. Mallarmé es la lectura: el movimiento de comunicación por el que el libro se comunica consigo mismo, en primer lugar según los diversos intercambios físicos que la movilidad de las hojas hace posibles y necesarios¹²; posteriormente según el nuevo movimiento del consenso que elabora el lenguaje al integrar los diversos géneros y las diferentes artes; al cabo, gracias al porvenir excepcional a partir del cual el libro vuelve hacia sí mismo y hacia nosotros, exponiéndonos al juego supremo del espacio y de los tiempos.

Mallarmé llama al lector «el operador». La lectura, como la poesía, es «la operación». Ahora bien, esa palabra guarda siempre para él, a la vez, el sentido que detenta de la palabra «obra» y el sentido casi quirúrgico que recibe irónicamente de su aspecto técnico: la operación es supresión, es en cierto modo la *Aufhebung* hegeliana. La lectura es operación, es la obra que se realiza al suprimirse, que se demuestra al confrontarse consigo misma y que se suspende al tiempo que se afirma. En el manuscrito póstumo Mallarmé insiste en el carácter peligroso y audaz que implica la lectura. Peligro de que parezca que nos otorgamos un derecho de autor sobre el libro que haría nuevamente del libro un libro corriente. Peligro que proviene de la comunicación misma: de ese movimiento aventurero y de prueba que no permite, siquiera al lector Mallarmé, saber de antemano lo que es el libro; ni si es, ni si el devenir al que el libro responde constituyéndolo mediante su supresión infinita tiene desde

12. El Libro, según el manuscrito, está formado por hojas móviles. «Podremos, de este modo», dice Scherer, «cambiarlas de lugar y leerlas, no ciertamente en un orden cualquiera, sino en varios órdenes distintos determinados por las leyes de la permutación.» El libro es siempre otro, cambia y se intercambia mediante la confrontación de la diversidad de sus partes, se evita de ese modo el movimiento lineal —el sentido único— de la lectura. Además, el libro, desplegándose y replegándose, dispersándose y reuniéndose, muestra que no tiene ninguna realidad sustancial; no está nunca ahí, deshaciéndose sin descanso mientras se hace.

este momento un sentido para nosotros y si lo tendrá alguna vez. «Vigilante dubitativo rodando brillante y meditativo», esa caída de los tiempos en la que se expresa el intercambio indeterminado mediante el que se hace la obra, ¿chocará finalmente con el momento en el que todo debe acabarse, el tiempo último que huyendo por delante del libro lo inmovilice de antemano poniendo ante él el «punto último que lo consagra»? Momento en el que todos los momentos se detienen en la realización final, término de lo que carece de término. ¿Es eso el fin? ¿Es en ese punto de inmovilidad en el que debemos, desde hoy mismo, mirar toda la obra con esa mirada futura de la muerte universal que es siempre, un poco, la mirada del lector?

A la altura quizá

Pero, más allá de esa parada y más allá de ese más allá, «Una tirada de dados» nos enseña que aún hay algo que decir, la afirmación cuya firmeza es como el resumen y el «resultado» de todo el libro, palabra resuelta en la que la obra se resuelve manifestándose: «Cualquier Pensamiento emite una Tirada de Dados.» Esa oración aislada por un trazo casi duro, y como si con ella se concluyera soberanamente el aislamiento de la palabra, es difícil de situar. Tiene la fuerza concluyente que nos prohíbe seguir hablando, pero ella misma está como fuera del Poema, es su límite que no le pertenece. La frase tiene un contenido que, al poner en comunicación el pensamiento y el azar, el rechazo de la suerte y la llamada a la suerte, el pensamiento que está en juego y el juego como pensamiento, pretende detentar en una breve frase el todo de lo que es posible. «Cualquier Pensamiento emite una Tirada de Dados». Es la cláusula y la apertura, es el tránsito invisible en el que el movimiento en forma de esfera es siempre fin y comienzo. Todo se ha terminado y todo vuelve a comenzar. De este modo el libro se afirma discretamente en el *devenir* que quizá es su sentido, sentido que sería el devenir mismo del círculo¹³. El fin de la obra es su origen, su nuevo y su antiguo comienzo: es su posibilidad

13. El condicional señala aquí que no se trata de la última palabra de «Tirada de dados» acerca del sentido del devenir poético que ahí está en juego. Ante ese poema experimentamos lo mal que responden las nociones de libro, obra y arte a todas las posibilidades por venir que en ellas se ocultan. La pintura nos hace a menudo presentir hoy que lo que pretende crear, sus «producciones» ya no pueden ser obras sino que desearían responder a algo para lo que aún no tenemos nombre. Lo mismo sucede con la literatura. Eso hacia lo que vamos no es quizá de ningún modo lo que el porvenir real nos entregará. Pero eso hacia lo que vamos es pobre y rico de un porvenir que no debemos fijar en la tradición de nuestras viejas estructuras.

abierta una vez más para que los dados lanzados de nuevo sean el lanzamiento mismo de la palabra dominante que, impidiendo ser a la Obra —*Una Tirada de Dados Nunca*—, deja volver el último naufragio en el que, en la profundidad del lugar, todo ya siempre ha desaparecido: el azar, la obra, el pensamiento, EXCEPTO a la altura QUIZÁ...

EL PODER Y LA GLORIA

Me gustaría resumir algunas afirmaciones sencillas que pueden ayudar a situar la literatura y al escritor.

Hubo un tiempo en el que el escritor, como el artista, tenía relación con la gloria. La glorificación era su obra, la gloria era el don que hacía y que recibía. La gloria, en el sentido antiguo, es el destello de la presencia (sagrada o soberana). Glorificar, dice también Rilke, no significa dar a conocer; la gloria es la manifestación del ser que se adelanta en su magnificencia de ser, liberado de lo que lo oculta, establecido en la verdad de su presencia descubierta.

A la gloria sucede el renombre. El renombre recae más directamente en el nombre. El poder de nombrar, la fuerza de lo que denomina, la peligrosa seguridad del nombre (hay peligro en ser nombrado) se convierten en el privilegio del hombre capaz de nombrar y de hacer oír lo que nombra. La escucha está sometida a la repercusión. La palabra que se eterniza en lo escrito promete cierta inmortalidad. El escritor está de acuerdo con aquello que vence a la muerte; ignora lo provisional; es amigo del alma, el hombre del espíritu, el garante de lo eterno. Aún hoy muchos críticos parecen creer sinceramente que el arte y la literatura tienen como vocación eternizar al hombre.

Al renombre sucede la reputación como a la verdad la opinión. El hecho de publicar —la publicación— se convierte en lo esencial. Podemos tomarlo en un sentido fácil: el escritor es conocido por el público, es famoso, pretende hacerse valer, porque tiene necesidad de lo que es valor, el dinero. Pero, ¿qué despierta al público que es el que proporciona el valor? La publicidad. La publicidad se convierte

ella misma en un arte, es el arte de todas las artes, es lo más importante puesto que determina el poder que determina todo lo demás.

Entramos aquí en un ámbito de consideraciones que no debemos simplificar por hábito polémico. El escritor público. Publicar es hacer público; pero hacer público no es sólo hacer pasar algo desde el estado privado al estado público, como desde un lugar —el fuero interno, la habitación cerrada— a otro lugar —el afuera, la calle— mediante un simple desplazamiento. No consiste tampoco en revelar a alguien particular una noticia o un secreto. El «público» no está constituido por un gran número o por un pequeño número de lectores que leen cada uno para sí mismo. Al escritor le gusta decir que escribe su libro para el amigo único. Deseo muy defraudado. El amigo no tiene cabida entre el público. No hay cabida para nadie concreto ni tampoco para unas estructuras sociales determinadas: familia, grupo, clase, nación. Nadie forma parte del público aunque cualquiera pertenece al público, y no sólo el ámbito humano, sino todos los ámbitos, todas las cosas y ninguna cosa: los demás. De ahí que, sean cuales sean los rigores de las censuras y las fidelidades a las consignas, para un poder haya siempre algo sospechoso y que no es de recibo en el acto de publicar: que ese acto hace existir al público, el cual, siempre indeterminado, escapa a las determinaciones políticas más estrictas.

Publicar no es darse a leer ni dar a leer cualquier cosa. Lo que es público no tiene precisamente necesidad de ser leído: ya es siempre algo conocido, de antemano, mediante un conocimiento que sabe todo y no quiere saber nada. El interés público, siempre despierto, insaciable, sin embargo siempre satisfecho, que considera todo interesante aunque no se interese en ello, es un movimiento que nos equivocamos al describir mediante un prejuicio denigrante. Observamos ahí, bajo una forma ciertamente relajada y estabilizada, el mismo poder impersonal que, como obstáculo y como recurso, está en el origen del esfuerzo literario. El autor se expresa contra una palabra indefinida e incesante, sin comienzo y sin fin, contra ella pero también con su ayuda. El lector termina leyendo contra el interés público, contra la curiosidad distraída, inestable, universal y omnisciente, emergiendo penosamente de esa primera lectura que antes de haber leído ya ha leído: leyendo contra ella pero de todos modos a través de ella. El lector y el autor participan, el uno de una escucha neutra, el otro de una palabra neutra que les gustaría interrumpir durante un instante para dejar sitio a una expresión mejor entendida.

Evoquemos la institución de los premios literarios. Será fácil

explicarla mediante la estructura de la edición moderna y la organización social y económica de la vida intelectual. Sin embargo, si pensamos en la satisfacción que salvo excepciones el escritor experimenta al recibir un premio que con frecuencia no representa nada, nos lo explicaremos no por ningún placer de vanidad sino por la gran necesidad de esa comunicación de antes de la comunicación que es el consenso público, por la llamada al rumor profundo, superficial, en el que todo se mantiene, apareciendo, desapareciendo, en una presencia vaga, especie de río Esrigio que fluye en pleno día por nuestras calles y que atrae irresistiblemente a los seres vivos, como si fueran ya sombras, ávidas de convertirse en memorables con el fin de ser mejor olvidados.

No se trata todavía de influencia. No se trata siquiera del placer de ser visto por la ciega muchedumbre, ni de ser conocido por los desconocidos, placer que supone la transformación de la presencia indeterminada en *un* público ya definido, es decir, la degradación del movimiento imperceptible en una realidad perfectamente manejable y accesible. Un poco más abajo hallaremos todas las frivolidades políticas del espectáculo. Pero el escritor, en ese último juego, tendrá siempre las peores cartas. El escritor más célebre es menos nombrado que el locutor cotidiano de la radio. Y si está ávido de poder intelectual, sabe que lo malgasta en esa notoriedad insignificante. Considero que el escritor no desea nada ni para él ni para su obra. Pero la necesidad de ser publicado —es decir, de alcanzar la existencia exterior, esa apertura hacia afuera, esa divulgación-disolución cuyo lugar son nuestras grandes ciudades— pertenece a la obra como un recuerdo del movimiento del que ella proviene, que ella debe prolongar sin descanso, que querría sin embargo superar radicalmente y al que da fin, en efecto, un instante, cada vez que es la obra.

Ese reino del «público», entendido en el sentido del «afuera» (la fuerza atractiva de una presencia siempre ahí, ni cercana ni lejana, ni familiar ni extraña, carente de centro, tipo de espacio que asimila todo y no guarda nada) ha modificado el destino del escritor. Del mismo modo que se ha hecho extraño a la gloria, del mismo modo que prefiere una búsqueda anónima al renombre, que ha perdido cualquier deseo de inmortalidad, del mismo modo —esto, a primera vista, puede parecer menos seguro— abandona poco a poco la ambición de poder de la que por un lado Barrès, y por el otro Teste, ya al ejercer una influencia, ya al rechazar ejercerla, han encarnado dos tipos muy característicos. Diremos: «Pero jamás quienes escriben se han mezclado tanto en política. Ved las demandas que firman, los intereses que muestran, la prisa que tienen en creerse autorizados

para juzgar sobre cualquier cosa simplemente porque escriben». Es verdad: cuando dos escritores se encuentran nunca hablan de literatura (por fortuna), sino que su primera palabra es siempre sobre política. Sugeriría que, aunque extremadamente incapaces en su conjunto de desempeñar un papel, o de afirmar un poder, o de ejercer una magistratura, y aunque hacen gala de una sorprendente modestia en su notoriedad misma y están muy alejados del culto a la persona (es por ese rasgo, incluso, por el que podremos distinguir siempre, entre dos contemporáneos, al escritor de hoy del escritor de otra época), están tanto más bajo la atracción política cuanto que permanecen sobre todo en el estremecimiento del afuera, al borde de la inquietud pública y a la búsqueda de esa comunicación de antes de la comunicación cuya llamada se sienten reiteradamente invitados a respetar.

Eso puede dar lugar a lo peor. Da lugar a «esos *curiosos* universales, esos *charlatanes* universales, esos *pedantes* universales, informados de todo y que deciden enseguida acerca de cualquier asunto, que se apresuran a juzgar definitivamente lo que apenas acaba de suceder, de modo que enseguida nos resultará imposible saber cualquier cosa: ya lo sabemos todo», de los que Dionys Mascolo habla en su ensayo «sobre la miseria intelectual en Francia»¹. Mascolo añade:

Aquí las personas están informadas, son inteligentes y curiosas. Lo comprenden todo. Comprenden con tanta celeridad cualquier cosa que no se toman el tiempo de pensar en ninguna. No entienden nada... ¡Intentad que aquellos que ya han comprendido todo admitan que algo *nuevo* ha tenido lugar!

Volveremos a encontrar exactamente en esa descripción los rasgos, sólo que un poco más acusados y especializados, deteriorados también, de la existencia pública, escucha neutra, apertura infinita, comprensión perspicaz y premonitoria en la que cualquiera está siempre al corriente de lo que ha sucedido y ha decidido ya sobre todo al tiempo que arruina cualquier juicio de valor. Eso da lugar, por tanto, aparentemente, a lo peor. Aunque da lugar también a una nueva situación en la que el escritor, al perder de algún modo su existencia propia y su certidumbre personal, al experimentar una comunicación aún indeterminada y tan poderosa como incapaz, tan completa como nula, se ve, como bien señala Mascolo, «reducido a la incapacidad», «pero reducido también a la simplicidad».

1. D. Mascolo, *Lettre polonaise sur la misère intellectuelle en France*, Minuit, Paris, 1957.

Podemos decir que cuando el escritor se ocupa hoy de política, con un ímpetu que disgusta a los especialistas, no se ocupa todavía de política, sino de esa relación nueva, mal percibida, que la obra y el lenguaje literarios querrían despertar al entrar en contacto con la presencia pública. Por eso, al hablar de política, el escritor habla ya de otra cosa: de ética; al hablar de ética, habla de ontología; al hablar de ontología, habla de poesía; al hablar, al cabo, de literatura, «su única pasión», lo hace para volver a la política, «su única pasión». Esa movilidad es decepcionante y puede, una vez más, engendrar lo peor: esas vanas discusiones que los hombres eficaces no dejan de calificar de bizantinas o intelectuales (calificativos que naturalmente forman ellos mismos parte de la nulidad parlanchina, cuando no sirven para disimular la debilidad humillada de los hombres poderosos). De una movilidad así —de la que el surrealismo, que Mascolo designa y define con precisión², nos ha mostrado las dificultades y las facilidades, las exigencias y los riesgos—, podemos únicamente decir que nunca es lo suficientemente móvil, nunca lo suficientemente fiel a esa angustiada y extenuante inestabilidad que, aumentando sin cesar, desarrolla en cualquier palabra el rechazo a detenerse en ninguna afirmación definitiva.

Es necesario añadir que el escritor, si a causa de esa movilidad se ha apartado de cualquier empleo especializado, incapaz incluso de ser un especialista de la literatura, aún menos de un género literario concreto, no por ello aspira a la universalidad que el hombre honesto del siglo XVII, luego el hombre goetheano y al cabo el hombre de la sociedad sin clases, por no hablar del más lejano hombre del padre Teilhard, nos proponen como ilusión y como objetivo. Del mismo modo que el consenso público siempre lo ha entendido todo de antemano pero hace fracasar cualquier comprensión propia, del mismo modo que el rumor público es la ausencia y el vacío de cualquier palabra firme y decidida, diciendo siempre algo distinto de lo que se ha dicho (de ahí un perpetuo y temible malentendido, del que nos permite reírnos Ionesco), del mismo modo que el público es la indeterminación que arruina cualquier grupo y cualquier clase, así también el escritor, cuando cae bajo la fascinación de lo que está en

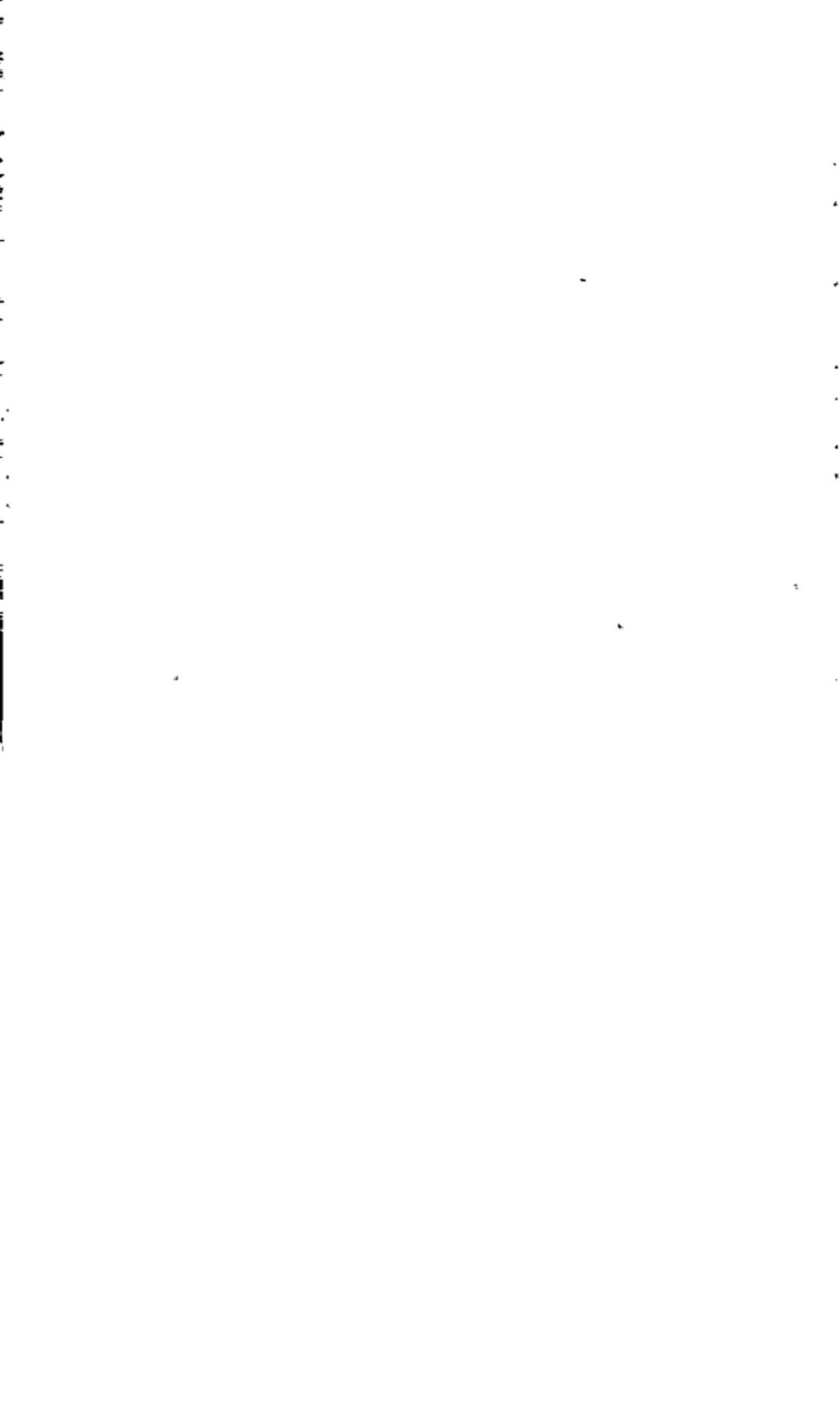
2. «Hay que insistir en la extrema importancia del único movimiento de pensamiento / que Francia ha conocido durante la primera mitad del siglo XX: el surrealismo... Él es el único que entre las dos guerras ha sabido plantear, con un rigor que nada nos permite considerar superado, unas exigencias que son a la vez las del pensamiento puro y las de la parte más inmediata del hombre. Él es el único que ha sabido, con una tenacidad infatigable, recordar que *revolución y poesía son sólo una.*»

juego por el hecho de que «publica», al buscar al lector, entre el público, como Orfeo a Eurídice en los infiernos, se dirige hacia una palabra que no será de nadie y que nadie escuchará, porque esa palabra se dirige siempre a otro, despertando siempre en el que la acepta a otro y siempre la espera de otra cosa. Nada universal, nada que haga de la literatura un poder prometeico o divino, con derecho sobre todas las cosas, sino el movimiento de una palabra desposeída y desarraigada que prefiere no decir nada a la pretensión de decirlo todo y que cada vez que dice algo no hace más que designar el nivel por debajo del que hay que descender de nuevo si se quiere empezar a hablar. En nuestra «miseria intelectual», hay por tanto también la fortuna del pensamiento, hay esa indigencia que nos hace sentir que pensar es siempre aprender a pensar menos de lo que pensamos, a pensar la carencia que es también el pensamiento y, hablando, a preservar esa falta dirigiéndola a la palabra, aunque sea, como sucede hoy, mediante el exceso de la prolijidad machacona.

Sin embargo, cuando el escritor se dirige con semejante entrenamiento hacia el deseo de la existencia anónima y neutra que es la existencia pública, cuando parece no tener ningún otro interés ni otro horizonte, ¿no se preocupa de lo que nunca debería preocuparle o sólo de un modo indirecto? Cuando Orfeo desciende a los infiernos en busca de la obra se enfrenta con un río Estigio completamente diferente: el de la separación nocturna a la que él debe cautivar con una mirada que no la escruta. Experiencia esencial, la única a la que debe comprometerse por completo. De vuelta a la luz, su papel frente a frente con los poderes exteriores se limita a desaparecer, rápidamente hecho pedazos por sus delegados, las Ménades, mientras que el río Estigio diurno, el río del rumor público en el que su cuerpo ha sido dispersado, lleva la obra cantarina, y no sólo la lleva sino que quiere hacerse canto en ella, mantener en ella su realidad fluida, su transformación infinitamente susurrante, extraña a cualquier orilla.

Si hoy el escritor, al creer que desciende a los infiernos, se contenta con bajar a la calle, es porque los dos ríos, los dos grandes movimientos de la comunicación elemental tienden, al pasar uno en el otro, a confundirse. Es porque el profundo rumor original—allí donde algo se dice pero sin palabra, donde algo se calla pero sin silencio—no deja de parecerse a la palabra que no habla, la escucha errónea pero siempre a la escucha que son el «espíritu» y la «vía» públicas. De ahí que muy a menudo la obra pretenda ser publicada antes de ser, buscando su realización no en el espacio que le es propio sino en la animación exterior, esa vida que es aparentemente rica, aunque cuando queremos apropiárnosla peligrosamente inconsistente.

Una confusión semejante no es casual. El extraordinario barullo que hace que el escritor publique antes de escribir, que el público forme y transmita lo que no oye, que el crítico juzgue y defina lo que no lee, que el lector, al cabo, deba leer lo que aún no ha sido escrito, ese movimiento que confunde, anticipándolos cada vez, los distintos momentos de formación de la obra, los reúne también en la búsqueda de una nueva unidad. De ahí la riqueza y la miseria, el orgullo y la humildad, la extrema divulgación y la extrema soledad de nuestro trabajo literario que al menos tiene el mérito de no desear ni el poder ni la gloria.



Un poco modificados, estos textos pertenecen a una serie de pequeños ensayos publicados a partir de 1953 en la N.R.F con el título, «Investigaciones». Quizá otra selección siga a ésta. Lo que en esa serie de «Investigaciones» está en juego ha podido aparecer aquí y allí, o en su defecto la necesidad misma de mantener la investigación abierta en ese lugar en el que encontrar es mostrar unas huellas y no inventar unas pruebas. Aquí cito a René Char, ese nombre que de vez en cuando a lo largo de estas páginas habría sido preciso evocar, si no se hubiera temido oscurecerlo o limitarlo mediante un pensamiento. Al final de este volumen inscribo, no obstante, estas tres frases: «¡En el estallido que experimentamos del universo, prodigio! Los fragmentos que se precipitan están vivos.» «Todo en nosotros no debería ser sino una fiesta feliz cuando algo que no hemos previsto, que no aclaramos, que va a hablar a nuestro corazón con sus únicos medios, se realiza.» «Mirar la noche golpeada hasta la muerte, seguir bastándonos en ella.»



ÍNDICE

<i>Contenido</i>	7
PRESENTACIÓN: EMILIO VELASCO	9
1. Un hombre cualquiera	9
2. La escritura crítica: <i>El libro por venir</i>	12

EL LIBRO POR VENIR

I. EL CANTO DE LAS SIRENAS

1. EL ENCUENTRO CON LO IMAGINARIO	23
La ley secreta del relato	25
Cuando Ulises se convirtió en Homero	27
La metamorfosis	29
2. LA EXPERIENCIA DE PROUST	31
2.1. El secreto de la escritura	31
Los cuatro tiempos	32
El tiempo de escribir	34
De inmediato aunque poco a poco	36
La llamada de lo desconocido	38
2.2. La asombrosa paciencia	39
El fracaso del relato puro	40
El espacio de la obra, la esfera	42
El aplazamiento	45

II. LA CUESTIÓN LITERARIA

1. «NO CABRÍA NI PLANTEARSE ACABAR BIEN»	49
La oscura exigencia	50
Antes que a sí mismo	52
Palabra de poeta y no de amo	54
2. ARTAUD	56
La imposibilidad de pensar que es el pensamiento	57
Descripciones de un combate	60
Sufrir, pensar	62
3. ROUSSEAU	64
La pasión errabunda	66
«Inventar un nuevo lenguaje»	67
La fascinación de los extremos	71
4. JOUBERT Y EL ESPACIO	73
4.1. Autor sin libro. Escritor sin escrito	73
¿Por qué no escribe?	76
Traducir las cosas en el espacio	79
4.2. Una primera versión de Mallarmé	80
A través de la lejanía y del vacío	81
El libro, el cielo	83
El reposo en la luz	88
5. CLAUDEL Y EL INFINITO	91
«El Infinito, horrible Palabra»	95
«Soy lo imposible»	98
La otra palabra	101
6. LA PALABRA PROFÉTICA	105
El desierto y el afuera	106
«Mi palabra incesante»	108
Al pie de la letra	110
7. EL SECRETO DEL GOLEM	114
La experiencia simbólica	115
Por qué no hay arte puro	118
Dicha, desdicha de la imagen	119
8. EL INFINITO LITERARIO: EL ALEPH	122
El sentido del devenir	123

INDICE

9. EL FRACASO DEL DEMONIO: LA VOCACIÓN	126
La gran agonía	127
La «realidad»	129
Pérfida vocación	130
«Fracaso»	133
 III. ACERCA DE UN ARTE SIN PORVENIR 	
1. EN CUALQUIER EXTREMO	137
La excepción y la regla	139
2. BROCH	141
2.1. «Los sonámbulos»: el vértigo lógico	141
El hombre disperso, fragmentado	141
Varios escritores en uno solo	144
El destino es la lógica	145
2.2. «La muerte de Virgilio»: la búsqueda de la unidad	147
La palabra interior del último día	148
La tentación de la unidad	151
Los rasgos de la obra	154
3. OTRA VUELTA DE TUERCA	157
«El tema lo es todo»	158
El corazón maligno de todo relato	161
La «presión divina»	163
4. MUSIL	166
4.1. La pasión de la indiferencia	166
El tema central	169
El hombre posible	172
4.2. La experiencia de «el otro estado»	173
La doble versión del hombre moderno	174
El cumplimiento incumplido	176
Bajo la amenaza de lo impersonal	180
La literatura y el pensamiento	182
5. EL DOLOR DEL DIÁLOGO	184
Malraux	186
H. James	187
Kafka	188
El diálogo es escaso	189

6. LA CLARIDAD NOVELÍSTICA	193
La mancha ciega	194
Metamorfosis del tiempo en espacio	196
El claro de sol	197
7. H. H.	200
7.1. La persecución de sí mismo	200
<i>Demian</i>	204
<i>El lobo estepario</i>	207
7.2. El Juego de los juegos	209
Un arte nuevo	210
Al salir de Castalia	213
El espíritu envejecido	217
8. EL DIARIO ÍNTIMO Y EL RELATO	219
El lugar de la imanación	220
La trampa del diario	221
Las inmediaciones del secreto	223
9. EL RELATO Y EL ESCÁNDALO	225

IV. ¿HACIA DÓNDE VA LA LITERATURA?

1. LA DESAPARICIÓN DE LA LITERATURA	231
Una búsqueda oscura, atormentada	232
Literatura, obra, experiencia	235
La no literatura	236
2. LA BÚSQUEDA DEL PUNTO CERO	239
La dispersión	240
Lengua, estilo, escritura	242
Una experiencia total	244
3. «¿DÓNDE AHORA? ¿QUIÉN AHORA?»	248
En la región del error	249
<i>El innombrable</i>	250
Genet	252
Acercamiento a una palabra neutra	253
4. MUERTE DEL ÚLTIMO ESCRITOR	256
La palabra secreta sin secreto	257

INDICE

El dictador	258
La literatura moderna	259
5. EL LIBRO POR VENIR	262
5.1. <i>Ecce Liber</i>	262
Libro numeroso... ..	262
... sin azar... ..	263
... despersonalizado	265
«hecho, ente»	268
«Memorable crisis»	272
5.2. Una nueva interpretación del espacio literario	274
Reunido en nombre de la dispersión	274
El espacio poético y el espacio cósmico	278
La obra y el secreto del devenir	280
La lectura, la «operación»	283
A la altura quizá	285
6. EL PODER Y LA GLORIA	287
<i>[Nota del autor]</i>	295
<i>Índice</i>	297

ISBN 84 - 8164 - 770-5



9 788481 647709