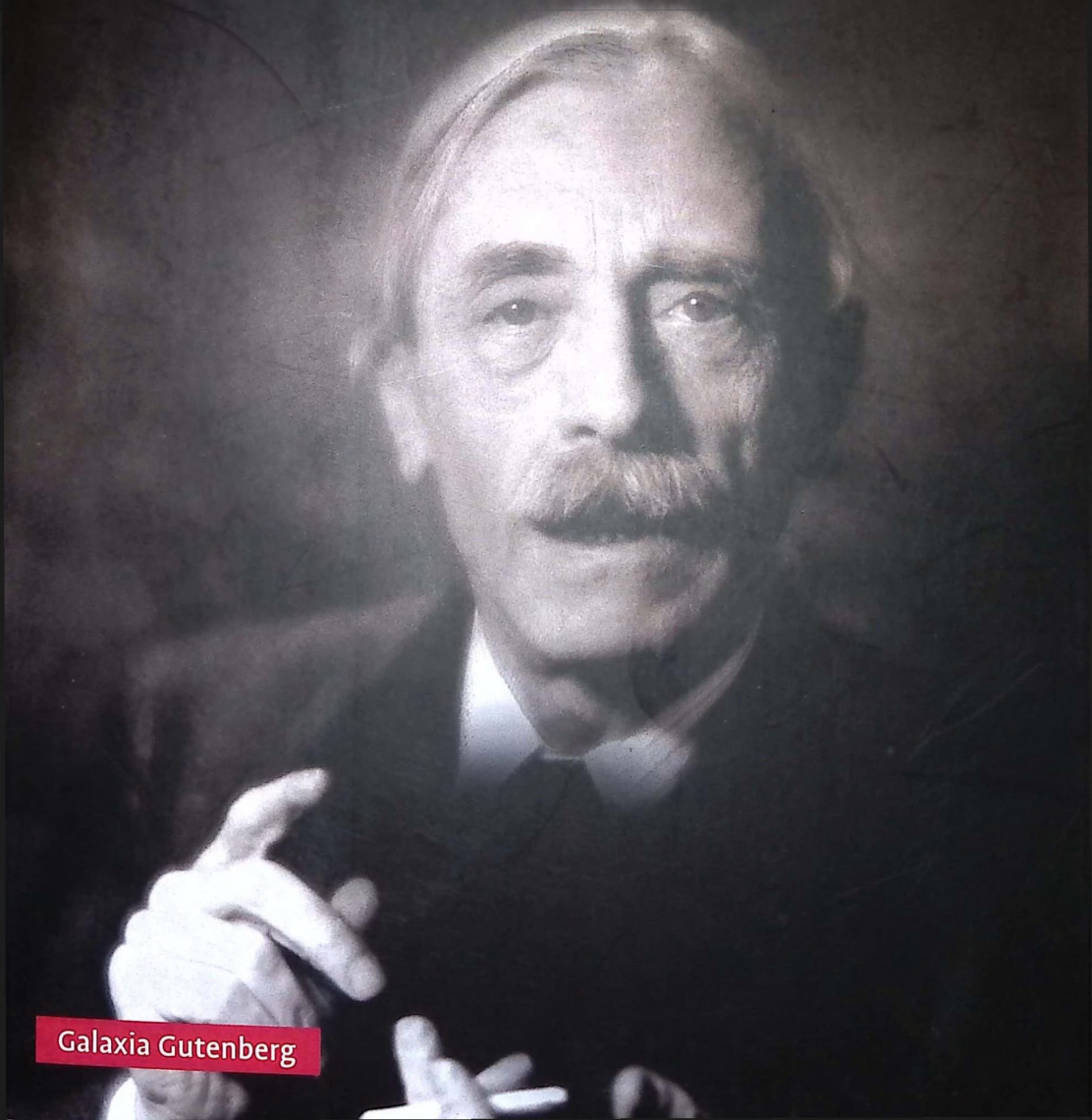
Paul Valéry

# Cuadernos

(1894-1945)

Edición de
Andrés Sánchez Robayna



Galaxia Gutenberg

Cuadernos
(1894-1945)

Paul Valéry

# Cuadernos

(1894-1945)

Edición de
Andrés Sánchez Robayna

Traducción de Maryse Privat, Fátima Sainz
y Andrés Sánchez Robayna

Galaxia Gutenberg

Traducción de Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna;
con la revisión del Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna:
Sally Burgess, Clara Curell, Jesús Díaz Armas, Margarita Fernández de Sevilla,
Margarita Gómez Sierra, Nicanor Guerra, Régulo Hernández, Alejandro Krawietz,
Francisco León, Miguel Martinón y Guy Rochel.

La edición original de esta obra estuvo al cuidado de Nicanor Vélez

Publicado por
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición en Galaxia Gutenberg: octubre de 2007
Primera edición en este formato: marzo de 2022



Preimpresión: María Garcia
Impresión y encuadernación: Romanyà-Valls
Pl. Verdaguer, 1 Capellades-Barcelona
Depósito legal: B 131-2022
ISBN: 978-84-18807-60-2

# Introducción

Aseguraba el señor Teste que él era «como el juguete de un conocimiento musculoso», y que «si Bach hubiera creído que las esferas le dictaban su música, no hubiera podido tener la fuerza de limpidez y de soberanía de combinaciones transparentes que obtuvo». Parece inútil señalar que Paul Valéry creía, en este sentido, lo mismo que Teste (su doble), una coincidencia que no siempre tenía que darse necesariamente entre el escritor y su creación temprana, ese pequeño «monstruo» que, en su cuento filosófico, persigue una peculiar Quimera, una «Quimera de la mitología intelectual».

¿Tiene «musculatura» el pensamiento? Si la tiene, es preciso ejercitarla, no menos que la otra, tanto para evitar todo anquilosamiento como para mostrar su fuerza, aunque sólo sea —y no es poco— su «fuerza de limpidez». En cuanto a Bach, no es lo mismo, ciertamente, un conjunto de anotaciones dispersas realizadas durante años que el soberano arte musical del maestro de Leipzig, pero tampoco aquéllas venían del cielo: eran el fruto de una estricta disciplina, de un esfuerzo mental prolongado. Si su efecto no resultaba tan alado como el de Bach (pero a veces lo era, no sólo bajo la forma de poemas en prosa, sino también de aforismos y reflexiones a menudo igualmente fulgurantes), no cabía achacar la culpa a la disciplina, condición imprescindible de toda vida mental. Era sólo un asunto de «géneros».

Valéry mostraba así que la disciplina se halla en la raíz de toda *cosa mentale*. ¿Música, pensamiento? Son «géneros» diferentes, en efecto, pero ambos, para ser de verdad, han de ser disciplinados. Ser es ser disciplinado.

¿Qué lleva a un hombre, durante más de cincuenta años, a levantarse muy temprano (entre las cuatro y las cinco de la mañana) y a escribir unas tres o cuatro horas acerca de los temas más diversos? Mientras otros hacen libros, él «hace» su mente, afirmará en alguna ocasión, y volverá a repetirlo de muchas maneras. No siempre escribe; a veces, también dibuja —y esos dibujos no son precisamente irrelevantes: muestran una extraordinaria capacidad de observación y unas indudables facultades artísticas.

Al alba, un hombre piensa, escribe, dibuja. Lo hace con tal regularidad que esas anotaciones —en realidad, esos momentos matinales, porque no sólo escribe— llegan a convertirse en un «vicio», en un hábito al que le resulta imposible renunciar. Nada más lejos, sin embargo, de la grafomanía: las anotaciones brotan como una constante prueba de lenguaje, y revelan una intensidad intelectual poco común, en un arco que va de lo filosófico a lo científico pasando por lo psicológico y lo literario. Las anotaciones critican, proponen, impugnan. Y, alguna vez, celebran. Pero también se cuestionan a sí mismas, empezando por cuestionar el lenguaje. Esos «tanteos de la mañana» son, en definitiva, un *ejercicio* mental, un método de análisis del funcionamiento de la mente, un ejercicio guiado por la disciplina más severa. Tanto, que ese hombre acaba por identificarse con un «Gladiator». Por lo demás, ese trabajo resulta, con frecuencia, desesperante: es un «trabajo de Penélope», un hacer y deshacer el análisis y un continuo formular y reformular hipótesis inverificables. Y vuelta a empezar.

Lo que lleva, en definitiva, a Valéry a una práctica tal de la escritura es una pertinaz, obsesiva voluntad de conocimiento. Pero una voluntad en la que comprender no es distinto a crear. Lo había aprendido en Leonardo da Vinci.

No puede extrañar que las anotaciones de los *Cuadernos* comiencen en 1894, el mismo año en que Valéry escribe su «Intro-

ducción al método de Leonardo da Vinci». Leemos en este ensayo que «es en el universo en lo que Leonardo piensa siempre, y en el rigor». Para Leonardo, se diría, comprender es un acto, y no hay en él ningún abismo: «un abismo le haría pensar en un puente». Valéry tenía veintitrés años.

El «hombre universal» que fue Leonardo se convierte en una especie de símbolo para el joven escritor. Leonardo es «universal» porque nada escapa a sus intereses humanos, y su divisa fue *ostinato rigore*. Ambas cosas, universalidad y rigor, se convertirían para Valéry en objetivos o, más bien, en *condiciones* de la vida mental. Cada mañana, el pensamiento será ejercitado en la reflexión acerca de los objetos del mundo y de nuestro modo de comprenderlos, de *experimentarlos*. En un cúmulo de notas que proliferan a lo largo del tiempo como manifestaciones múltiples de una incesante actividad intelectual, Valéry expresa además su *lucha* con el pensamiento y con el lenguaje. Y la disposición de esas notas en los cuadernos —cada uno de ellos con la expresión del año en que fueron escritos— nos permite, por otra parte, seguir la evolución de su pensamiento.

Cada día, «entre la lámpara y el sol», Valéry parecía responder a la pregunta tal vez más esencial de todas las que se formuló: «¿Qué puede un hombre?». Le interesaba menos una «obra» literaria que el examen de los mecanismos de su mente, y de ahí los prolongados silencios que separan sus publicaciones, muy especialmente el silencio anterior a 1917, en que *La joven Parca* irrumpía en la escena literaria de la época después de los amistosos apremios de Gide. Nunca hubo, se diría, un silencio literario más preñado de palabras. Lo sabemos hoy, tras la publicación póstuma de los *Cuadernos*.

El gigantesco cúmulo de anotaciones escritas por Valéry entre 1894 y 1945, año de su fallecimiento, consta de 261 cuadernos, cuya edición facsimilar en veintinueve volúmenes, publicada entre 1957 y 1961, alcanza unas 26.600 páginas. Es la obra de una

vida, diríamos, si no fuera porque la noción misma de *obra* (algo se dirá luego sobre la dificultad que supone clasificar literaria e intelectualmente estas páginas, y no digamos definir su género) no acaba de ajustarse al sentido de una masa oceánica de textos diversos, desde el aforismo a la fórmula matemática, pasando por el dibujo, el poema en prosa, la disquisición filosófica, el estudio estético, el apunte psicológico, la observación sociológica, el dato autobiográfico, el ensayo político o la crítica literaria.

Desde muy pronto, Valéry advirtió el desorden de sus anotaciones, su carácter caótico, poco «útil» en la disposición originaria de la escritura. Porque, en los cuadernos, Valéry no trabajaba por bloques o temas, sino en simple secuencia temporal, de manera que, por ejemplo, junto a la discusión de un teorema matemático puede encontrarse el esbozo de un poema, seguido éste a su vez por un apunte sobre la visita de un amigo, una larga reflexión sobre una conferencia de Einstein, un aforismo sobre la experiencia religiosa o el dibujo de su propia mano con un cigarrillo. En 1908, es decir, transcurrido ya algún tiempo desde el inicio de sus anotaciones, el propio Valéry empezó a ordenarlas por grupos o núcleos temáticos, e incluso a pasarlas a máquina. Más tarde dejó esta última tarea en otras manos (las manos amigas de algunas secretarias de confianza) para ocuparse únicamente de la clasificación de los fragmentos.

De una ordenación inicial considerablemente abstracta, que tendía a privilegiar el mundo nocional o intelectual (matemático-formal), Valéry pasó a otra más amplia y matizada, en la que hacía entrar también en juego, con secciones propias, la dimensión de la emotividad, la biología y el cuerpo. Con esa nueva clasificación, más atenta a lo que Judith Robinson llama «la infraestructura biológica de nuestra vida interior», Valéry era más justo con un aspecto muy presente en los propios textos, lo mismo que en otros escritos suyos.

En la edición de La Pléiade, en dos volúmenes que rebasan las 3.000 páginas, son treinta y una las secciones que finalmente

aparecen, y que aglutinan las preocupaciones de un intelectual tan interesado en las artes como en las ciencias. No son secciones o capítulos incomunicados, desde luego, y no pocas reflexiones podrían figurar en más de un capítulo, o haber quedado adscritas a uno diferente. Valéry aprovechó determinados materiales de estos cuadernos para la redacción de algunos ensayos, o para libros como el espléndido *Tel Quel*. La mayor parte de estas páginas, sin embargo, quedaron inéditas, y su publicación a finales de la década de 1950 (la citada edición facsimilar) despertó un extraordinario interés: la existencia de los *Cuadernos* era conocida sólo de oídas. Su divulgación suponía el afloramiento de todo un continente intelectual, filosófico y literario.

Sería preciso crear un rótulo especial para definir el «género» de los *Cahiers*, un rótulo que sirviese para delimitar el estudio de las variantes infinitas del propio funcionamiento mental. *Autoanálisis* no es palabra inadecuada, pero el propio Valéry advirtió en seguida que el examen de los procesos de su mente —elemento preponderante en estas anotaciones— no es sino *una* de las preocupaciones que cabe observar en ellas. De ahí las aproximadamente doscientas subdivisiones que, en algún momento, pensó utilizar en una clasificación más detallada de sus notas. Véanse sólo las correspondientes al capítulo «Ciencia»: Ciencias, Generalidades, Energía, Mecánica, Fuerza, Inercia, Física mecánica, Intuición, Imágenes, Movimiento, Zenón, Distancia y Duración, Relatividad.

Los *Cuadernos* versan menos sobre la autoexploración de los procesos mentales de un individuo que sobre esos procesos en relación con otros «objetos»: el estudio de los límites de la conciencia, el papel de los sueños en la vida mental y emotiva, las lecciones de la historia, los impulsos del eros, el sentido de la enseñanza, las diferencias entre el yo y la personalidad, el significado de la noción de *literatura*, la experiencia religiosa, la dimensión ética de la existencia y un sinfín de asuntos que desbor-

dan claramente el solo «autoanálisis». Todos esos asuntos, en efecto, son abordados desde la perspectiva de una conciencia que no deja de *autoanalizarse* en cada una de las fases de la reflexión sobre esas materias. Una reflexión que aspira siempre a basarse en sus *propios* y *exclusivos* recursos intelectuales, y de ahí que Valéry acuda raramente a otras fuentes intelectuales o filosóficas (lo cual no deja de representar a menudo una seria limitación). La mayor parte de las veces *quiere llegar solo al lugar que descubre por sí solo.* Y no por narcisismo intelectual sino por una voluntad de conocer el alcance del propio funcionamiento mental.

El *género* de los *Cuadernos* podría ser, como propone Wendoll K. Mc Clendon, el «diario intelectual», es decir, «el registro de la vida de una mente; mejor todavía, es esa vida misma preservada, vibrante y dinámica, en ese lenguaje». Ahora bien, ¿qué separa a un «diario intelectual» de un «diario» común? Dicho de otra manera: ¿qué características ha de tener un «diario de ideas»? ¿Acaso la total exclusión de referencias a la vida cotidiana? No es el caso, ciertamente, de los *Cuadernos*, que registran, con más frecuencia de la que creía el propio Valéry (quien se opuso siempre a ver en esas páginas un diario, ni siquiera un «diario de ideas»), datos múltiples acerca de la vida cotidiana del autor, desde la mención de determinadas visitas que hace o recibe hasta la inclusión de fragmentos de cartas, pasando por la referencia a veladas íntimas con amigas, el comentario detallado de ciertas conversaciones (de Gide a Bergson, de Einstein a De Gaulle), la descripción de estados de ánimo o, en fin, el desahogo sentimental explícito (véase, en el capítulo «Ego», la conmovedora anotación sobre la muerte de su madre, que esta edición recoge). No faltan ni siquiera los criptogramas —sobre todo en el capítulo «Eros»—, tan ligados al diarismo, y de los que es un buen ejemplo el *Diary* de Samuel Pepys.

Las investigaciones recientes sobre la escritura diarística prueban que no es posible una definición de *diario* más allá de la es-

tricta referencia al tiempo contenida en esa misma palabra. Asegura Philippe Lejeune, en efecto, que para que haya *diario* basta que haya «escritura fechada»; sería preciso, pues, hablar casi de tantos tipos de diarios como diaristas ha habido y hay. Maurice Blanchot, por su parte, afirmaba que un diario «no es esencialmente confesión, relato de sí mismo; es un Memorial», y tal vez los *Cuadernos* serían, a sus ojos, una suerte de memorial filosófico.

El mismo Valéry creía a veces estar haciendo un diccionario. «Si yo hiciera un diccionario (¿y qué otra cosa hago en estas notas?)[...]», escribe, pensando acaso en el *Diccionario filosófico* de Voltaire. Más allá o más acá de los géneros, sin embargo, tal vez lo que más importa es subrayar que estamos ante un singular *pensamiento en formación*. En constante, espectacular, rigurosa formación.

La singularidad de los *Cahiers* no deja de hacernos pensar en otras creaciones europeas de su misma «familia» intelectual y espiritual. Bien es verdad que las diferencias se imponen, y acaso en esas diferencias resida buena parte del significado de cada una de esas obras, inscritas casi todas ellas en esa zona fronteriza entre la literatura y el pensamiento. ¿Cómo no ver, en cambio, que esas analogías, lejos de suprimir las diferencias, las sitúan en su plano más justo, es decir, aquel que forjan las inevitables convergencias creadas por la mirada crítica e histórica?

Diarios aparte (empezando por el de Amiel, tan próximo en ocasiones, muy especialmente en el costado metafísico), los «tanteos» o ensayos de Valéry hacen pensar ante todo —en lo que respecta a la variedad de sus temas y a la inagotable curiosidad de sus búsquedas— en los antiguos libros misceláneos; por ejemplo —y por citar una referencia hispánica—, en la vieja y hermosa *Silva de varia lección* (1540) de Pedro Mejía. Y quien piensa en este libro ha pensado ya sin duda en los *Ensayos* (1580) de Montaigne. Uno y otro, sin embargo, lo mismo en su didactismo

que en su designio clásico de «deleitar», están distantes de un vastísimo conjunto de notas caracterizadas por su dispersión y su explícito deseo de permanecer al margen de todo «deleite»; es declaración suficientemente reveladora, en este sentido, la que abre los *Cuadernos*: «Aquí no me propongo agradar a nadie».

Existe, sin duda, una especie de red (¿era consciente de ella el propio Valéry?) que, en su propia lengua, une las anotaciones de los *Cahiers* con el fragmentarismo casi sistemático de los *Pensamientos* de Pascal y, más tarde, de los pensamientos, máximas y anécdotas de Chamfort. Y más aún: la une con la «poética» del fragmento practicada por los románticos alemanes, muy especialmente la *symphilosophie* de Friedrich Schlegel y Novalis, que hicieron del pensamiento «fracturado», de los «granos de polen» —en la bella expresión del autor de los *Himnos a la noche*—, la forma predilecta de un modo de ser intelectual.

La verdadera «familia» de los *Cahiers* hay que buscarla, en efecto, en esa precisa «poética» del fragmentarismo radical. Los *Fragmentos* de Novalis (también conocidos como *La enciclopedia*) ofrecen numerosos puntos en común de tipo formal con las anotaciones del poeta francés. Dispersos, proliferantes, también los fragmentos de Novalis surgieron en forma de anotaciones *alla prima*, con irresistible vocación aforística o con tendencia a la brevedad fulgurante. Como Valéry, en fin, también Novalis dejó pistas e índices para ordenar el material por enunciados o bloques que permitirían poner un poco de orden en el «caos natural» de sus manuscritos. Pero sorprende en los *Fragmentos* una anotación según la cual el autor aspiraba a que su «libro» estuviera integrado tanto por fragmentos propiamente dichos como por «cartas, poemas, estudios científicos rigurosos, etc.», lo cual no está lejos de la realidad formal de los *Cuadernos*. Más sorprendente aún es que Novalis pida una «gimnasia del espíritu y del cuerpo», que recuerda de inmediato la «gymnastique intérieure» de Valéry. Es tentador establecer un paralelismo entre ambas obras (no estoy seguro de que no se haya realizado ya). No

pueden ignorarse las considerables diferencias entre una y otra, sobre todo la voluntad de sistematización filosófica de Novalis, «idealista mágico» —muy influido por Kant y Fichte y, en menor medida, Spinoza y Leibniz—, que difiere sensiblemente del escepticismo y el materialismo casi programáticos de Valéry y de su reducción de la mayor parte de los problemas filosóficos a estrictos problemas lingüísticos. Sin embargo, tales diferencias no pueden ni deben ocultarnos sus semejanzas y equivalencias constructivas.

Más sorprendentes aún, si cabe, pueden parecernos los nexos evidentes que los *Cuadernos* ofrecen con el *Zibaldone di pensieri* de Giacomo Leopardi, obra en la que, como es sabido, el poeta italiano anotó, entre 1817 y 1832, un extensísimo conjunto de observaciones, comentarios y apuntes acerca de los asuntos más diversos, además de esbozos de poemas, disquisiciones filológicas, interpretaciones históricas y un buen número de digresiones filosóficas. Libro mítico, el *Zibaldone* no se publicó sino muy tardíamente (como los *Fragmentos* de Novalis), y sólo en 1900, año en que vio la luz la primera edición, pudo el lector saber que el autor de los *Canti* y de las *Operette morali* era también un extraordinario humanista con preocupaciones «enciclopedistas», y que las más de 3.600 páginas de esos cuadernos convertían a Leopardi en un pensador (y un filólogo) de dimensiones inusuales. «Che cosa è dunque lo *Zibaldone*? Una specie di diario», escribe Giuseppe De Robertis en un fundamental estudio sobre esas páginas («Dalle note dello *Zibaldone* alla poesia dei *Canti*»). Sergio Solmi, a su vez, lo ve como un ejemplo excepcional de «pensamiento en movimiento». Estos dos rasgos fundamentales, plenamente compartidos por los *Cahiers*, bastarían para crear en el lector la sospecha de un posible influjo del poeta romántico italiano sobre el poeta francés simbolista (cuyos padres, por otra parte, habían nacido en Italia). No hay constancia alguna, sin embargo, de que Valéry conociera el *Zibaldone* (ni, por lo demás, los *Fragmente* de Novalis).

Por su misma naturaleza *universalista*, arriba mencionada, los *Cahiers* no ocultan en ningún momento su carácter «enciclopédico». Más aún que en la edición «ordenada», es en la reproducción facsimilar de los manuscritos donde se percibe con claridad meridiana la multiplicidad del trabajo de sentido realizado por una mente que parece en continua efervescencia y que no cesa de interrogar los objetos del mundo y de interrogarse a sí misma.

Es en los predios de la razón ilustrada, en ese siglo XVIII que Valéry tenía como su época histórica favorita, donde empiezan por situarse los intereses de una mente que deseaba hacer valer tanto su potencia como sus potencialidades. Pero esa «razón» es sólo un *terminus a quo*, porque se diría que el poeta francés quiere explorar menos los objetos del mundo con los instrumentos de la razón que el lenguaje con el que tradicionalmente se ha acercado y se acerca el hombre a esos mismos objetos. Filosofía, sí, pero, ante todo, filosofía del lenguaje. Y ya ha quedado dicho que Valéry tiende a reducir los problemas (los objetos) filosóficos a problemas de lenguaje.

Precisamente porque una «mente poderosa» —y la de Valéry lo era en grado extremo, no sólo en una dimensión teórica y crítica, sino también en lo relacionado con la «filosofía del lenguaje» que hay implícita en toda gran obra literaria— no deja de interesarse por sus propios límites, la mente de Valéry se pasa el tiempo preguntando por la necesidad o la pertinencia de los hábitos de la mente y de la imaginación. La pregunta tal vez más reiterada en los *Cuadernos* es la que intenta saber si algo que el hombre ha hecho tradicionalmente podría o debería ser inventado hoy. La profundidad de esta pregunta habla con claridad, ante todo, acerca del carácter esencialmente interrogativo de la mente de Valéry, pero también de sus dudas acerca de preocupaciones o actividades que han marcado la historia de la humanidad y que, sin embargo, no están verdaderamente justificadas en sí mismas o no tienen sentido hoy.

¿Inventaríamos hoy la poesía, las religiones, la familia? El lector agradece siempre a Valéry lo mismo ciertos cuestionamientos o impugnaciones (en todos los planos, desde la afectividad hasta la política, pasando por los sueños, la psicología, la sensibilidad, la historia, la memoria, la ciencia, el eros, las matemáticas, el arte, el ego, la enseñanza, la literatura, la experiencia del tiempo, la conciencia o el lenguaje) que el hacernos conscientes de ciertos fenómenos comúnmente poco analizados, o determinadas constataciones a las que le ha llevado su propia experiencia. En los precisos sentidos indicados, véanse sólo, respectivamente, estas dos notas acerca de una práctica —la práctica de la poesía— intensamente auscultada a lo largo de los años: «La poesía por sí sola no puede bastarle a una mente de cierta fuerza — Por ello, las mentes poderosas que han escrito poesía han intentado combinar el movimiento de la mente y lo que éste conlleva con su interrupción y lo que ésta implica» (1925, «Poesía»); «La Poesía en nuestra época es supervivencia — tradición. Poesía en una época de simplificación del lenguaje, de alteración de la voz, de supresión de fuerzas sociales y lingüísticas, de especialización — (música) — es cosa preservada — Es decir, que hoy no inventaríamos los versos si no nos hubieran sido legados. — Tampoco las religiones» (1926, ibídem).

De este tenor es la conciencia de Valéry. Interrogación y autointerrogación. Crítica del lenguaje y exploración del límite: de la mente, de la percepción, del objeto. Y todo ello en el orden puro (el desorden originario) del pensamiento: «En lo que respecta al "pensamiento", las obras son falsificaciones, puesto que eliminan lo provisional y lo no reiterable, lo instantáneo, y la mezcla pura e impura, desorden y orden». Los *Cuadernos* no son —ya se dijo antes— una «obra». No lo son, además, porque no aceptaron en ningún momento la «falsificación» aludida.

El acontecimiento de la publicación de los *Cahiers* a mediados del pasado siglo, en una edición que venía a acompañar (y a

completar) la de los dos volúmenes de las *Œuvres* del autor, situaba en primerísimo plano la figura de Valéry en un panorama —el panorama de la cultura europea posterior a la segunda guerra mundial— particularmente delicado y difícil. Fue en ese preciso contexto en el que T. S. Eliot declaró que Valéry era la personalidad intelectual de su época que más le interesaba, y en el que André Gide no dudó en afirmar: «Nadie [como Valéry] en nuestros días ha ayudado mejor ni de manera más constante al progreso de la mente». No era ajeno a estas consideraciones lo que en 1960, en su ensayo «Desviaciones de Valéry», T. W. Adorno llamó el «conservadurismo» político del poeta francés, incluso su «apoliticismo» («como el Thomas Mann de las *Reflexiones*», subraya Adorno). Pero entre las «contradicciones» de Valéry que señala el pensador alemán está el que el campo de tensiones de este intelectual conservador «anticipa en treinta años —afirma— el del arte contemporáneo: el de la emancipación y la integración». Poco después subrayará que lo que se muestra siempre en la prosa de Valéry es, asombrosamente, «el pensamiento mismo trabajando», y señalaba su influjo sobre Walter Benjamin: «El espíritu condenado a muerte simpatiza con lo material, lo ello mismo no espiritual en el seno del espíritu. Valéry coincide con Walter Benjamin, cuya estética aprendió sin duda de él más que de cualquier otro, en un materialismo de segundo grado».

El que acaba de verse no es sino uno de los testimonios suscitados por el «campo de tensiones» del pensamiento de Valéry. Nos falta aún, hasta donde puedo saber, un estudio sobre los ecos y las repercusiones de ese pensamiento en la cultura europea considerada en su conjunto. Ese estudio habría de integrar, de manera coherente con los intereses intelectuales de Valéry plenamente explicitados en los *Cuadernos*, los testimonios de la ciencia. De tales testimonios cabría aquí mencionar, si no el más reciente, sí uno de los más relevantes, por la significación de quien lo formula y por el alcance de la huella que revela. En uno de sus

ensayos, efectivamente, más conocidos, «Sólo una ilusión», de 1984 (recogido en su libro *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*), el físico-químico Ylia Prigogine (1917-2003), precursor de la teoría del caos y premio Nobel de Química tanto por sus trabajos en lo que denominó «estructuras disipativas» como por sus contribuciones al desequilibrio termodinámico —particularmente la teoría de los «procesos irreversibles»—, acudió a lo que llama una «importante observación» sobre el tiempo realizada por Valéry en sus *Cuadernos* (recogida en la presente edición, en la sección «Filosofía») para explicar algunas de sus propias posiciones sobre el tiempo desde el punto de vista de la física teórica. Prigogine, autor del ensayo «La actualidad de la concepción del tiempo en Valéry» (*Fonctions de l'Esprit*, 1983), ve en el poeta francés a un precursor de las actuales teorías físicas sobre el tiempo. Es seguro que el autor de *El cementerio marino* habría sido especialmente sensible a este testimonio, aún más sin duda que a los múltiples y muy conocidos de la literatura. Que algunos de sus pensamientos del alba —la «hora pura y profunda»— hayan sido recuperados por la ciencia contemporánea y que hayan podido tener consecuencias relevantes para nuestra comprensión actual de los sistemas biológicos habría constituido, a no dudarlo, uno de sus máximos orgullos. Y es que si «Un átomo de certidumbre objetiva destruye un mundo de certidumbre subjetiva» (1912, «Ciencia»), también es cierto que, como en la poesía, «La analogía domina la ciencia física» (1900-1901, ibídem); más aún (asegura cuando ya ha conversado con Einstein): «Todos los progresos de la física convergen hacia un problema ineluctable que es el de las percepciones y las imágenes» (1927-1928, ibídem).

Pero el significado de los *Cuadernos* no viene dado sólo por sus valores intrínsecos y por la huella que dejan en obras posteriores (incluidos los homónimos *Cuadernos* de E. M. Cioran dados a conocer en 1997). Como todas las grandes producciones del espíritu, también influye en sus «futuras predecesoras». Nos

fuerza, en efecto, a ver bajo su luz tanto las producciones que arriba llamé de su misma «familia espiritual» (especialmente Novalis y Leopardi) cuanto las obras que se encuentran en la raíz histórica del género «ensayo». Este «pensamiento en formación» se mira, pues, tanto en las aguas de su posteridad como en las del pasado, y ambas lo reflejan con inusual nitidez. Siendo «pensamiento en el tiempo», puesto bajo el rumor del tiempo (esto es, datado con precisión, hasta el punto de poder fijar tanto su evolución como sus crisis), también el tiempo histórico-cultural, el anterior y el posterior, lo enriquece y lo transfigura. De ahí que, aun sin negarles cierto sentido de provocación evidente, no suenen hiperbólicas las siguientes palabras de Octavio Paz en 1986: «Cuando era adolescente, uno de los escritores que más veneraba era Paul Valéry. Después quedó más o menos en la sombra. Lo he releído hace poco y encuentro que el verdadero gran filósofo francés de nuestra época no es Sartre: es Valéry, como lo revela, sobre todo, la publicación póstuma de los *Cahiers*» (*Miscelánea, Obras completas VIII*).

Alguna vez afirmó Valéry que le hubiera gustado escribir una *Comedia intelectual* que fuese un complemento de la *Divina Comedia* de Dante y de la *Comedia humana* de Balzac. En cierto modo, los *Cuadernos* —más aún que *El señor Teste*— son esa *Comedia intelectual*. Son el viaje de un moderno Odiseo intelectual a través del laberinto de su propia mente abismada, entre la fascinación de su potencia y su infinito espejeo de los objetos del mundo.

El libro que el lector tiene ahora en sus manos es una selección de las treinta y una secciones de los *Cuadernos*, realizada a partir de la citada —y excelente— edición en dos volúmenes preparada para la Bibliothèque de la Pléiade por Judith Robinson. ¿Por qué una selección, y qué criterios se han seguido en ella? Aunque las anotaciones de Valéry deben ser leídas en la secuencia completa de la que forman parte, y aunque, idealmente, no debe «fal-

sificarse» el espíritu y el sentido del texto original eliminando «lo provisional» y las reiteraciones, «lo instantáneo, y la mezcla pura e impura» que da entidad al conjunto como tales *anotaciones*, es lo cierto que, en la confianza de que algún día pueda ser traducido al español en su integridad, una selección como la que ahora se propone no sólo no traiciona el espíritu de los *Cuadernos* —puesto que las reiteraciones y lo «instantáneo» aparecen igualmente reflejados aquí de manera inevitable—, sino que resulta un proyecto más viable y realista en términos editoriales. De todos modos, y con la intención de que el lector posea las claves de la totalidad de las reflexiones de Valéry en torno a temas concretos, se ofrecen íntegras dos secciones: «Los cuadernos» y «Poesía».

La selección realizada tiende a privilegiar dos aspectos: los contenidos mismos (esto es, la diversidad de abordajes de un tema y la riqueza de sus lecturas o interpretaciones) y el carácter de «diario intelectual» que los *Cahiers*, a nuestro juicio, poseen en su esencia. Quiere esto decir que la selección tiende también a subrayar los momentos en que los *Cuadernos* se presentan más visiblemente cercanos a su condición de «diario», de manera que la cotidianeidad y la autobiografía queden suficientemente resaltadas en la importancia que objetivamente poseen dentro del tejido general de las anotaciones.

Sólo conozco, en español, dos traducciones parciales de los *Cuadernos*, ambas publicadas en México. La primera apareció en el número 2 (1976) de la revista *Plural*, dirigida por Octavio Paz, una breve muestra traducida por Tomás Segovia y presentada por W. K. Mc Clendon; la segunda es un pequeño opúsculo que, con el título de *Notas sobre la poesía*, selecciona anotaciones sobre ese tema extraídas del conjunto de los *Cuadernos*, en edición y traducción de Hugo Gola (Universidad Iberoamericana, México, 1995).

La traducción que aquí ofrecemos forma parte de los trabajos que el Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La La-

guna —dedicado a la práctica de la traducción y a los estudios de traductología— viene llevando a cabo desde su fundación en 1995. Ha sido realizada por Maryse Privat, Fátima Sainz y yo mismo. El trabajo de cada uno de nosotros fue objeto de una cuidadosa puesta en común con la finalidad de unificar criterios de traducción y, además, fue revisado por el Taller de Traducción, una revisión que, en sesiones semanales celebradas a lo largo de dos años (cursos 2002-2003 y 2003-2004), limó y mejoró no pocos detalles y por la que los traductores desean expresar aquí su más vivo agradecimiento.

Se han respetado rigurosamente las características del texto original, de manera especial la peculiar puntuación de Valéry: el uso casi siempre irregular de los guiones, los subrayados, los dos puntos seguidos (que no tienen el mismo valor que los tres tradicionales con valor suspensivo), etcétera. En la sección «Lenguaje» hallará el lector sabrosas observaciones de 1944 sobre el particular: «Critican mi uso (o el abuso que hago) — de las palabras subrayadas, de los guiones, de las comillas. [...] Nuestra puntuación es viciosa. // Es a la vez fonética y semántica e insuficiente en los dos planos». Se han conservado igualmente todas las palabras escritas en lenguas distintas al francés, relativamente abundantes (y que se traducen en nota), así como la peculiar disposición gráfica de ciertos fragmentos.

Valéry acostumbraba a poner título a cada uno de los cuadernos en que escribía (*Tabulae meae Tentationum — Codex Quartus*, *ε. Faire sans croire*, *η. Jamais en paix!*, *θ. Comme moi*, *Journal de bord*, *Selfbook*, *κάππα*, etcétera); a veces, el título es una simple letra (*B*, *G*, *J*, *λ*, *Ω*, *am*, en ocasiones seguida de un número: *C 10*, *F 11*, *H 12*, *W 14*, *σ XXVI*, etcétera). Las indicaciones que figuran al final de cada anotación remiten a los siguientes datos: año, título del cuaderno (en cursiva), número de cuaderno (en redonda) y página (en redonda). Hemos traducido siempre los títulos escritos en francés, y hemos conservado los restantes datos: no faltará quien desee localizar esos fragmentos en la alu-

dida edición facsimilar publicada entre 1957 y 1961 o en la *édition intégrale* actualmente en curso de publicación por Gallimard, de la que han aparecido hasta la fecha diez volúmenes. Los signos < > indican frases o palabras tachadas por Valéry en el cuaderno original; las / /, opciones o dudas del autor. Hemos prescindido de los [ ] que representan desarrollo de abreviaturas, pero no del signo [...] al principio o al final de un pasaje, que significa que éste no es reproducido íntegramente en la edición de la que traducimos.

El lector no debe perder de vista en ningún momento el hecho de que estamos ante notas y apuntes escritos de manera rápida y fragmentaria, sin respetar, a veces, elementales normas de redacción y puntuación. La edición de la que partimos reproduce fielmente las características del texto original (epígrafes con punto final, notas con puntuación arbitraria o carentes de puntuación, etcétera), y lo mismo se ha pretendido hacer aquí, siempre que ha sido posible. Todas las irregularidades de carácter ortográfico (y tipográfico) que se observen en estas páginas, por tanto, debe entenderse que obedecen al deseo de preservar el efecto de la escritura originaria.

A pie de página se insertan las notas del propio Valéry. Al final del volumen, y siguiendo el orden de las diferentes secciones, se recogen tanto las notas de los traductores (con la indicación [T.]) como algunas de Judith Robinson, a veces condensadas, que aclaran determinados puntos oscuros o informan sobre personas o lugares citados por el autor.

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA
*Tegueste, 12 de julio de 2004*

## SIGLAS, SIGNOS Y ABREVIATURAS USADOS POR PAUL VALÉRY

| | |
|---|---|
| B | Beatrice [nombre que simboliza a la mujer amada] |
| CEM | Cuerpo, Espíritu, Mundo |
| Eρ | Eros |
| F, F III | Fausto [*Mon Faust,* obra de Valéry, inacabada] |
| Gl., Glad. | Gladiator [la noción de adiestramiento de la mente] |
| H | Homo |
| H + φ | Homo y Filosofía |
| HP | Historia, Política |
| JP | *La Jeune Parque* |
| L, Lit. | Literatura |
| P | Poiética, poema |
| Mn | Memoria [Mnemósyne] |
| PPA | Poemas y pequeños poemas abstractos |
| R | Sueño [Rêve] |
| S, Sy | Sistema [Système] |
| Sc | Ciencia [Science] |
| SM, S.M. | Stéphane Mallarmé |
| T, Tt | Teste [Monsieur Teste] |
| θ | Zeta [La fe religiosa] |
| π | Poiética |
| φ, Φ | Filosofía [el aspecto «físico» (sensorial) del pensamiento |
| ψ | Psicología [el aspecto «psíquico» del pensamiento] |

# Los cuadernos

Aquí no me propongo agradar a nadie. (1897-1899; *Tabulae meae Tentationum* — *Codex Quartus*, I, 180.)

☆

Autodiscusión infinita. (Ibídem, I, 229.)

☆

De publicar, algún día, esta pesquisa, más vale hacerlo bajo la forma de: he hecho esto y aquello. Una novela, si se quiere; si se quiere, una teoría.

La teoría de uno mismo. (Ibídem, I, 276.)

☆

«... Presento estos trabajos como — una tentativa, y esta tentativa como indicio del asombro que tuve cuando me di cuenta de que no lo habíamos intentado aún.» (1898. Sin título, I, 369.)

☆

Para comprender esta empresa, descartad todo hábito literario — incluso la simple lógica —

en cada página — comienza algo que sólo está ligado a la página anterior por el objetivo final — Y es sin embargo una sola frase continuada dentro de otra frase *principal*.

Obra de arte hecha con los hechos del pensamiento mismo. (1899. Sin título, I, 765.)

☆

Si este trabajo no resulta inane — es muy hermoso; lo guardo entonces para mí. Si resulta inane — no tiene valor alguno, por inane, y lo guardo — para nadie. (1900-1901. Sin título, II, 163.)

☆

Lo mismo que un animal intelectual — como una bestia poderosa, su mente que circula — muele — en un círculo. (Ibídem, II, 191.)

☆

Percibo todas estas cosas que aquí escribo — estas observaciones, estos acercamientos, como una tentativa de leer un texto, y ese texto contiene multitud de fragmentos claros. El conjunto es negro. (1902. Sin título, II, 479.)

☆

Ensayos, Bocetos, Estudios, Esbozos, Borradores, Ejercicios, Tanteos. (1903-1905. Sin título, III, 339.)

☆

Todo lo que está escrito en estos cuadernos míos tiene este carácter de no querer ser nunca definitivo. (1905. Sin título, III, 599.)

☆

A veces escribo aquí una frase absurda en el sitio mismo de un destello que no ha podido ser atrapado — o que no era un destello. (Ibídem, III, 665.)

☆

Hablo como.. un borrador a través de mis incesantes tachaduras, enmiendas, rechazos, y a veces se desgaja una línea muy clara, una palabra esencial. (1905-1906. Sin título, III, 750.)

☆

Después de algunos asaltos infructuosos, no renuncies, no insistas. Pero guarda ese problema en las bodegas de tu mente, donde irá mejorando. Cambiad, ambos. (Ibídem, III, 779.)

☆

En estos cuadernos no escribo mis «opiniones», sino que escribo mis formaciones. No *llego* a lo que escribo, pero escribo lo que conduce — ¿adónde? — Anoto figuras que se forman por sí mismas, que a veces persigo — que no encuentro más claras, más armoniosas, más exactas que otras. Me detengo antes de escribir que no significan nada, que voy a decir lo contrario. No importa, porque sé qué valor tienen para mí. (1915-1916. *A*, V, 753.)

☆

Lo que viene a la mente sólo llega a ser de verdad «mi pensamiento», mi parecer — mi proyecto — después de haber sido controlado, aceptado, adoptado, al menos de manera provisional, y destinado a una elaboración, o a una preservación, o a una aplicación — —

De manera que lo que aquí escribo está a veces escrito no como mi «pensamiento» sino como pensamiento posible que será mío, o no será mío, y eliminado.

Es únicamente el juez de esas llegadas el que se puede *criticar* en un autor. (1917. *E*, VI, 563.)

☆

Escribo aquí las ideas que me vienen. Pero eso no significa que las acepte. Es su primer estado. Poco despiertas todavía. (1921. *N*, VII, 842.)

☆

Veo por estos cuadernos que mi mente se complace de manera especial en transformaciones que se parecen a las del análisis, y que son el resultado de la actividad espontánea de las analogías. [...] (1922. *S*, VIII, 676.)

☆

Hay días para los conjuntos y días para los detalles. (1922-1923. *V*, IX, 75.)

☆

El problema en el que me siento cada vez más acorralado es el problema de ordenar mis pensamientos, y de ordenarlos no exteriormente, sino de manera útil y orgánica. (1924. *ε*. *Hacer sin creer*, X, 352.)

☆

«Me aseguro de que, en la vía aquí indicada, mentes mejores que la mía encontrarán cosas suficientemente nuevas.» (1925. *η*. *¡Nunca en paz!*, X, 552.)

☆

Encontré aquí y allá pequeños fragmentos de lo que yo quería. (Ibídem, X, 608.)

☆

< Mi filosofía — algún día no tendré más remedio que hacer cuadernos por secciones y temas. > (1925. *θ*. *Como yo*, X, 776.)

☆

Alegría — emoción de levantarse a las 5 de la mañana y ponerse a anotar un montón de ideas, se diría, simultáneas

experimentando una extrema rapidez íntima, que hace aparecer, sobre toda la extensión oculta — (descubriéndola, así) del campo mental, relaciones

(hay, en cada uno de nosotros, todo un imperio oculto)

y el lenguaje interno mismo no lo bastante veloz para seguir y comunicar al alma lo que ella toca en otra parte (es el centelleo del mar bajo el sol — )

identificando,

reflejando, alumbrando en cada choque un conjunto de cosas en ella que son respuestas mutuas de diversos órdenes — respuestas sensitivas, o formales, de significación, o de otro tipo. (1927. *U* 27, XII, 207.)

☆

Mi trabajo es de Penélope, este trabajo en estos cuadernos — pues se trata de salir del lenguaje corriente y de recaer en él, de salir del lenguaje — en general — es decir, del — camino, y de volver a él.

Como la aguja pincha y vuelve a pinchar en las dos caras de la superficie tramada, la mente, del mismo modo, pincha y reaparece y traza y une, con su hebra, el mundo que es superficie, el cañamazo de categorías. Forma en él dibujos y comienzos de dibujos.. Bordado.

— Y hay en mí algo que[1] (1927-1928. *X*, XII, 606.)

☆

— — En suma — esto (estos cuadernos de apuntes) son pilas de estudios para some «philosophy» (whose name I dislike) — or a *Miso-sophy*, better — una pila de croquis for [an] abstract scheme of the complexity of thoughts — in order to recall and possess in the shortest time a clearest sense of the manifold and possibilities involved in the appearance of *person, single voiced*, Ego — I and Me, that consciousness, at each moment it exists, imposes[2]... (1931. *A'O'*, XV, 72.)

☆

Hay *alguien* o algo en mí que no *quiere* (10, 20 veces ya que se resiste) comenzar este trabajo que *debo* hacer — cuyas ideas están ahí — e incluso escritas. Pero ese renuente no quiere emprenderlo. No entrega la *forma* — inicial. Cada dirección de partida le disgusta. El tedio es más fuerte. Cada intento abandonado aumenta la repugnancia.

— Reflexión. He dicho: *alguien*. Porque es natural — primitivo — salvaje — personificar un deseo o una repulsión que se oponen a una voluntad adecuada a la *persona*, siendo la persona la razonable — la social y sociable — la previsora. (1932-1933. Sin título, XVI, 102.)

☆

¿Para qué diablos sirve, servirá, puede servir, todo lo que aquí pongo? Son los tanteos de la mañana; y soy como *no-yo-mismo*, extraviado en el sentimiento de mi jornada, cuando alguna circunstancia me impide hacer mi hora o dos de cultura psíquica sin objeto de 5 a 7. ¡Siempre las mismas ideas desde 1892! (1933-1934. Sin título, XVI, 793.)

☆

Ego

Descubro que no escribo *nunca* en estos cuadernos lo que constituye mi placer, y *poco* lo que constituye mi pena; ni lo que es puramente momentáneo en general. Descripciones. Sino lo que me parece de una naturaleza capaz de aumentar *mi* poder de transformación — de modificar por combinación — mi complejidad.

Esto supone una especie de creencia en no sé qué *edificación*.. (1934-1935. Sin título, XVII, 687.)

☆

Ocho de la mañana

Levantado antes de las 5 — tengo la impresión, a las 8, de haber vivido ya toda una jornada con la mente, y de haberme ganado el derecho de ser tonto hasta la noche. (1935. Sin título, XVII, 794.)

☆

Si tomo fragmentos de estos cuadernos y, juntándolos después con ***, los publico, el conjunto supondrá algo. El lector — e incluso yo mismo — se formará con ello una *unidad.*

Y esta formación será, hará, otra cosa — imprevista para mí hasta ese momento, en una mente, o en la mía. (Ibídem, XVII, 892.)

☆

Intento, he intentado — para mi uso particular y sin la menor intención de difundirlo — (¡al contrario!) ver lo que veo — limitarme a lo que puedo.

Eso es lo que comparo al valor Oro. (1935. Sin título, XVIII, 149.)

☆

No creerse —

Estos cuadernos representan la naturaleza provisional, perpetuamente provisional, de todo lo que me viene a la mente. Penélope. (Ibídem, XVIII, 201.)

☆

Soy como una vaca estacada y desde hace 43 años las mismas cuestiones pastan el prado de mi cerebro. (1936. Sin título, XVIII, 648.)

☆

18-4-37

Lo que aquí escribo, no lo escribo sino para mí. (1937. Sin título, XIX, 883.)

☆

A esta hora, las 5 de la mañana, me repugna ser obligado a trabajar con la mente pensando en la opinión de otro.

Es la hora de ser lo menos semejante, lo más único posible — — (1937. Sin título, XX, 161.)

☆

Ego

Estos cuadernos son mi vicio. Son también contra-obras, contra-acabados.

En lo que respecta al «pensamiento», las *obras* son falsificaciones, ya que suprimen lo provisional y lo no-reiterable, lo instantáneo, y la mezcla pura e impura, desorden y orden. (1937-1938. Sin título, XX, 678.)

☆

Ego

No es imposible que estos escritos, este modo de anotar lo que me viene a la mente, sean, para mí, una forma del deseo de estar *conmigo*, y hasta de ser *yo* — Y me doy cuenta de ello observando a menudo el alivio de encontrarme ante estos cuadernos como en pantuflas — pensando en lo que me viene — y no en lo que hace falta pensar para los demás.

De manera que estos cuadernos y los hábitos que representan son, para mí, más «causas» de tales escritos que un efecto y un agente de la intención explícita de escribir esto o aquello. (1938. *Polinesia*, XXI, 349.)

☆

Hablan de vida intelectual — de Pensamiento etc. Pero no inflar.

Me hace falta, por la mañana, este cuaderno con mi cigarrillo — con la misma necesidad. Sufro sin ellos. El cuaderno es manía, pero la costumbre es tan vieja y fuerte que el «valor» mismo de las cosas que vienen desde la mente (medio dormida aún) hasta el cuaderno es *costumbre*.

Es como una viña cuyo caldo fuera «mejor» cada 4 años —

Llamaremos *BUENO* al vino del año (C + 4 N) y* «Valor» será la calidad de los *puntos de aplicación* — (o de vista). (1938. Sin título, XXI, 435.)

☆

¿Qué es, pues, lo que hago?

No hago, en suma, más que volver a dibujar lo que he pensado de primera intención. Y estos cuadernos son calcos sucesivos. (1939. Sin título, XXII, 156.)

☆

De repente, *VEO* esta mesa en la que me instalo todos los días.

De repente la descubro, y todo mi desorden personal, sobre este asiento de mi constancia, en el que se apoyaron tantos yoes, tantos hastíos y complacencias, descontentos, deseos, ansiedad, impaciencias y tedio — tantas actitudes.

Hace 40 años que esta mesa lleva mis manos, estos eternos cuadernos, y mis pequeñas obras, desde su principio hasta su acabamiento. (1940. Sin título, XXII, 886-887.)

☆

Diario de mí —

No escribo «mi diario» — Me aburriría demasiado escribir LO que aspiro a olvidar; LO que no cuesta nada sino la pena inmensa de escribir lo que no cuesta nada; LO que no es ni feo ni bonito, ni verdadero ni falso (si es completo) — ni siquiera yo ni otro — y que es, para los demás, tan *arbitrario* como quiera serlo. Lamento no haber anotado muchas cosas curiosas, vistas u oídas — algunas impresiones singulares. He anotado solamente «ideas» — o más bien — (en general) *momentos* particularmente simples, o particularmente nuevos, o particular-

* ¡este BUENO se volverá independiente del sabor!

mente fecundos-en-apariencia, que se producían «en mí». (Ibídem, XXIII, 8.)

☆

Ego. *Esto.*

Escribo estas notas un poco como se hacen escalas musicales — y se repiten con las mismas notas desde hace 50 años — — un poco como paseamos a cierta hora — todos los días. Y las escribo no para hacer con ellas una obra o un sistema, sino como si debiera vivir de manera indefinida, cumpliendo una función estacionaria — lo mismo que una araña hila su tela sin mañana ni ayer, lo mismo que un molusco proseguiría su eliminación de hélice — sin ver por qué ni cómo dejaría de segregarla, a cada paso.

El caso de mi mente me parece, pues, singular, y opuesto al de la mayor parte de las mentes; y, por el contrario, completamente general y zoológico si lo considero bajo el aspecto orgánico. [...] (1940. *Rueil-París-Dinard I*, XXIII, 387.)

☆

Proyecto de mi Diccionario Filosófico o el medio más sencillo de exponerme la materia de estos cuadernos — y de evitarme el mal, los defectos y el ridículo íntimo (para conmigo mismo) de un Sistema — es decir, de una fabricación esencialmente facticia. Pues no hay ninguna probabilidad de que el trabajo del pensamiento se detenga en un punto — a no ser por alguna circunstancia *accidental.* Que si cree haber alcanzado sobre algún punto su perfección de análisis y de expresión, es sólo una sensación, no un *pensamiento* —. Está fuera del grupo.

Un Sistema es arquitectura que impone orden, simetrías, *terminación* — es decir completamente por adiciones sugeridas o requeridas por otras vistas distintas a la percepción directa de las necesidades generadoras de las partes verdaderamente vita-

les del edificio — es un trabajo de segundo orden, o a veces, por el contrario, son las partes orgánicas las que lo son. La *utilidad* y el *efecto*.

— Una «filosofía» debe ser portátil.

Condiciones — Permitir sustituciones rápidas, economía — y desarrollos completos — en caso de necesidad — «Matrices». Asunto de lenguaje.

Distinguir: *Filosofía* = *género literario*, de *filosofía* = arte de pensar, conciencia de pensamiento, uso del lenguaje, valores. (1941. Sin título, XXIV, 713.)

☆

4-sept.-41
Memorias de mí

Podría hacer un libro que sería de mis ideas, tal como me vinieron o vienen, no como verdades o voluntades a la manera en que los filósofos dan las suyas, sino como los hechos y acontecimientos más corrientes de mi vida, y casi como escribimos un diario de los días, sin más atención a lo que es notable, raro o no, de lo que un barómetro o un termómetro lo es respecto a los valores del peso o de la temperatura del aire, señalando los extremos como señala lo demás.

La producción de ideas* es en mí una función natural casi fisiológica — cuyo impedimento supone una verdadera molestia de mi régimen físico, cuyo flujo me resulta necesario. (1941. *Cuaderno de ejercicios para el Sr. Edmond Teste*, XXIV, 837.)

* Las ideas de esta clase no son las que la utilidad o las circunstancias exigen o toman como medios, no figuran en mis acciones e intenciones y no son tampoco de las que tienen una obra como objeto o como recipiente — Yo *distingo por su naturaleza*, e incluso por la *hora* de su producción, entre unas y otras — — —

☆

Ego

Un desconocido en mí me dice con maldad: «Estos cuadernos son tu vicio». Y es verdad que escribir todas las mañanas estas notas es una necesidad que podría no ser tan rara, apremiante e irreflexiva como el tabaco — por otra parte asociada a él. Es bastante cómico que mis reflexiones sean el fruto de una fuerza irreflexiva, horaria, y que haga falta a tal hora obedecer al apremio de las libertades de la mente.

¿Vicio? — Pues el perjuicio imaginario señalado por este reproche — es que pierdo de esta manera el tiempo que *podría* emplear en obras utilizables.

Pero — nunca he encontrado en mí las virtudes de un autor como solemos imaginarnos a los autores. Nunca, en ninguna época, he concebido que mi vida estuviera volcada a la producción exterior. Todas mis producciones fueron el resultado de una desviación de mi verdadera naturaleza y no de una obediencia a ella. Incluidos mis versos — que he considerado siempre en eterna elaboración — y sólo publicados per accidens. Un poema es para mí una diversión infinita, un objeto que se desprende un momento de sus tachaduras, aparece formado, y luego — al cabo de un tiempo cualquiera — se muestra azuzando aún lo posible, exasperando el deseo..

Pues la mente tiene necesidad de su impotencia para hacer el amor. (1942. Sin título, XXV, 552.)

☆

Ego

Cuando escribo en estos cuadernos, *me escribo*.

Pero no me escribo todo..

(1944. Sin título, XXVIII, 236.)

☆

Mi cuaderno perpetuo es mi «Eckermann».
(No es preciso ser Goethe para
ofrecerse un fiel interlocutor.)
Le digo lo que viene,
  Como viene —
(Pero no todo lo que viene —
  Y, menos aún,
Todo lo que podría venir
  Si... ?)

(1945. Sin título, XXIX, 416.)

# Ego

< El rigor imaginativo es mi ley. > (1894. *Diario de a bordo*, I, 25.)

☆

He comprendido una cosa cuando tengo la impresión de que hubiera podido inventarla. Y la conozco por entero cuando termino por creer que la he encontrado yo. Las variaciones. Método. (Ibídem, I, 53.)

☆

Aprecio, de entre todas, a las mentes disyuntivas. (Ibídem, I, 59)

☆

Mi naturaleza siente horror por lo impreciso. (1896-1897. *Self-book*, I, 101.)

☆

Mi vida no tiene nada de extraordinario. Pero mi manera de pensar en ella la transforma. (Ibídem, I, 107.)

☆

Los hombres vivos y famosos a los que admiro *personalmente* son los señores H. Poincaré[1], lord Kelvin[2], S. Mallarmé, J.-K. Huysmans, Ed. Degas, y tal vez el señor Cecil Rhodes. En total, 6 nombres. (Ibídem, I, 116.)

☆

Por mucho que haga, todo me interesa. (1897-1899. *Tabulae meae Tentationum — Codex Quartus*, I, 232.)

☆

El Sr. Teste es mi hombre del saco: cuando me porto mal pienso en él. (Ibídem, I, 248.)

☆

No soy ni ángel ni bestia[3], pero si fuera un ángel desearía profundamente ser una bestia — Y a la inversa. (Ibídem, I, 295.)

☆

Hijo mío, lo educaré muy mal pues soy incapaz de darle preceptos que no comprendo. (Ibídem, I, 323.)

☆

Mis mejores y peores momentos han sido solitarios, y cada vez que entro en uno excelente o en uno muy malo — tiendo a aislarme. (Ibídem, I, 343.)

☆

¡Qué oficio el de estudiar, con la tensión de la precisión, cuestiones infinitas, cosas informes y profundas! (1900. Sin título, I, 850.)

☆

Tengo la mente unitaria, en mil pedazos. (1900-1901. Sin título, II, 137.)

☆

Juzgo a la gente en la medida en que se confiesan a sí mismos lo que les pasa por la cabeza — y sea cual sea la locura, la debilidad, la ignominia, el horror o la extrañeza / la novedad / de lo que les viene a la cabeza.

Por otro lado — en función de cómo consideren con más o menos claridad el instrumento que tienen en la mente. (1901. Sin título, II, 267.)

☆

El único placer es encontrar resultados inesperados al final de un análisis riguroso. (Ibídem, II, 305.)

☆

Un hombre de valor (respecto a la mente) — es, en mi opinión, un hombre que ha dejado muertos a sus pies un millar de libros, el que leyendo durante dos horas sólo ha bebido esa escasa fuerza dispersa en tantas páginas. Leer es una operación militar. (1902. Sin título, II, 700.)

☆

Me encantan los relámpagos — Son muy amplios — muy breves — absolutamente suficientes. Enormidad instantánea — Todo y rápido — ... Todo lo que sin cesar reanima el deseo en el hombre, sus secretos de Polichinela, todo ese olvido necesario para sentir lo que se ha sentido mil veces, es algo que me extraña y me hastía. Basta, amor inmenso, basta, triunfos, derrotas, basta de esas rarezas y de esas fugas cuando una sola es suficiente — cuando la escritura las viene escribiendo desde hace siglos. (Ibídem, II, 812.)

☆

Los demás hacen libros. Yo hago mi mente*. (1902-1903. *Algol*, II, 840.)

☆

Algunos días festejo, para mí, el San Mallarmé, recuerdos, antigua ambición, admiración y amor, tristeza, despecho, grande-

* Pero ¿con qué fin preparas sin cesar a esta mente y mezclas de todas las formas posibles los poderes y los seres que posee? A quien quiera ver de una sola ojeada todo este reino, no hay fin mediocre que le seduzca. Cada realización que no sea ésa, además de adivinarse y parecer acabada de antemano, — va en contra de aquél, precisamente.

zas. Otros días celebro negramente a Tiberio, muy claramente a Arquímedes, o a Pascal, o Roma o Londres. (Ibídem, II, 880.)

☆

Mi orgullo no es amor por mí. Si me quisiera no me trataría, como lo hago, a patadas. Es desprecio hacia todo y, por tanto, hacia los demás, pero no más que hacia mí. (Ibídem, II, 880.)

☆

Rehúyo con horror cualquier calificativo que quieran darme. (Ibídem, II, 910.)

☆

¿Qué me interesa?

Lo que provoca mi crecimiento —

Lo que me renueva y me aumenta —

Modificación permanente aunque vuelva a partir de cero.

La educación es de esta naturaleza. [...] (1903-1905. Sin título, III, 274.)

☆

No siento admiración por la naturaleza. (Ibídem, III, 472.)

☆

Inminencia eterna de todo mi pensamiento. (1905. Sin título, III, 680.)

☆

No me basta con comprender — necesito desesperadamente *traducir*.

Mi desgracia proviene de mi rigor — de mi.. virtud. (1905-1906. Sin título, III, 728.)

☆

La vida es para todos un crecimiento de la determinación de cierto *individuo* — el Yo.

Mi instinto invencible de no dejarme clasificar, de temer lo definitivo, tiene su significado profundo. (Ibídem, III, 883.)

☆

τεαυτος[4]

Ninguna continuidad en el esfuerzo. Ninguna energía regular. Momentos.

Grandes desigualdades.

De ahí he sacado mi *manera* — el *gusto* por la seguridad, el rigor, las fórmulas — el horror por lo que no cabe en un instante. Rapidez y lasitud. Sentido de lo incompleto — de la duración, exagerado. Ir más allá. Sobrepasar — caídas.

Vuelvo a la carga. Soy difícil.

No puedo narrar. Me entra enseguida la desgana de escribir. Lo físico de la escritura me resulta insoportable. Cuando por fin la palabra llega a mi pluma, la idea está ya alterada o abandonada. En lugar de leer, tiendo a adivinar.

Mi paciencia está hecha con mil pedazos.

Soy «intuitivo» pero *sabiendo* demasiado que mi intuición del momento dura un momento; desprecio por cada momento, desprecio por lo particular, desprecio por el yo en cuanto que es conocido de antemano y superado — espera incesante de lo definitivo. Y así pues, me permito la chiquillada de despreciar el presente.

No me tienta traducir aquello a lo que no concedo ningún valor general para el yo. (Ibídem, fragmento inédito.)

☆

A mi vida le preocupó siempre cualquier compromiso. Liberarme, liberarme, mi manera fundamental, ingenua. Cómo — soy así — cómo, soy así y asá, aunque fuese muy agradable — Imposible quedarse en eso, disfrutar de ello. Imposible ser

cosa alguna. Siempre pienso en otra cosa y, preferentemente, peor.

Y me aburro incluso de ser este cambio, que termino por presentir, por anticipar.

Esta naturaleza que siempre está demasiado oprimida, demasiado atrapada, que siempre quiere desasirse de la opresión, que se crea fantasmas que la cercan y existe escapándose de ellos, y para existir los imagina — tanto que cada idea, cada sentimiento le parece siempre ajeno a ella, caso particular, cosa que agotar, que penetrar, que observar desde fuera — esta naturaleza construye sus teorías. Veo, pues, mediante lo posible. Todo me parece combinación — y extraigo de mí una función maestra que consiste en no apoyarme en nadie...

— Y, por último, puesto que no existe idea, estado, certeza, que la continuación de las cosas, de todas formas realizada, no transforme — puesto que no existe *cadena* o ensamblaje tan bien ajustado, cerrado o formado por contactos recíprocos tan exactos que no pertenezca a un sistema más amplio en el que es abierta y desmontada, puesto que a la larga nada cierra, por qué no anticipar esta evasión necesaria ni asumir mi instinto o este presentimiento: que siempre, por algún sitio, se escapa lo que existe — huye. No existe sistema tan homogéneo que no ceda por algún punto, no existe ninguno no compuesto, ninguno simple.

... Me he liberado de mi «ciudad», de la literatura, de mi mejor parte, de todo elogio, de las cosas que admiro, de lo verdadero y de lo falso y de lo «verdadero» y de lo «falso». Hasta el punto de que si algo quiere comprometerme demasiado íntimamente, tiendo a desvanecerme — siento que me alejo —

Por eso estoy tan atemorizado, tan poco seguro de mí mismo — tan desconfiado, tan encadenado a tantos preparativos y precauciones. Nunca sé si voy a poder liberarme — si voy a perder de repente todos mis *medios*, y de hecho esto ocurre. Me quedo estúpido con facilidad, con el cerebro parado — ; abso-

lutamente interrumpido. No apostaría nada por mí. Sé que mi fuerza me engaña tanto como mi debilidad — y quien me conoce bien se asombra de las dos, y por eso me ignora tanto más cuanto más me conoce y menos puede preverme. Yo el primero.

Me han gustado los extremos con la esperanza de encontrar en ellos alguno permanente. La lógica, por igual motivo. Todo lo que parece seguro me atrae, a mí, el inseguro.

No hay «profesión» ni «especialidad» ni «aptitud».

No creo en el libro porque el lector — soy yo. (1907-1908. Sin título, IV, 280-281.)

☆

No estoy hecho para las novelas ni para los dramas. Sus grandes escenas, cóleras, pasiones, momentos trágicos, lejos de exaltarme, me llegan como fragmentos miserables, como estados rudimentarios en los que se sueltan todas las tonterías, en los que el ser se simplifica hasta la necedad, y se ahoga en lugar de nadar según las circunstancias del agua.

No leo en el periódico ese drama sonoro, ese acontecimiento que hace palpitar a cualquier corazón. ¿Adónde me llevarían sino / más que / al umbral de esos problemas abstractos en los que ya estoy sumergido por completo? (1909-1910. *A*, IV, 364.)

☆

Sólo puedo pensar si siento que innovo. Cambio un poco lo que conozco de mis ideas si las expreso.

No puedo contar una anécdota sin disgusto. Hablo si construyo al mismo tiempo que hablo. Ése es mi escollo como escritor. Me resulta difícil escribir, copiar, releerme — sin innovar. (Ibídem, IV, 367.)

☆

Terriblemente celoso de lo que es digno de mí: nunca de la cosa, sino del poder de hacerla — y sobre todo de no hacerla. (1910. *B 1910*, IV, 394.)

☆

Hay en mí un imbécil, y necesito aprovecharme de sus fallos. Fuera tengo que enmascararlos, excusarlos.. Pero dentro no los niego, intento utilizarlos. Es una eterna batalla contra las lagunas, los olvidos, las dispersiones, las ráfagas de viento. Pero, ¿quién es yo, si eso no es yo? (Ibídem, IV, 397.)

☆

Mezcla corso-italiana[5] alimentada, cultivada en el medio francés. (1912. *H 12*, IV, 720.)

☆

Amo el pensamiento verdadero como otros aman el desnudo y lo dibujarían toda su vida.

Lo considero como lo más desnudo que existe; como un ser todo vida — es decir, del que podemos ver la vida de sus partes y del todo.

La vida de las partes del ser vivo desborda la vida de este ser. Mis elementos, incluso los psíquicos, son más antiguos que yo. Mis palabras vienen de lejos. (1912-1913. *J 12*, IV, 881.)

☆

Hay gente que busca en la literatura el recuerdo de sus emociones, o las emociones mismas; o el refuerzo o el esclarecimiento de sus propias emociones.

Yo no necesito de tales refuerzos ni de tales explicaciones, ni sobre todo del recuerdo, del ricordo de mis emociones — pues, de mis emociones, no quiero más que aquellas que no necesito que me recuerden, ni que me refuercen, ni que me esclarezcan.

A los libros les pido: o el olvido, ser otro — y por tanto ninguna profundidad; o el armamento de mi espíritu, no el arma-

mento del individuo; — perspectivas que yo no haya tenido y con las que pueda enriquecer mi arsenal — medios susceptibles de engrandecerme — o de ahorrarme errores o tiempo —

Esto es lo que me aburre de las novelas sobre el amor — perder el tiempo con el tema de una pérdida de tiempo y perderlo en análisis que yo sé de antemano que no valen nada, por ser demasiado particulares o, por definición, demasiado abstractos. (1913. *L 13*, V, 7.)

☆

¡Qué difícil es pensar sin suspirar! (1913. *N 13*, V, 98.)

☆

Horror por el desarrollo — por lo que se prevé

Y sin embargo, — el culto de lo completo

Debilidad de no ir hasta el final, y

Debilidad o fuerza antipática, fastidiosa — para devanar el todo.

Una fórmula — cumplimiento; y sin embargo contraria — al desarrollo.

Rechazo de lo extraño, de lo inesperado puro, cuyo único medio es sorprender.

Y rechazo del desarrollo que hemos padecido.

Busco *entre* mis pensamientos; escojo aquel que no presiente su continuación y que, sin embargo, presiente que puede tomar fuerza de hecho, fuerza de ley. (1914. *Q 14*, V, 195.)

☆

20/2/16

No, nada — ni los triunfos — ni el brillo púrpura maduro ni el mediodía con toda su altura, ni la obra, el resplandeciente palacio de los dioses acabado por completo y que ve a su alrededor, por todos los sentidos esculpidos y dorados de su belleza, ni nada — ni los placeres ni los jardines ni los cuerpos cim-

breantes — nada vale ese primer movimiento, esos signos de vida — ese comienzo en el vientre materno. El desconocido para todos y para él mismo forcejea sin embargo — Preexiste una voluntad — Alguien va a ser.

Conciencia en medio del prodigio — Emoción, ¿eres, no eres? — que me dará la posibilidad de nacer — ¡qué digo! — de pensar este pre-nacer.

Embrión, ni tú ni yo — que arañas tan suavemente las puertas — que crees todavía que ese velo de carne y de sangre esconde algo sumamente deseable — Ilusión organizada — que palpas, tocas ya, en un sueño, lo real.

Abajo, *Tristán* se desata en el piano — Primeras notas de Wagner oídas desde 1914.

Siento mi locura a través de mi razón como se siente la noche del espacio a través de la iluminación del día, y más cuanto más bello. Pero no es mi locura, es la de las cosas — la de la realidad en conjunto y tal cual, una demencia objetiva, consistente, resultado de puras constataciones, y que es La que es, que contiene, amenaza, equilibra, da y retira en su todopoderosa Inexplicabilidad esencial, lo Poco personal. ¿Qué peso tengo al lado de lo que me dijiste anoche?

Siento frío en mí. Y ya no me pertenezco. Tener frío sin que haga frío, convertirse en causa desconocida, es no pertenecerse ya.

Lejos de ser dueño, el alucinado es esclavo y, sin embargo, sus propias creaciones lo rodean y esconden lo que no le pertenece.

Vayámonos.

Al día siguiente digo: mezcla íntima de azar, de ley, de alejamiento infinito y de sí mismo, o proximidad infinita..

Este pequeño movimiento es más terrible que una trompeta del juicio. Divide al Uno. Hace sentir una voluntad donde la voluntad no puede existir.

Progresión geométrica de los antepasados. (1916. *B*, VI, 18-19.)

☆

La vida tan simple, el pensamiento tan complejo como sea posible, tal es mi gusto. (1917. *E*, VI, 424.)

☆

Mi primer amor fue la arquitectura, tanto la de navíos como la de edificios terrestres. La formación del espacio según los sólidos, la imaginación de las estructuras, de las altitudes sostenidas, de los esfuerzos que se inmovilizan entre sí, el arte de abrir un pasadizo o poner una capa de piedras, el de pasar de un lado a otro en una construcción, la embriaguez de la tectónica, de las relaciones sensibles.. todo ello me ha dominado. — Primero, lo pintoresco — más tarde me deshice de ello para amar lo orgánico.

No sé aún expresar exactamente lo que me gustaba en las construcciones. Me parece que encontraba en ellas, de manera confusa, la idea de actos nobles, — de máquinas — de movimientos sobrehumanos y anclados en lo real. Los materiales han estado en movimiento hasta una determinada posición en la que se han estorbado. Nada me impresiona más que la maestría y lo arbitrario, y hasta el abuso de poder, cuando esta libertad se impone a lo que no es libre, lo penetra y se mide con las leyes.

El edificio era importante para mí y pensar en él era estimulante. Me encontraba bien imaginándolo. A partir de esta satisfacción imaginaba al hombre, al árbol y al caballo. (1918. *H*, VI, 917.)

☆

PPA

Injerto — auto-injerto —

Soy un ser injertado.

Me he hecho a mí mismo varios injertos.

Injertar matemáticas en la poesía, rigor en imágenes libres. «Ideas claras» en un tronco supersticioso; un lenguaje francés en un bosque italiano.. (1918. *I*, VII, 70.)

☆

Trabajo juiciosamente, largo tiempo, con esperas infinitas de los momentos más valiosos; con elecciones nunca culminadas; con mi oído, con mi visión, con mi memoria, con mi ardor, con mi indolencia; trabajo mi trabajo, atravieso el desierto, la abundancia, el Sinaí, Canaán, Capua, conozco el tiempo del exceso, y el tiempo de la depuración, para hacer lo mejor que pueda algo que sé que no será nada — objeto de tedio, de olvido, de incomprensión. (Ibídem, VII, 118.)

☆

Italianità?

Simplicidad de vida — desnudez interior — necesidades reducidas al mínimo. Gusto por lo real llevado a lo esencial. Fondo oscuro, y levedad, pero siempre vigilante. — Despreocupación y — — profundidad. Secreto.

«Pesimismo» siempre contradicho por la actividad. Depretiatio. — Tendencia a los límites. Paso inmediato ad infinitum. — Ipseidad. Aseidad.

Ventajas y desventajas de una posición *al margen*.

Prontitud —

de la Familiaridad. Llegar a familiarizarse con — — tomando el vigor de un principio, — extendido a todas las cosas, intelectuales y metafísicas. Sentido del procedimiento. (1918-1919. *J*, VII, 170.)

☆

Hay quienes oponen la geometría a la poesía — En lo que a mí respecta, cuando la poesía languidece, con gusto hago geome-

tría, y a menudo veo reaparecer la poesía por reacción natural contra un abuso de geometría de algunos días u horas. (1920. *L*, VII, 539.)

☆

Inhumano que eres.

Gide decía esta tarde (delante de mí): Valéry no es *humano*.

Hay acuerdo acerca de este punto. Degas me llamaba el Ángel.

K.[6] me definía como el Ausente.

Me preocupa esta proscripción de la humanidad. Y sin embargo esta inhumanidad debe reducirse a alguna manera — de ser muy simple — tan simple que en ella reside precisamente mi inhumanidad.

— No desprecio a los hombres. Muy al contrario. Sino al Hombre. Esa bestia que yo no habría inventado. (1920-1921. *M*, VII, 760.)

☆

*Mn*

Auto-Bio — — Fui el niño que se aburría de «divertirse». Y de ahí viene lo de divertirse de aburrirse.

Los juegos de imaginación, y sólo ellos.

Educado en el miedo nervioso de Todo. Del frío, del sol..

Pero no excesivamente del infierno.

Un poco más de superstición que de religión.

Afortunadamente. Compruebo hoy que aquello vale más que esto. Tengo cierta habilidad para esas cosas.

Una superstición es una receta. Receta de cocina de / para la / felicidad. Esconde quizá una ciencia. Es una experiencia que no sale bien sino 4 veces de cada 10 — Ya es significativo. Una religión es un Sistema, que no se verifica *nunca*. Y una religión da a la moral un valor universal que es contrario a la experiencia; al hombre, una existencia no relativa, no local, no efímera, que es absurda. Chocante. Impía. [...] (Ibídem, VII, 773.)

☆

No saben que soy el que no se divierte nunca.

— Ni siquiera me gustan las «cosas bonitas».

¿Las hago?

No me ocupo sino de mi dura y terrible guerra interior, a veces alegre.

Guerra por ser; guerra estúpida, implacable; guerra extraña, santa.

Contra todo, llevada a cabo por el ser. (1921-1922. *Q*, VIII, 372.)

☆

Soledad — fundamental —
Tu esencia es soledad.
Soledad, intercambio interno — Oh Vida.

Solo. Todo para sí —
Hay que reconocer que el Yo — no es más que un — Eco. (Ibídem, VIII, 385.)

☆

Soy extremadamente sociable e infinitamente solitario. (1922. *R*, VIII, 572.)

☆

Libros

Casi todos los libros que aprecio, y absolutamente todos los que me han servido para algo, son difíciles de leer.

El pensamiento puede abandonarlos, no puede recorrerlos.

Unos me han servido aunque eran difíciles; otros porque lo eran. (1923. *Y*, IX, 391.)

☆

Insular que eres. Isla [7]— (1924. *βῆτα*, IX, 896.)

☆

Teste, o Vida del que se ve vivir. (1924. *δέλτα*, X, 254.)

☆

Las divisas del señor Teste

Los demás me destruyen.
Como Yo.
Hacer sin creer.
Todo o Yo.

(1924. *ε*. *Hacer sin creer*, X, 310.)

☆

Un día, en Londres, tenía ganas de colgarme. El día estaba amarillo y sulfuroso. Los humos bajaban desde los tejados bajos hasta la calle, por donde rodaban. Un domingo...

Buscando una cuerda en un armario, encontré un libro de Aurélien Scholl[8]. Me reí y me *salvé*. (1924-1925. *Z*, X, 442.)

☆

Cuarteto para foto —

Al quedar emplazado delante de esta efigie
Ignorante de mí y de todos mis rasgos,
En tanto pliegue horrendo de angustia y de energía
Leeré mis tormentos: me reconoceré.

(Ibídem, X, 491.)

☆

¿En qué XVIII?*

Ayer, Hofmannsthal, el poeta austriaco con el que almuerzo

* Montesquieu

en casa de los Bassiano — charla y me considera y me descubre la fisonomía del típico francés dieciochesco.

Es el enésimo extranjero que me lo dice — a mí, que no tengo una gota, que yo sepa, de sangre francesa en las venas.

Hay algo de verdad en esta impresión, seguramente — Pues hay en mí simpatías y antipatías, facilidades y dificultades, gustos y repugnancias / pudores e impudores /, noblezas y bajezas que bien parecen convertirme en ciudadano del París de esos tiempos con facilidad, y esto, este extra-temporal-actual — que me hace extranjero y familiar, ángel y espíritu malo, riguroso y archiescéptico, débil y absoluto — inquieto y trágico, pero burlón, y leve y despreocupado, incapaz de tomar en serio todo lo que es humano y reduciéndolo todo a lo humano. Et caetera! —

Uno a esto la opinión de Poizat, que es probablemente poca cosa pero nada tonto en sus juicios, que me consideró, en un artículo sobre mí, como un Robespierre literario. Lo cual es cierto en cuanto al carácter, falso en cuanto al espíritu.

— Me siento terriblemente francés pero de un tiempo que sitúo por encima de todos los tiempos. — Soy extranjero por lo que podemos saber de mis ascendientes — los hay de Córcega, de Génova, de Capo d'Istria, de Milán — y al final produzco en los extranjeros el efecto de lo más francés.

Me lo han dicho en Londres, en España, en Italia, en Suiza, y los alemanes.

— Pero no tengo sangre francesa — No hay más que cierta dosis.

Consideración sobre lo francés — capacidad de reacción. (1925. *θ. Como yo,* X, 727-728.)

☆

A veces me opongo por completo a pensar a lo moderno, por imágenes, saltos, analogías — Sino que, por el contrario, fijo, sujeto una cosa mental entre pinzas de acero cerebral. (1925. *κάππα,* XI, 119.)

☆

Giovannino di Grassi — antenato mio — verso 1380 fu pittore, architetto, scultore — — (1925-1926. *λ*, XI, 154.)

☆

Visita de Caldarelli, que me halaga sin saberlo al decirme que mi acento italiano le asombra, le resulta singular — le parece el de los caballeros milaneses. (1926. *υ*, *XXVI*, XI, 521.)

☆

No quiero convencer a nadie ni ser convencido por nadie. (1926. *ϱ XXVI*, XI, 569.)

☆

En los libros, como en la comida, no me gusta sino lo *magro*. (Ibídem, XI, 662.)

☆

Mi *ciega* confianza en la claridad, en la clarificación. (1926. *σ XXVI*, XI, 754.)

☆

Mi carácter intelectual más permanente, el más marcado, es éste: Todo lo que me dicen — todo lo que leo, me aparece como algo que debe ser traducido. (Ibídem, XI, 849.)

☆

Miércoles 18 de mayo de 1927.

Muerte de mamá — Extinguida suavemente, dice el telegrama.
¡Oh mamá!
Murió a las 11 y 1/2.
Había dicho:
Moriré esta noche.

Ésta será mi última noche — el doctor me lo ha dicho (lo cual era falso) y es curioso, no estoy muy emocionada: — seguro que se equivoca.
Quisiera escribir un cuaderno sobre ella sólo para mí.
Lado alegre.
Per essa *toccavo* al settecento veneziano e[9]
Benedetta sia che così serenamente ci lasciò[10]. (1927. *v* 27, XII, 232.)

☆

Mi ética puede ser enunciada fácilmente.

A. No aumentes (si puedes) la cantidad de sufrimiento.

B. Intentemos hacer algo con el hombre. (1929. *AF*[1]29, XIII, 763.)

☆

«Alain» viene — y me dice que *yo* no estoy vinculado a nada — lo cual es cierto — traduciendo que *yo* estoy desprendido de todo.

Este *yo* es el de mi «obra». (1929. *af*-2 29, XIV, 9.)

☆

11 sept.

Larga conversación con Bergson hacia las 18 horas. Su idea de la vida es peculiar — la opone siempre a la «materia» y piensa que tiene como finalidad o como ley la producción de *acciones imprevistas*. No me atrevo a insistir en esta idea, de la cual me dice que es fruto en él de una consideración de todo lo que caracteriza a la vida — etc. Habíamos hablado de estética a propósito del libro que él llevaba — un *Beethoven* de Romain Rolland*. De-

* Dice que lo que dice Romain Rolland sobre la arquitectura en Beethoven le sorprende — (hace de Beethoven un creador menos sentimental de lo que creíamos) y le parece que lo aproxima a mí.

sarrollo mi idea, ya que me habla de mi «intelectualismo». Le digo que no hay que confundirse — que soy un *formal* — y que el hecho de proceder mediante las *formas* a partir de las formas hacia la «materia» de las obras o de las ideas da la impresión de intelectualismo por analogía con la lógica. Pero esas formas son *intuitivas* en su origen — y le expongo mi teoría del ornamento — formación a través de la sensibilidad de lo que llena el vacío — según leyes locales — generales (contrastes — simetrías).

Me plantea varias veces la cuestión de si me reconozco en lo que dice Gillouin acerca del soneto de «Grenades»[11]. (1929. *ag*, XIV, 103.)

☆

Mi «Doctrina»

1.° — dolor no acrecentado
2.° — intentar desarrollar un poco lo que constituye — la *originalidad* del *hombre* — es decir la consciousness. (Ibídem, XIV, 180.)

☆

Comida de Huart en el Raphaël.

El Sr. Grousset, del Museo Guimet — me dice que soy budista — opinión del señor Yamagushi, profesor (en Tokio) de budismo puro. Éste debe escribirme.

Me extraña mucho ser budista. (Ibídem, XIV, 182.)

☆

No leo novelas ni periódicos sino de manera excepcional.

Mi vicio fue hacerlo todo y defenderme de todo a través de las ideas — Encontrar la *idea*, mi única solución.

Ésa es la razón por la que me resulta insoportable lo que no puede solucionarse con ideas, — lo que no se responde y no termina con una *creación* instantánea de esta clase.

Por ejemplo: *escribir*. Por eso he querido hacer de la forma una idea, y he intentado inventar hasta la parte generalmente pasiva del acto de *escribir*. (1929-1930. *ab* 29, XIV, 261.)

☆

Silgagia, cerca de Brando, es, según parece, la cuna de mi familia paterna. (Ibídem, XIV, 306.)

☆

«Amiel» y el señor Teste

Pero la inmensa diferencia entre los Stendhal, los Amiel y yo, o el señor Teste — es que ellos se interesan por sus estados y por sí mismos en función del contenido de esos estados, mientras que, por el contrario, yo no me intereso sino por lo que en esos estados no es *todavía* personal; los contenidos, la *persona*, me parecen subordinados a condiciones 1.° de conciencia impersonal 2.° de mecánica y de estadística.

Una de mis quimeras fue conseguir juntar tantas condiciones o ecuaciones de condición para el pensamiento, que el pensamiento de cada instante, el juicio, quedó casi completamente definido como respuesta y producto. (Ibídem, XIV, 351.)

☆

Mi método soy yo.

Pero un yo recapitulado, reconocido. (1931. *AP*, XV, 164.)

☆

Gide es un caso particular. Y le apasiona serlo. Yo me siento todo lo contrario. Todo lo que me da la impresión de lo particular, de la persona — me resulta imposible —, se convierte automáticamente en una imagen de un espejo que puede mostrar una ∞ de imágenes, y que prefiere esta propiedad a cualquier figura.

No doy, pues, más que una importancia local, concedida a disgusto, soportada y no necesaria a lo que Gide considera, por

el contrario, esencial. Y a la inversa. Las cuestiones de sexo, convenciones, etc., me parecen siempre de una importancia limitada — es decir, *sin porvenir en mí* que valga la pena un trabajo serio de Mind, aunque puedan infligir penas al ser.

Lo que me interesa de verdad en mí, y en el mundo, no tiene sexo — ni semejantes — ni historia. Todo esto me resulta lateral.

Mi Narciso no es el suyo. El mío es contraste, = la maravilla de que el reflejo de un *Yo Puro* sea *un Señor*; — una edad, un sexo, un pasado, probabilidades y certezas. O que todo esto exija o posea una invariante absoluta — expresada por esta contradicción: Yo no soy lo / el / que soy. Non sum qui sum. O: Yo es una propiedad de lo que soy. (Ibídem, XV, 274.)

☆

Me impresionó esto, hace 40 años —

que las especulaciones *rigurosas* conduzcan a más extrañezas y perspectivas posibles e inesperadas que la fantasía libre —

que la obligación de coordinar produzca más Sorpresa que el azar. (1931. AQ 31, XV, 379.)

☆

Lo que mejor conozco en el mundo son mis debilidades y las de mi mente; — la primera, y no la menor, es sin duda este mismo conocimiento. (1931-1932. Sin título, XV, 585.)

☆

Ego

Mi «escepticismo» y distanciamiento o desdén por las cosas reales, por la acción, etc., está ciertamente ligado a mi indiferencia muscular. El esfuerzo muscular positivo siempre me ha resultado odioso, y aunque bastante bien proporcionado de cuerpo, y teniendo algunas disposiciones «atléticas», es decir, sentimiento de la elegancia del movimiento — el sentimiento de debilidad muscular, real o imaginario, ha desempeñado un pa-

pel capital en mi evolución. Siempre he intentado reemplazar un gasto de energía φ por un gasto de energía ψ. (1932. Sin título, XV, 608.)

☆

*Memorias de una mente* —

No olvidar esta *sensibilidad intelectual.*

Mi punto *capital.*

Divinización de lo posible psíquico.

Reconocimiento de lo real psíquico. (Ibídem, XV, 749.)

☆

«El Ángel» — me llamaba Degas.

Tenía más razón de la que él podía suponer.

Ángel = Ajeno, extraño = extranjero... a lo que es, a lo que él es, de forma extraña.

No puedo *creer* ni en lo *sub-* ni en lo *ob-jetivo* — es decir, no puedo no sentir que nada ni uno mismo tenga otro interés que el de franquear no sé qué umbral — que es ilusorio y, por otra parte, infranqueable — —

*¿Qué es lo que hago aquí?* — Es una cuestión refleja característica, siempre próxima.

*Hacer sin creer* — Mi divisa..

Me horroriza creer y me horroriza no hacer nada.

*¿Hacer?* Pero *hacer* — tiene también su sentido particular para mí. No es dedicarse a cualquier obra.

Es modificar EN MÍ el modificador de los datos.

Es liberarse — No ser solamente el que se ha sido.

— — ¡Cuántas cosas resultan invisibles para nuestros ojos! Permanecen en la retina tan inadvertidas como si no existieran.

Los «objetos», cosas *esperadas*, suprimen las sensaciones. Las «ideas»[12] (1932. Sin título, XV, 812.)

☆

Me desagrada estar unido a este personaje que soy. (1934. Sin título, XVII, 160.)

☆

Tengo mala memoria, o más bien — memoria particular, memoria selectiva — extremadamente desigual — que no retiene los hechos, las tramas, y en general — lo que no interesa a mi sensibilidad *personal.*

Por ejemplo, una «lección», un texto tomado al azar — los acontecimientos que podrían ser los de otro individuo.

Sin recuerdos de infancia — o pocos.

El pasado queda para mí más abolido en su estructura cronológica y narrable que para otro. Me parece que a mi ser le gusta olvidar lo que sólo quedará como cuadro — y conservar lo que se puede asimilar a él tan hacia delante en el tiempo que no se trata ya de un pasado, sino de un elemento funcional de actos virtuales.

(El caso de Proust muestra que en esto no hay una condición literaria —)

En el fondo — al yo (sustancial) no le gusta recibir lo que pertenece a su grupo de invenciones, de posibles. No encuentra más necesidad en los recuerdos (tan pronto como los colocan ante él) — que en los paisajes, que, después de todo, son *accidentes* naturales. Pero la encuentra necesariamente en la materia — agua, roca — etc. (1935. Sin título, XVII, 778.)

☆

Thérèse Murat me dice que Bergson, cuando hablaban de mí, dijo:

«*Lo que ha hecho Valéry debía ser intentado*».

Este verso tan honorable — lo retengo. Es una divisa.. Mi «necesidad» — y también mi definición — — ¿la entiende Bergson sobre todo hablando de mi poesía y de mi poética? — ¿o del conjunto (publicado)? (Ibídem, XVII, 792.)

☆

Ego — Mi propensión, mi vicio, mi naturaleza, mi ley de la menor acción — es librarme de todo por producción de *ideas*. Esta secreción, o emisión, o formación, es mi arma natural. — Y yo he encontrado — (mi *Yo* no pensado, *espontáneo*) en la noción de conciencia-de-sí una exaltación maravillosa de esta función natural.

Me quedo sin recursos en todas las ocasiones en que la invención no sirve de nada, o es imposible. (1935. Sin título, XVIII, 105.)

☆

29-7-35. W.

Esta noche me siento de un solo, de un sombrío, de un triste extremos.

Me cayó esto de repente sobre el *alma* hacia las 8 como una niebla cae bruscamente sobre el mar.

Sin embargo hay que comer, casi hablar, a pesar de un enajenamiento tan poderosamente instalado, tan fuerte contra toda palabra, e incluso contra todo pensamiento positivo. Del mismo modo que tememos mover lo más mínimo el miembro que nos duele, que *nos dolería*, así presentimos los pensamientos que vendrían, que están *ahí*, y este *nosotros* se inmoviliza en una especie de estupor, en medio de un *bosque* de posibles ultrasensibles.

De ahí surgen ganas de gemir, — sombras de insultos — fantasmas de gritos, — rabias sordas.

Y luego: ¿hay algo más tonto que la tristeza? piensa — y la sensación de esta tontería viene a sumarse a la amargura del mal día, a perfeccionarla... (Ibídem, XVIII, 234.)

☆

Ego

Del lugar que ocupa la lectura en mi «economía». Que puedo prescindir de novelas (a menos que esté fuera de combate).

En cuanto a la poesía, hace ya tiempo que sólo tengo interés en ella en función del arte.

No necesito a nadie para *hacerme sentir*. Pero puedo encontrar en casi todos sugerencias en cuanto al arte de hacer sentir.

La mente hace novela todo el tiempo; y bastante a menudo, una especie de poesía sin arte. La mente no especializada es eminentemente «literaria».

La literatura se opone a la Poesía en la medida en que no produce un mundo separado — de relaciones. En que no manifiesta una cierta... *curvatura* propia. (Ibídem, XVIII, 260.)

☆

Escribo a Monod: siempre hay en mí lo necesario para no preferir una solución. Es una forma peculiar de fecundidad esta fecundidad de consecuencias negativas. Vemos ejemplos en lo que llamamos la «Naturaleza». — Por lo general atribuimos la no-producción a la «esterilidad». Pero es una tontería. Además no veo grandes inconvenientes en no hacer — si los resultados exteriores suman cero. Malthus es un gran hombre, incluso en el plano intelectual. ¡Pensad en lo que se convierte este reino a medida que las obras se van acumulando! La vista de los muelles y de la Nacional me ha mareado desde la tierna edad de 20 años. Etc.. (Ibídem, XVIII, 227.)

☆

Tengo poca memoria «histórica».

*Sé* que he vivido tal época — Pero no me acuerdo de nada. Me resulta imposible reconstruirla.

Mi mente sólo existe para — todo lo contrario. El pasado no es en absoluto su ambiente. Y lo que experimento de él en el más alto grado es su *nulidad*. (Ibídem, XVIII, 390.)

☆

## Ego

El «psicólogo» naciente.

Recuerdo que, siendo aún casi un niño, cuando me reprendían y se enfadaban conmigo, mientras más duraba la escena y se desarrollaba el reproche, más me recuperaba y aislaba del asunto, y miraba a la persona furiosa como si la hubiera convertido en un fenómeno mecánico, un autómata del que yo podía prever las expresiones, la producción de epítetos y de amenazas.

Un poco más tarde, estando en el ejército, consideraba de esta forma a los jefes enfurecidos; los insultos y los castigos les venían al cerebro, en el cual cuanto más reina el arrebato, menos posibilidades tiene.

Siempre he tenido esta tendencia a ver el automatismo, cuando los hombres sobrepasan el punto de indiferencia divina y *personifican* en lugar de... *fenomenalizar*.

Y lo mismo ocurre en los amores.

Cada vez que el *instante* domina y el *tiempo* (que se opone al instante) lo considera, sucede así. El hombre, en ese acaloramiento, no puede ponerse en el estado en el que ya no lo estará y que ocurrirá. El amor extremo es un extremo de personalización del objeto amado. (1936. Sin título, XVIII, 784.)

☆

El no comprender fue mi aguijón.

«Comprender» demasiado pronto — expone a no tener conciencia de todo lo que edifica u organiza el comprender — del mismo modo que moverse sin molestia y sin dolor hace creer que el acto es cosa simple y no compuesta.

Sentirse no comprender (¡e incluso no recordar!) es precioso si insistimos en ello: vemos — — ¿qué? (1936. *Viajes*, XVIII, 908.)

☆

Pluralidad de los Pasados

Contemplo mi vida — — Me parece distinguir en ella varias etapas o edades bastante distintas —

edad de sensibilidad — 89-91
edad de voluntad y descubrimientos — 92-96 — secretos
edad de introversión, amarguras — 97-00
edad de *vida natural* y de búsquedas — 00-0[13]
etc. (1936. Sin título, XIX, 542.)

☆

Ego —

Noto que si, por una parte, tengo la memoria más débil del mundo en cuanto a los *hechos* y las cosas de mi vida, que se borran de la manera más rápida —

estoy, por otra parte, en buena armonía con esta debilidad. No me gusta recordar. Me acuerdo con disgusto, y mi sentimiento admite perfectamente que lo que pasó está completa y definitivamente abolido.

Por otra parte — Nunca hago proyectos — Nada de previsiones. (1936. Sin título, XIX, 625.)

☆

Rasgo de carácter

Creo que pocos tienen más que yo el sentido de la anulación radical del «pasado». El recuerdo me aburre y es débil en mí. Todo lo que ha sido me resulta ajeno e incluso enemigo, después de muy poco tiempo.

Por otra parte, no tengo en cuenta el porvenir. — Ayer — Suzanne Desprès dijo *de maravilla* (verdaderamente *de maravilla*) versos que trabajé mucho hace 17, 18 años. Me resultaban extraños — salvo algunos que he deplorado siempre y respecto a los cuales he vuelto a sentir aburrimiento y pena.

En suma, ni retomo ni emprendo. No doy valores al «pasado». (Ibídem, XIX, 627.)

☆

Positivamente,

la inteligencia es algo como el hambre, la sed, la necesidad — algo pide, exige trabajar — funcionar, y esto trastoca el sueño, preocupa al ser y me despierta cada mañana demasiado pronto, esté cansado o no.

Aguijón, — me exaspero. *Hay que* pensar, levantarse, etc. Ésta es la necesidad a la que responden Filosofía y Ciencia. Es una función o un funcionamiento cuyo placer acabamos descubriendo a veces, y brota de ello entonces la cultura en sí y para sí — y se ejerce en cualquier cosa —, y luego adquiere exigencia, autonomía, despierta al hombre.

La Filosofía, etc., es el hecho, el fruto — de esta irritabilidad particular de una función. (1937. Sin título, XIX, 820.)

☆

Algunas frases me han producido el efecto de fórmulas mágicas — e iluminado mucho más por sus reflejos sobre las paredes de mi caverna que por su cantidad de luz, haciéndome ver algo donde no veía nada. (Ibídem, XIX, 884.)

☆

Rarísimo.

Hoy, 21 de agosto — me he despertado a las 4 — desaparece la luna casi llena — Está curiosamente *verde*. Efecto de contraste, quizá. Tomo café y siento la mente alacre — rápida, y casi flotando, hojeando al vuelo mil cosas de interés muy personal, general y universal, como un álbum en el que cada página podría ser la imagen de una realidad, o la figura de una verdad abstracta, o el croquis de una invención o de un edificio o de una belleza, y en el que el conjunto de las hojas huye bajo los dedos, bajo los ojos.

Hace años que no conocía esta levedad divina, que hoy no tiene ninguna razón de ser y que por eso es más — ¡divina!

«Sólo amaba lo que no tenía causa» — me dijo mi demonio. Esta frase me divierte, y sugiere muchas combinaciones... ¡Qué voluntad de error por menosprecio de la observación sugiere el sedicente principio de causalidad! La mente y los sentidos no podrían existir si este principio dominase. Pero no es sino una perspectiva pintada en la pared. (Ibídem, XX, 288.)

☆

27 de mayo. Leo en el tren *Pequeña crónica de Magdalena Bach*[14], que me dio ayer Marguerite Fournier en Marsella. Pocos libros, desde *x*?, me han enganchado tanto.

Pocos producen unas ganas tan fuertes de trabajar — ¿en qué? —

y *Ad majorem gloriam Dei* — todas las reservas sobre *Dei* pero en absoluto para otro sino para *uno mismo*.

— En el fondo, los libros buenos para mí = *Recuerdos del general L'Hotte*

— *La teoría de los mecanismos* — de Kœnigs

— Kelvin[15] — Un pequeño «Faraday» — del abate Moigno[16]

— Restif[17]. (1938. *V.* 38, XXI, 376.)

☆

Gide, llegado el viernes 21 de abril, a las 18.

Habla de su viaje — Egipto, donde ha permanecido en su hotel en Luxor — tranquilo — (?) No muy seducido por las cosas faraónicas — Ese arte en el que, dice, se pone una mano izquierda a la derecha, etc. Luego, Atenas — Cocina infecta — Regreso por tierra en 60 horas Orient Express. El revisor del vagón-cama en la frontera yugoslava se refiere a él ante el policía como: el Sr. Gide, de la Academia Francesa.

Le pido permiso para contarlo en la próxima sesión académica — Me ruega que no lo haga.

Hablamos de otros asuntos. Al fin y al cabo, hay ternura entre nosotros. Le digo que no hay dos seres más diferentes que él y yo — — Sí, dice, estamos en los antípodas. Y yo: Y nos queremos mucho.. En ese momento se inclina y nos damos un beso, y le digo: Somos viejos amigos — — porque *¡no hemos encontrado nada mejor!* — (Estas últimas palabras se me escapan — Exigirían, habrían exigido, una larga explicación, que no tengo ahora ni tampoco en mi pensamiento — La presiento vagamente.)

Sería el precipitado de sensaciones o sentimientos muy antiguos que han quedado en estado de reserva, entre las posibilidades imposibles, los ideales sin lugar, los productos de sensibilidad muy personales y completamente característicos de un individuo — pero condenados desde muy pronto a no *vivir*. No hay oportunidades en el mundo para ello, necesidad, deseo, obra por hacer, etc. — y es una forma o tipo de Amistad — (este nombre no es el correcto, puesto que existe, y yo quiero designar una cosa que no existe, — pero nada hay más aproximado para lo que quiero decir). Se trataría de encontrar a aquel con quien se podría estar con uno mismo. Diálogo total, sistema de conciencias desnudas. Y ello *contra* el resto del género humano — es decir, *contra* la literatura. En consecuencia, entre gentes tan *reales* como sea posible — como en una partida de juego buscamos al compañero-adversario tan leal y tan buen jugador como sea posible — ni trampa, ni tonterías. Mi idea era que esta «amistad» fuese una experiencia vital, casi «metafísica», puesto que la voluntad de aproximación de Dos Yo — es decir, de dos ÚNico — por vía de intercambios cada vez más precisos se desarrolla allí a expensas de todo.

En general, los intercambios entre personas son lo que son — Limitados, empíricos, con peligros, errores, etc. Demostración: el lenguaje que en ellos se emplea, o que los describe.

Hay estas palabras o tipos: Amistad, amor, y sus grados. Pero esto es pobre. Un análisis apenas un poco más afinado hace presentir todo un mundo y, más allá, toda una profundidad de posibilidades. La palabra sim-patía, tan envilecida. De hecho, yo veía un desarrollo extremo del fenómeno sim-patía, atracción de los seres que fuera a la atracción sexual lo que la búsqueda de orden científico o artístico *apasionado* es a la búsqueda de un alimento o de un bien material.

Esto debía relacionarse con mi sentimiento tan profundo de 189.. que me alejaba de todo lo que me parecía ya hecho, ya explotado, — conocido de antemano — por ejemplo, el amor del tipo descrito en todas partes, — y cuyas expresiones habituales me parecían clichés — ya fueran estas expresiones las palabras usadas o las expresiones-sensaciones interiores.

El hecho sexual me parecía o bien análogo a cualquier voluptuosidad física — una buena comida — aunque mucho más intensa y que afecta más a la totalidad del ser; o bien una etapa de no sé qué camino que lleva al intercambio máximo entre individuos — etapa o rito que debe satisfacerse para poder seguir adelante, — asunto pendiente.

Hoy veo otra cosa más — pero menos hermosa — Ternura, con lo que hay de «desesperación» en la ternura — Huida ilusoria en un seno. Y — excitación de energía general.

En suma, conocimiento; agotamiento de la precisión; rechazo de lo ya hecho o conocido — deseo de límites.

¿Hay algo más estúpido que las invenciones de Freud sobre estas cosas?

Leí ayer por fin lo que Gide dice de mí en su diario. Lo que digo no es trasladado de manera exacta: y a veces es completamente falso.

Me atribuye además una política de mi vida que es totalmente inexacta. Si esa política fuese lo que él pretende, yo estaría en una situación completamente distinta. En realidad toda ella fue negativa y pasiva. Sin duda se molestó por lo que escribí en *Stendhal* contra los sinceros y su comedia, — y con razón. Era poner el dedo en la llaga. ¡Qué precio hay que dar a los *otros-indistintos* para actuar y escribir como él lo hace! Yo no puedo sino pensar en tales o cuales, y apreciarlos — conocidos o definidos.

En suma, gran malentendido. En absoluto los mismos dioses. Esto es así desde 1896 aproximadamente, o 1900. Sus nuevos amigos. Pero ya no hay malentendido. Queda una gran debilidad mutua y, cuando nos encontramos, una alegría particular, independiente de todo, y dulce, entre dos viejos señores.

La gran diferencia — de repente lo veo — la conocía perfectamente puesto que yo la quise y la creé y organicé desde el 92 en adelante —

Es ¡mi «Sistema»! — que lleva a rechazar todo valor «verdadero» — todo valor aceptable in intimo corde = a las valoraciones recibidas e incluso a las palabras = Consideré como exteriores y provisionales, simples objetos o medios de *trueque*, *todas las nociones* — y quise otorgar a cada una su definición *Absoluta* — es decir, lo que cada una aportaba de verdad a la mente en un determinado momento. Este decreto era esencial — para mi Revolución — Nihil est in verbis quod non fuerit responsio tua — et nihil majus[18].

Era la observación pura — — —

Y la práctica de la cocina verbal de la poesía me hacía ver con claridad que si podemos combinar las *palabras*, es porque no son — — *cosas*. De este modo, *pensar* (en sentido activo) es a la vez tomar los *sentidos de palabras* por *cosas*, por no-palabras — y sin embargo combinarlas como fichas libres, o modelar las imágenes adyacentes como colores o líneas o arcilla.

De lo cual resultaban: 1.° libertades; 2.° constricciones muy distintas a las del uso ordinario de las palabras y las ideas.

Lo que era posible antes de la Reforma — se volvía, en muchos casos, imposible — casi ilusorio. Lo que era imposible pasaba a veces a ser posible.

(Como ocurre en el paso del sueño al despertar — Me despertaba del sueño que constituyen conocimiento y pensamiento unidos al lenguaje ordinario y a la acomodación de la mente que el sueño propone, «supone», impone — — —)

Todo se me volvió pregunta de un nuevo orden. Problemas, unos radicalmente borrados; otros, modificados sustancialmente. Todas las palabras sin fondo exiladas o reservadas a la literatura.

Me sentía a veces el Puro, el incorruptible, el ángel y el Robespierre despiadado; al mismo tiempo que no dejaba de sentir, en el grado más penoso, todo lo que me faltaba para crear todo lo positivo que hubiera debido compensar toda esta negación generalizada — Pues para mí, no matamos sino para, y por, crear. Y, por otra parte, el instinto destructivo sólo es legítimo como indicación de algún nacimiento o construcción que busca su lugar y su hora.

Esta ingenua, brutal y temible *decisión-descubrimiento* hecha para y por defensa general contra mi capacidad de sufrir en espíritu — (Madame de Rovira[19]) con un mínimo de *causa* (continuación, por otra parte, del ejercicio de la conciencia-conciencia ($C^2$) y del trabajo de versificación —)

me apartó muchísimo de todos.

Era el fin de la metafísica — de la mística — de la sociedad — de la parte ingenua de la poesía y sobre todo de la historia y de la novela, creencias — !..

Todo este fiduciario se desvaneció..

¿Qué quedaba? 1.° Las «ciencias», pero reducidas a sus operaciones y poderes — Nada de *universo* — tan vano como el espacio, el tiempo..

2.° La indicación de toda una vía de descubrimientos y de todo un trabajo de reorganización de mi sistema de pesos y medidas — de mi lenguaje — de mi posible y de mi imposible.

He pasado mi vida en este trabajo. Pero impelido de manera irregular, aunque impelido cada mañana.

En gran parte, trabajo de «definiciones» pero que supone haber aislado, fijado — — todo lo que servirá para definir lo demás.

Y esto exigía una manera de ver en uno mismo — el fenómeno mental — Sus condiciones, sus límites, sus variaciones observables, etc. (1939. Sin título, XXII, 199-204.)

☆

Ego

¡Y yo también, mi «Diario»! Leído anoche, apenas recibido, el de Gide — hasta medianoche. Me encuentro en él — suficientemente *incomprendido*. Inteligente, «encantador» y «Me da igual», me definen. In-comprendido por un hombre que estimo y que conozco desde hace 48 años. Es cierto que yo no le *comprendo* mucho más (lo que prueba un montón de cosas y le hace dar un giro extraño al sentido de la palabra *Comprender*. —) Me atribuye por otra parte una opinión falsa sobre él («no artista, protestante», etc.). No. Lo que no *concibo* es la mezcla: *Evangelio-Literatura*; *Humanitarismo-«Sinceridad»*; *Sentimiento* y *su expansión pública* — Etc.

Estamos de acuerdo a menudo en el «estilo» pero no en la manera de utilizarlo.

Puede que yo sea o deba ser, o parecer, bastante inhumano — lo que coincide con (o es consecuencia de) mi tendencia y aplicación a la self-consciousness o, más exactamente, a una forma de self-consciousness que busca una expresión de lo que ocurre «en mí», tan... *funcional* como sea posible, es decir, que *mi persona* (el Yo núm. 2 o 3) no es más que uno de los componentes, que se opone al *Yo núm. 1* impersonal y único, como cualquier otro componente.

— Yo quería, he querido acabar con las exacciones de la sensibilidad — más o menos como la física ha querido acabar con las de la metafísica. (1939. Ibídem, XXII, 399-400.)

☆

## Temas y tipos directores

Ego — No sé ya en qué lugar, no sé ya en cuál de sus obras, dice Poe que el hombre está lejos de haber realizado, en algún género, la perfección que podría alcanzar, etc. — (¿Tal vez en *Arnheim*?) — Pero esta palabra tuvo la mayor «influencia» sobre mí. Y esta otra de Baudelaire hablando del mismo Poe: «*Ese maravilloso cerebro siempre en vigilia*». Esto actuó como una llamada de olifante — una señal que estimulaba todo mi intelecto — lo mismo que más tarde el motivo de Sigfrido. (1939. Ibídem, XXII, 489.)

☆

Ego —

Soñaba con un ser que tuviera los más grandes dones — para no hacer nada con ellos, por estar seguro de tenerlos.

Comenté esto con Mallarmé, un domingo en el muelle de Orsay — cerca de Alma, después del concierto. Él iba a cenar a casa de Berthe Morisot. Hicimos el trayecto entre los dos puentes no sé cuántas veces. (1939. Ibídem, XXII, 600.)

☆

Ego

Toda mi «filosofía» ha nacido de los esfuerzos y reacciones extremos que provocaron en mí, del 92 al 94, como defensas desesperadas,

1.° el amor insensato — hacia esa dama de Rovira que nunca conocí sino de vista —
2.° la desesperación del espíritu desalentado por las perfecciones de las poesías *singulares* de Mallarmé y de Rimbaud, en el 92 — bruscamente reveladas. Y sin embargo yo no quería ser un poeta — sino sólo *poder serlo*. Ese *solo poder** es lo que siempre he deseado, y no su ejercicio y la obra y los resultados exteriores. Eso es muy *mío* — —

Todo esto, en presencia de las 2 o 3 ideas de primer orden que encontré en Poe. (Self-consciousness.)

¡Dios sabe qué noches y qué días! Esa imagen de la Sra. de Rovira — etc. La *llegada* a París en noviembre del 92. El concierto.

He luchado, pues — me he consumido — y el resultado fue la rara fórmula: *Todo esto son fenómenos mentales.*. Quería reunir y rechazar en bloque todo lo que viene a la mente. Quise hacerme de ello una idea cuantitativa — Como la energía total de un sistema...

Rasgo esencial de esta época, Insularismos, despotismo absoluto. Nada suficientemente *yo*, y este yo — era un extremo poder de rechazo aplicado a todo — ¡y sobre todo a lo que este yo podía verdaderamente *ser*, *hacer*, o *esperar*! (1939-1940. Sin título, XXII, 842-843.)

* Cf. conversación con Mallarmé sobre el Quai d'Orsay — hacia el 96 — después del concierto Lamoureux.

☆

El *Diario* de André [Gide] es muy interesante por estar lleno de cosas que provocan reacciones continuas del yo lector, — por la insignificancia, aquí; el fingimiento, allá; el arte de hacer emerger o transparentar sus masturbaciones o sus... infantilismos.

¡Y esas variaciones sobre el Evangelio! —

Nadie más «personal» que él. Fabrica su verdad.

Su gran objetivo es impresionar. Todo eso irrita — y sobre todo a un ser de mi naturaleza; — pero él tampoco detesta ese «efecto».

Sin embargo, siempre nos encontramos muy bien juntos. Lo estimo, no sé por qué, ni en qué, pues no hay naturalezas más opuestas, menos de acuerdo en gustos y en direcciones del espíritu. Pero, en fin, es así, y nada más verdadero que una inclinación que existe por sí misma, sin el menor argumento, sin comunión de sentimientos ni de ideas, — y casi sin causa. (1940. Sin título, XXII, 888-889.)

☆

8.1.40

Visita a Alain — Sanatorio del Dr. Devaux — en Ville-d'Avray.

Lo encuentro muy hinchado — abotargado entre sillón, mesa y ventana.

La señora Morre-Lambelin lo cuida, lo vigila. Está preocupado por haber firmado no sé qué manifiesto — — y ha sido, por otra parte, importunado. Se pregunta si esto acabó ya.

Como de costumbre, *no estoy a gusto con él* — Es de otra... *raza* — Sólo encuentro esa palabra para expresar esto: lo que fuerza a un «ser» (complejo de cultura, de *sensibilidades*, de rapidez de reacción mental, y de sensibilizaciones) a *modificarse* en contacto con otro ser, de manera que conserva los intercambios con él — pero *experimentando* esta modificación. Nuestra

diferencia de *raza*, oh el prójimo, es mi *deformación*, — dirigida más o menos ingenuamente por el interés en «entenderte», en ser «comprendido» en alguna medida, — con el *sentimiento de que hay ahí un verdadero* ACTO — es decir, una *distancia limitada*, con regreso a su cero — es decir, a «mi naturaleza».

Esto en general. Habría que rehacer este análisis burdo. Lo más delicado sería discernir bien las numerosas clases que existen en estas modificaciones — y las sensaciones que causan, antes de convertirse en automáticas.

Van de lo más grueso a lo más fino. Aquí, digo *diferencia de raza* por no haber encontrado nada mejor.

Habría dicho *diferencia de dioses*, con aproximación casi igualmente mala (e incluyendo entre esos dioses, que son los «dioses verdaderos», el *yo ideal*).

— A la vista de esto se enlazan las diversas comedias engendradas por las relaciones entre los hombres — Electores y elegidos — — Amores, etc. Mentiras.

Hay que observar siempre el *sentimiento* o la *sensación* de modificaciones (que se agota con la costumbre —).

— Yo estaba más a gusto con Gide que con Pierre Louÿs, cosa que resulta curiosa.

— Hay seres que no sienten que deberían no *estar a gusto* con nosotros.

—En general, la noción de superioridad o de inferioridad (de esa clase) interviene. El superior de verdad es el que experimenta más la deformación.

— Sentimos que no *podríamos* (este condicional es de sentido aproximado) desarrollar el pensamiento de alguien así. Reaccionaría mal, no comprendería.

El que no presiente mi «sensibilidad» me resulta el más extraño — y, por eso, enemigo, aunque el enemigo, a veces, presienta y aprecie mi sensibilidad.

Esta intuición de mi sensibilidad hacia los demás es rara en las mujeres, que no llegan a la misma delicadeza de muchos

hombres en ese presentimiento, al menos por el lado negativo — (no preguntar, no insistir..) y a pesar de todo el celo positivo que pueden mostrar.

Por otra parte, la mujer tiene en conjunto mucha menos imaginación que el hombre.

Los hacedores de novelas no han pensado nunca en esto — y en utilizarlo. (Ibídem, XXIII, 76-78.)

## H

Hay antipatías recíprocas. Las hay unilaterales. He visto grandes amistades desarrollarse sobre una primera antipatía.

La simpatía y la antipatía *esenciales* no se explican, ni la similitud de gustos, ni la de la cultura..

He observado en mí mismo que, de los hombres que conocí, algunos despertaban en mí una especie de energía, de calor espontáneo y de expansión en la confianza; los otros, el efecto contrario, que hace que uno se cierre, se encierre y se aleje.

Si los que me producían simpatía eran muy diferentes de mí en cuanto a pasiones y ocupaciones de la mente, no lo tenía en cuenta, y consideraba esta parte de mí reservada a mis relaciones conmigo mismo. Lo que, por otro lado, es un rasgo peculiar, creo yo, de mi carácter. El pensamiento, a un cierto nivel, me parece un asunto interno, hasta tal punto que cualquier elaboración de mi mente que tienda a alguna obra o exposición exterior, es llevada a cabo de modo totalmente diferente a mi trabajo perpetuo conmigo mismo cuando estoy solo.

Incluso la relación que hay seguramente entre esos dos modos merecería ser examinada.

En general, lo que los hombres se ocultan unos a otros es de orden afectivo o fisiológico, taras, manías, envidias, pasiones y supersticiones. Yo añadiría mis ideas y mis costumbres de mente activa.

Especie de pudor, de celos, que fue durante mucho tiempo muy fuerte en mí, y totalmente contrario a la publicación. Eso cambió bastante a partir de 1920. Tuve que vivir mal que bien de algunos versos y de mucha prosa. Mi razón de Estado tuvo que cambiar. (1940. *Dinard II*, XXIII, 467-468.)

☆

Ego.

Por lo visto, un profesor japonés me hizo budista. Hace tiempo, unos teósofos (a partir de *La joven Parca*) me habían llamado iniciado sin yo saberlo.. Desconozco a Buda y la teosofía. Pero la gente que «piensa» son seres que se mueven, con los ojos vendados, dentro del pequeño salón de la Mente humana — y en ese juego de gallina ciega metafísico, tropiezan unos con otros — y se empujan simplemente porque se mueven, y porque el espacio es muy reducido.. Es un espacio de una docena de *palabras*. (1940. *Dinard III 40*, XXIII, 671.)

☆

Ego y Sy

Mi análisis de 1892, producto de la «conciencia de sí» aplicada a destruir las obsesiones y los venenos, las conexiones, relaciones, generalizaciones extraordinariamente sensibles — todo un *complejo* de asociaciones — con ansiedades, insomnios, estados vibratorios en los agudos, etc.

He intentado entonces *mirar de frente* esos impulsos, reducirlos a lo que la precisión de esa mirada hacía de ellos — constituir, en suma, un Yo en el que el Yo que sufría fuera el objeto, la cosa *vista* y, por lo tanto, en el que el dolor fuera ajeno como el *color* de las cosas que vemos, y las ideas o imágenes, casi causas de esa tortura, como las *formas* de las cosas que vemos.

Y quería que fuesen «fenómenos mentales» — lo que estaba

mal dicho. Pero quería decir que reconocía que era *Yo* el que producía a la vez el arma y el sufrimiento, el que veía que no había *ninguna relación necesaria* entre una imagen y una insoportable afección de la sensibilidad general — que eran lazos desarrollados en la sombra lateral — y que causaban esas perturbaciones de los intercambios normales entre el sentir, el pensar y el hacer. Luchas intestinas entre lo posible-verdadero y lo posible-falso.

Pensaba que una imagen, un pensamiento, eran «hechos psíquicos» que *de por sí* no son ni dolorosos ni placenteros, al igual que lo que permanece en el terreno totalmente exterior, al igual que los grabados de un álbum — que las mismas imágenes, o ideas, nos son indiferentes si las formamos con *otro* como personaje — que, además, esas mismas «ilustraciones» que me afectaban de manera tan cruel perderían un día su fuerza, e incluso su probabilidad de retorno, se olvidarían — que también su figura y sus mordeduras estaban sometidas a una especie de mecánica de la sensibilidad, que me producía la apariencia de una realidad o de una necesidad por medio de relaciones que sólo eran accidentales, — que el dolor físico nos pone en oposición con *nuestro cuerpo*, el cual aparece entonces totalmente ajeno a lo que somos, y sólo puede luchar contra sí mismo como contra una cosa exterior — mientras que ese dolor íntimo debía tener sus «causas» (o parecía tenerlas) en el mismo ámbito en el que se ejercían también nuestra voluntad y nuestros poderes de producción «universal»..

— A eso añado ese recuerdo muy importante — que en la misma época he sentido con una acuidad particular — el dolor *debido* a la impotencia intelectual de comprender algunas cosas, o de no poder producir tales otras.

Fue un período muy duro y muy fecundo — Una lucha contra los demonios. Noche de Génova en octubre del 92. París en noviembre.

Y todo aquello me condujo a mi «método» — que era *pureza* — separación de los campos. $\varphi$ y $\psi$. Intento de aislar esos

factores del estado de ánimo — de localizar los efectos de inducción y de resonancia — los cuales suelen ser percibidos de tal manera que conserven o exageren los productos de incoherencia y de confusión. (1940. Sin título, XXIII, 757-760.)

☆

6 de diciembre de 1940.

Una carta me anuncia la muerte de Fourment — el 24 de septiembre. Mi más viejo amigo — y uno de los más importantes entre el 87 y el 92. Al principio él sólo, y luego Charles Auzillion, fueron mis confidentes de aquella época. En el instituto, copiaba sus traducciones del latín a la hora menos cinco, en la Explanada. Y nuestros paseos por la noche, al claro de luna. Terminamos por conocernos tanto que ya no podíamos decirnos sino lo que en realidad no queríamos decirnos, y nos pasábamos horas juntos, caminando sin hablar. (1940. Sin título, XXIV, 30.)

☆

Ego.

Fui un alumno muy mediocre. Lo pagué con el griego y mucho latín, ¡sin hablar de las matemáticas! Mis maestros (excepto uno) no me enseñaban sino a la fuerza.

Esto me obligó más tarde a hacer como Robinson. (1941. Sin título, XXIV, 510.)

☆

Ego

Es curioso que en repetidas ocasiones me hayan querido hacer proceder de Bergson — cuya filosofía no conozco aún (agosto del 41) sino de oídas, y al que ignoraba por completo cuando

yo *me hice* — entre 1892 y 1900. Thibaudet creyó a partir de una nota de *La joven Parca* que yo había sido «influenciado» por Bergson. Y sin embargo, ¡él sí me conocía! También recientemente Raymond (de Ginebra). Pero yo a los filósofos los leo mal y con aburrimiento — son demasiado prolijos y su lengua me resulta antipática*.

Si supieran lo poco que he leído a Platón — ¡y traducido! ¡Sin embargo he hecho «diálogos socráticos»! Lo que me interesa es la *forma*. El *fondo* del pensamiento no es nada — y las teorías que no desembocan en *procedimientos*, que juzgan las tesis — no me hacen *ningún efecto*. Spinoza. En Descartes, lo que se me muestra es el individuo. Etc.**

Aristóteles, algunas fórmulas.

En cuanto a Bergson, lo conocí personalmente en casa de Thérèse Murat, durante un almuerzo ideado por Gladys Deacon (más tarde, duquesa de Marlborough — — y un final deplorable, creo)

Tuve con él relaciones excelentes — bastante esporádicas — y siempre se mostró de lo más encantador conmigo. Creo que yo le interesaba bastante. Su frase (que me contaron luego) «Lo que ha hecho Valéry debía ser intentado» tiene mucho valor para mí — justificación, elogio y crítica muy fina del citado Valéry. (1941. *Cuaderno de ejercicios para el señor Edmond Teste*, XXIV, 762.)

☆

* Y los entiendo aún menos.

** Por ejemplo: siempre he tenido la «doctrina de la evolución» por una especie de fórmula de desarrollo de ideas y de expresiones — (y no de seres). Es también una manera de clasificar semejanzas. Pues el hecho mismo, incluso *en embrión*, escapa hasta aquí a nuestros medios de *comprensión* que se resumen en *Hacer*.

Ego —

Gide (*Diario*) hace de mí un esbozo rápido y repetido del ser sumamente fastidioso que resulto ser para él.

Y, sin embargo, ¡con él siempre he controlado mis elucubraciones!

Sólo le gustan las ideas literariamente utilizables, y por tanto sólo entiende las de esta clase.

Para mí es al contrario, casi siempre.

Y por consiguiente todo lo hace remitir a *sí mismo* — él, que es todo *literatura*, buena *literatura*, pero *literatura*, es decir, ganas de seducir, de ganarse a la gente — a los *jóvenes* sobre todo — mientras que yo me preocupo sobre todo por ganarme a mí mismo, con una fabricación empedernida de *mi* rigor. Él dice que destruyo su razón de ser — Si sólo defiende esa razón con la huida, es que siente su fragilidad. (1942. Sin título, XXVI, 354.)

☆

Ego

A mis años (71) uno se puede preguntar: ¿Qué queda de lo que fui, hace 10, 20, 30, 40, 50 años? Y eso es lo mismo que intentar rehacerse como — —

Pero, ¡cuántas cosas no encontraría!

No hablo de «recuerdos», de hechos. No tengo memoria. Absolutamente ninguna. O absolutamente desigual..

Pero, ¡cuántas cosas me herían, hasta lo insoportable, y ya no sé cuáles siquiera!

¿En qué se convierte la sensibilidad?

Me parece que he sido un ser de reacciones — de defensa, con tendencia a la introversión, y a pedir lo mínimo posible al mundo y a los demás. Pero este negativismo debió aparecer (según algunos indicios) después de un carácter totalmente diferente, —abolido o *deprimido pronto* — ¿hacia los 5 o 6 años? por alguna circunstancia desaparecida.

A lo mejor un desarrollo de sensibilidad, y seguramente esa extraña pereza muscular, ese sentimiento de inferioridad dinámica que pesó sobre mi infancia, y me llevó, huyendo de los juegos y las peleas de esa edad, a entregarme a la imaginación, a no estar a gusto sino con ella — y a sufrir mucho por esa razón.

Muy poco crédulo. Ni siquiera creía en el razonamiento. (1942. *Lut. 10.11.42 con «billetes»*, XXVI, 632-633.)

☆

Gide es una cortesana. Su *Diary* quiere hacer valer hasta sus momentos más insignificantes. ¡Qué *Anti* para mí!

De la misma manera que yo tengo la manía de agotar, de no-repetir, de acabar con lo que me parece que no cuesta nada, — como con lo excepcional puro y simple — él, al contrario, hace lo opuesto — etc. (1942-1943. Sin título, XXVI, 696.)

☆

14.1.43

... En esos momentos — toco fondo y ese fondo es el vacío — —

Hasta los monstruos desinflados caen miserablemente —

Parecidos también a un ejército de marionetas abandonadas por la mano, y lamentables — como cadáveres — Nada es sino por la energeia — la turgescencia de los tallos, de los miembros, de los pedúnculos y hemisferios.

Días de nulidad, de pérdida bruta. ¿Dónde está «lo que valgo»? —

— Lo terrible es sentir toda una fuerza, una potencia de posibilidad, — un *Nihil repuntans actum* — y ese charco de asco — de alejamiento.

Estoy deshecho, — devastado — — Imagen de un largo tallo roto que ya no encuentra sino el peso de su nada.

Exasperado de sentir, bajo ese peso de nada, una cantidad de «valor», de posibilidad, de virtud positiva, bellezas y certezas que no verán el día, a falta de ese vulgar ingrediente, la fuerza bruta, el flujo de vida banal de las bestias, que sube y se encabrita en cualquier animal, se consume por todas partes, se bebe a sí mismo y se mezcla consigo mismo, se derrama a borbotones inútiles en los campos de batalla, — demostrando que, siendo todo, no vale nada, no cuesta nada.

¡Oh, *Vida*, cosa sin valor — y tu sombra, el *Tiempo*!

Ambos son la idea horrenda de *pérdida* que nos «impregna» — (es extraño decir eso) y que nos da esa gran apariencia de fuerza*.

(*Amor*, *Espíritu* — las dos formas de la lucha desesperada contra la *Ley de Pérdida*.) (Ibídem, XXVI, 714-715.)

☆

Confesiones, confidencias — diarios, etc.

A lo mejor sería más interesante hacer la lista de los gustos y aversiones de alguien — como la de esas revistas para adolescentes: *¿Cuál es su flor preferida?* —

Me divertiría haciendo mi lista. No puedo soportar — en idea — los riñones, los callos, etc.

Distinguir aquí las fobias a priori, de las aversiones comprobadas — (aceite de bacalao) — ajo, etc.

No me gusta mucho el color violeta, ni el verde, ni el marrón-bistre.

La gente «seria».

En cuanto a la gente, habría que consultar con precisión mi memoria.

Efectos producidos realmente sobre mí por Mallarmé, Degas, Louÿs, etc. Atracciones, repugnancias. —

Más aún: *Lo que no comprendo y lo que comprendo* —

* Vivere est perdere

¡Otro muy notable, por desgracia! — Ir a lo más urgente — No puedo *tomar el tiempo de*.. Por ejemplo, ordenar a fondo — Un aseo minucioso. Organizar a mi alrededor. Tengo la sensación de tiempo perdido. Después, sufro las consecuencias. (E intelectualmente es todo lo contrario.) El desorden ambiente no me molesta — El *instante* me domina en detrimento del futuro — ¡por eso tantos fragmentos o instantes! Como demasiado deprisa, hablo demasiado deprisa, *pienso demasiado deprisa* — (lo que produce *pensamientos totalmente distintos* que el pensar lentamente).

No me gustan los libros hechos de libros. (1943. Sin título, XXVI, 865.)

La velocidad de la palabra tiende a igualarse con la del pensamiento.

De ello se puede deducir que la significación poética es algo muy diferente del pensamiento, ya que está sometido a un *hablar* que tiene una velocidad *cargada* de *tiempos*, obstáculos e intensidades o acentos que definen el régimen fónico característico de la poesía*.

Hablemos de mí, que hablo muy de prisa. (Pero cuando hago versos me los hablo y siento muy lentamente.)

Esta prisa (Foch, Keyserling, más rápidos que yo) señalada y condenada — por Gide, en su *Diario*.

La prisa mental que rige esa prisa verbal es tan ventajosa como perjudicial para el rendimiento de la mente. Pierdo y gano. A veces me deshago instantáneamente de ideas intermedias y de adherencias sin valor; me precipito a lo esencial. Pero a veces me lanzo sobre una idea falsa, o caigo sobre un obs-

* De ahí la respuesta a aquellos que exigen pensamiento a la poesía.

táculo que hubiera tenido que eludir o desmontar pieza por pieza*. Por eso, porque lo sé, soy tan lento en aceptar de mí *definitivamente* una conclusión, es decir, la *forma final*. La experiencia me alecciona — me previene contra mi improvisación. Y requiero el paso a paso / palabra a palabra / por mi *carácter formado*, al mismo tiempo que me lo niego por mi temperamento y mi primera naturaleza nerviosa. Así lo cuenta, además, mi o más bien *mis escrituras* [...]. (Ibídem, XXVI, 890.)

☆

Ego —

Tengo miedo de empezar a sentir vanidad — y a creerme alguien — lo que hasta ahora era totalmente ajeno a mí. Tenía un orgullo inmenso que consistía en experimentar tan profundamente la superioridad de mi ideal (del hombre espiritual) que esta formación de mi sensibilidad disminuía a los demás, con muy pocas excepciones, y *me anulaba* a mí mismo. (Y esto se aplicaba también a objetos de comparación tales como el amor.)

Este sentimiento se resumía en un perpetuo *reputans nihil actum* y se iba fortaleciendo a cada instante en mí, de la manera más positiva por la consideración de lo que yo no sabía hacer. Lo que sé hacer ya no tiene ningún valor a los ojos de ese tipo de orgulloso.

Pero me doy cuenta de que, desde hace poco, me proporcionan cierto placer (no sin algo de amargura) tales o cuales testimonios directos o indirectos (los más interesantes) y el descubrimiento de la *importancia* que se dignan ahora en darme, y que es bastante diferente de la clase de fama que antes tenía.

Está claro que las circunstancias cuentan mucho, y también mi edad. Mi nombre es conocido desde hace 20 años. Lo que he publicado, volens nolens, al no ser de tipo *entretenido* —

* y esto sin recursos

(novela y teatro), y a veces de tipo *fastidioso*, no podía sino ser rechazado por los estómagos intelectuales, o rumiado — y eso constituye, seguramente, un pequeño «pueblo de Dios» diseminado en la masa, pero lo suficientemente fiel..

«Sea lo que sea», experimento esta sensación actual que dije, agradable — pero quizá como ciertos venenos de sabor agradable. Pienso también en los bonitos colores del atardecer.

Pero, suponiendo que esta sensación no sea ilusoria, eso no significa que lo que haya obtenido del mundo sea lo que yo hubiera deseado que me diera — *con la condición de que no tuviera que buscar o pedir directamente yo mismo*. Me hubiera gustado que me dieran los medios materiales para utilizar mis ideas,

y también, en lo que se refiere a la cosa pública, para poner algunas a prueba, o en contacto directo con la realidad. Cuando veo lo que se hace, no estoy seguro de no haber podido hacer algo un poco mejor. Les falta imaginación. Es verdad que a la nación le repugna tanto esa línea que nunca ha sabido utilizar los espíritus inventivos que ha producido. ¡Todas nuestras invenciones guerreras se han vuelto en contra nuestra! ¡Y ella no sabe imitar! Además es un rasgo notorio de aquí que haya antagonismo constante entre los individuos y sus cualidades — y su suma o lo que la representa.

En fin, sum qui sum, y hay que intentar no dejarse ser quem me faciunt.

La cuestión es superar a la Persona, que es un *Ídolo*. ¡Y les declaré la guerra a los Ídolos hace más de 50 años!

¡Pero son demasiados! — El Cuerpo, la Vida, que es la Muerte, el amor, etc. En fin, todo lo que no se deja reducir a la igualdad ante el *Yo puro* y a lo posible. (Ibídem, XXVII, 374-375.)

☆

31 de octubre del 43. Tengo 72 años — — Desde hace 2 o 3 días, desde primera hora de la mañana — tengo la sensación de *resumirme*.

Me vuelven algunos recuerdos. Se van restituyendo estados de ánimo de 1883, y de 1892-93. (1943. Sin título, XXVII, 687.)

☆

Ego.

Es sumamente importante en cualquier estudio sobre «Mí» apuntar lo siguiente y sus consecuencias: *nunca he pretendido convencer a nadie de nada.* No quiero ser creído ni ser seguido. Todo proselitismo me parece o interesado o una falta de gusto — *Siempre una confesión.* (Ibídem, XXVII, 820.)

☆

30/1/44 Esto es algo nuevo —

Edad, degradación, conmoción de esta gripe y de su remedio — Noches de lecturas — ¿Qué sé yo? —

Lo nuevo es que me encuentro aquí y allá en presencia del señor *Yo mismo*[20] — No este «yo puro», mi agente eterno — Sino un personaje *Yo* — Autor de las obras tales y cuales, — situado, definido — por lo tanto lo más Anti-ego posible, pues cualquier definición siempre me ha resultado insoportable. No quiero ni *haber nacido* en —, el —, ni haber vivido realmente tal o cual vida. Lo que hago es una concesión. Y esto no es un sistema, una actitud, etc. — está estrechamente de acuerdo con mi prodigiosa *facultad de olvido.* Vicio o virtud de mi sustancia. El pasado para mí es *menos que nada* — — una tara, un defecto de la nada que precede al instante — De hecho, es un valor de imaginación ingenua. —

Ahora bien, me descubro en estos momentos un estado civil y unos atributos — todas las impurezas posibles, todos esos productos del azar.

Descubro que he hecho — cosas totalmente distintas de las que pensaba haber hecho.

Pienso, como mi serpiente, que el ser es un defecto en la pureza del No-ser. (1944. Sin título, XXVIII, 89.)

☆

Ego
HP.

Al remover mis viejos papeles que son trozos de papel, remuevo también jirones o momentos de aquellos tiempos remotos — entre los cuales esta sensibilización característica que fue Egotismo agudo, esencial negación vital del Otro — pero combinado de manera extraña con una facilidad-debilidad — necesidad de relaciones. Yo medía (y sigo midiendo) la *calidad* de las personas en función del presentimiento que tenían de mis sentimientos.

Además, *decir* — *poder decir* ciertas cosas es no oírselas decir (a no ser que sea intención deliberada — y acto pensado — entonces, es algo distinto — —)

Cf. mi sensibilidad al timbre de las voces.

Pero quería apuntar, aislar aquí otra cosa. Segregación. Non omnibus. Happy few[21], 3 lectores de Mallarmé o de Rimbaud entre 60.000 habitantes. Un «cinturón» de desprecio* —. Este sentido hacía inferiores a todos esos profesores, magistrados, generales, ricos hombres y otros[22], que caminaban, se cruzaban y se saludaban con grandes aspavientos de sombreros por las calles y los jardines de la ciudad.

Y luego.. (en relación con esos modos de sentir o más bien de *di-sentir*) la seducción de *Aristie*[23] — Época de los caballeros del Grial — de los colegios de iniciados, misterios, etc., con este complexum de emociones estéticas, de renuncias y refinamien-

* Negaciones sucesivas de autoridades y valores.

tos combinados, de misticismo artístico y sobre todo antipatías comunes — — Todo ello producto del estado de las cosas — es decir, de la vulgaridad creciente — La «gran prensa» y la estupidez de la *Revue des 2 mondes*, los normalistas artistas y presuntuosos, y las farsantes, etc., debían tener como respuestas, anticuerpos, a los «raros», los extraños, etc. al igual que la anarquía respondía a la vez a la democracia y a los «pilares de la sociedad». (1944. Sin título, XXIX, 162-163.)

☆

Ego

Hace más de 50 años hice esta pregunta — *¿Qué puede un hombre?* (Teste)

Y llegó a mi pensamiento a consecuencia de: 1.° una intensidad de mi voluntad de conciencia de mí;

2.° la observación de que nadie o casi nadie iba hasta *el final* — —

Algunos creyeron que *este final podía ser la muerte.*

Pero sólo en muy pocas ocasiones es la muerte algo distinto a una interrupción definitiva — Quizá siempre. Sin embargo, se pueden admitir casos en los que sea «natural» — es decir, *por debilitación (relativa) de las combinaciones de una vida.* Era mi idea para el diálogo (*Perì tôn toû Theoû*[24]).

— En cuanto a mí, *hasta el final* fue mi deseo: 1.° como *intelecto* — llegar por maniobras y ejercicios de imaginación y self-conciencia a formar la idea de nuestras posibilidades — de ahí la debilitación de las filosofías — por *vía de posesión de las formas* y transformaciones, el *grupo de nociones*; 2.° como afectividad — sensibilidades: a) sensoriales — b) AMOR,

pero esto exige un[25] (1945. *Maledetta Primavera*, XXIX, 765.)

# Ego scriptor

Programa-antropo-literario — —

Encontrar las modulaciones apropiadas para unir en la misma obra las diferentes actividades — estilos — momentos de una mente — la mía. (1900. Sin título, I, 823.)

☆

Singular movimiento interior que me ha llevado, por una parte, a no querer considerar sino la forma de las expresiones, en su *objetividad*, en su estructura general y por clases de un grupo completo; — y, por otra parte, a profundizar el fondo — hasta lo informe, hasta lo inexpresable puro... (1905-1906. Sin título, III, 775.)

☆

Escribir encadena. Debes conservar tu libertad. (Ibídem, III, 814.)

☆

Las propiedades en las que se funda la literatura, y las formas que la constituyen por entero, son susceptibles de un desarrollo propio, diferente a la literatura *empírica*.

El sentimiento que he tenido de la existencia general de estas formas, y el *amor* hacia una literatura no empírica, uno siempre más claro y *verdadero*, el otro siempre más fuerte, me han separado de mis compañeros. (1906-1907. Sin título, III, 901.)

☆

La literatura no ha sido nunca mi objeto. Sino, a veces, escribir modelos de pensamiento. Programas para una imaginación o para una relación. Escenificaciones psicológicas, medios para representarse algún sistema. (1912. *I 12*, IV, 784.)

☆

Hay que hacer sonetos. No sabemos todo lo que se aprende al hacer sonetos y versos con reglas.

El fruto de estos trabajos no está en ellos. (Pero por lo general los poetas dejan que se pierda lo mejor de su esfuerzo — )

He hecho siempre mis versos mirándome hacerlos, por lo que nunca he sido realmente un poeta. Aprendí muy rápido a distinguir demasiado entre lo real del pensamiento y lo real de los efectos, la eficacia y la economía de la intensidad o del trabajo no compensado..

Pero sin esa confusión, ¿se es poeta?

— La literatura no es el instrumento ni de un pensamiento completo ni de un pensamiento organizado. (1913. *K 13*, IV, 901.)

☆

Autopsia — Tal Cual.

Mi imaginación no es literaria, pero resulta que mis medios son literarios.

Yo concibo en un mundo en que no tengo órganos, y me muevo en otro en que no veo.

Así, no concibo nunca *obras*. La obra no me importa profundamente. Es el poder hacer las obras lo que me intriga, me emociona, me atormenta.

No admiro la posibilidad, sino lo que multiplica las posibilidades. (1913. *P 13*, V, 152.)

☆

## Confesión

Confieso que lo he considerado *todo* como posible o no a través de actos intelectuales.

La poesía misma no me ha interesado como una especie de instinto de ruiseñor; — sino *sobre todo* como problema y pretexto para dificultades — o como construcción muy definida, con condiciones psicológicas y físicas impuestas; como ejercicio de recursos de un cierto tipo, y una dialéctica no para convencer sino para *encantar*.

Nada me ha parecido más grosero y más desdeñable que el poeta reducido a poeta. (1915. Sin título, V, 632.)

☆

No puedo hacer una obra literaria *normal*. Pues para eso haría falta apartarse demasiado de mi naturaleza, que es no-literaria.

Hay sacrificios que no puedo, no sé, no quiero hacer. Y *el primer sacrificio en la literatura viable es el sacrifizio dell'intelletto.*

Mostrarlo — (1917. *E*, VI, 551.)

☆

Si la literatura no hubiese existido hasta ahora — ni los versos — ¿los habría inventado yo? —

¿Los hubiera inventado nuestro tiempo? —

Definir la *necesidad actual* — y primero la mía propia — Necesidad de pasar el tiempo — Necesidad[1] (Ibídem, VI, 566.)

☆

Las metáforas que se me ocurren con más naturalidad son las que hacen «contemplar» en cosas sensibles relaciones inteligibles. (1917-1918. *G*, VI, 782.)

☆

Prefiero ser leído varias veces por una sola persona que una sola vez por varias. (1921. *P*, VIII, 336.)

☆

Revolución —

Es una revolución, un cambio inmenso, lo que estaba en el fondo de mi historia:

Llevar el arte que ponemos en la obra a la fabricación de la obra. Considerar la composición misma como lo principal, o tratarla como obra, como danza, como esgrima, como construcción de actos y de esperas.

Hacer un poema es un poema. Resolver un problema es un juego ordenado. En ese juego, el azar, la incertidumbre, son piezas definidas. La impotencia de la mente, sus pausas, sus angustias, no son sorpresas y pérdidas indefinidas.

*El hacerlo* como lo principal, y la cosa hecha como *accesoria*: ésa es mi idea.

No vale la pena escribir si no es para alcanzar la cima del *ser*, y no la del *arte*; pero también es la cima del arte.

La indisolubilidad de la *forma* y del *fondo*. (1922. *R*, VIII, 578.)

☆

Literatura —

Mi sueño literario hubiera sido construir una obra a partir de condiciones a priori.

— Un poema con variantes es un escándalo para la opinión común y corriente. Para mí es un mérito. La inteligencia está definida por la cantidad de variantes. [...] (1922. *U*, IX, 49.)

☆

Mi «inspiración» no es verbal.

No procede mediante palabras — Sino más bien mediante formas musicales. (1923. X, IX, 231.)

☆

La literatura sólo me interesa cuando tiende y contribuye al crecimiento de la mente. En caso contrario, me aburre.

No me gustan las ideas de los demás, y es por no hacer de las mías las ideas de los demás por lo que no las publico.

Me he llamado a veces a mí mismo *versificador* porque esta palabra es clara y porque *poeta* no lo es.

Nos asombramos siempre cuando vemos que el crítico nos atribuye lo que le hace falta para criticarnos — y omite lo que hubiera evitado esta crítica.

Pensad en lo que hace falta para gustar a 3 millones de personas.

Paradoja: hace falta *menos* que para gustar a 100.

No escribo / no escribiría / para personas que no pudieran darme una cantidad de tiempo y una calidad de atención comparables a las que yo les doy. (1924. *Γάμμα*, X, 163.)

☆

*Gl.ª*

*Para comprenderme.*

El libro — lo escrito — es para mí un *accidente* — Límite facticio de un desarrollo mental.

Esto resulta esencial para comprender mi talante — y me parece — una manera de sentir que me opone a la mayoría de los escritores. (1930. *am*, XIV, 704.)

☆

Me hacen algunas veces la observación y el reproche de mi insensibilidad.

No me defiendo. Digo: Separo instintivamente al escritor del individuo.

El público sólo tiene derecho a nuestra mente. El corazón es cosa secreta. Una persona me parece tanto menos «sensible» cuanto más exhibe y *utiliza* sus sentimientos. Me repugna tocar ciertas cuerdas — (o demasiado profundas o demasiado agudas — o demasiado fáciles o demasiado poderosas). Quizá esté yo equivocado y me pierdo así los efectos más poderosos y más generales. Pero silencio no significa ausencia. Etc. (1930-1931. *an*, XIV, 741.)

☆

Abandoné la Poesía en el 92 — porque me vi impotente para hacer *composición*. Nada más difícil — y de ello casi no veo muchos ejemplos. Había concebido un poema de organización muy compleja. Pero me convencí de mi incapacidad para ejecutarlo.

Por otra parte, nunca me he atrevido — ni siquiera en prosa — a abordar mi único y verdadero deseo *literario*.

— Desde el punto de vista que adopté entonces — y que sigue siendo el mío — casi toda la literatura sigue aún en estado elemental. (1931-1932. Sin título, XV, 505.)

☆

He tenido la manía de querer dar al lector más de lo que éste pide y, por tanto, más de lo que puede soportar. — (Ibídem, XV, 507.)

☆

La idea de que partes enteras de nuestra *verdadera vida* puedan entrar en una obra literaria me resulta tan extraña que sólo descubro *hoy* 15 de febrero de 1932 esta *extrañeza*.

Por eso soy ciertamente el menos «novelista» de los seres, y siento siempre entre el libro y yo, — entre la obra y el *tiempo verdadero*, un «cambio de estado».

De ahí esa imposibilidad o al menos esa repugnancia a mezclar lo que siento, lo que hago, lo que soy, lo que quiero — — «Pureza» — si se quiere.

Es la razón por la que siempre he pensado en una «literatura pura», es decir, basada en el mínimo de incitaciones directas de la persona y en el máximo de recursos relacionados con las propiedades intrínsecas del *lenguaje*. Agudo espíritu apolíneo. (Ibídem, XV, 511.)

☆

*Ego*

«Mi Poesía» no responde a la idea corriente que se tiene de la poesía — porque responde a una voluntad muy peculiar — a condiciones muy distintas a los deseos naturales y tradicionales de los poetas — — No separar el yo-poeta — de otros yoes que también son yo.

«Mi Poesía» es una producción muy influida por presencias ocultas, preceptos invisibles, campos de fuerzas, positivas o negativas, no declaradas — — — (1932. Sin título, XV, 754.)

☆

Soy un poeta que no puede soportar lo que atrae y une a la poesía a la mayor parte de los que la aman. (1932-1933. Sin título, XVI, 43.)

☆

La poesía más hermosa tiene siempre la forma de un monólogo.

He intentado llevar al monólogo (en *La joven Parca*) lo que me parecía la esencia del ser vivo, y la vida fisiológica en la me-

dida en que esta vida puede ser percibida por uno mismo, y expresada *poéticamente.*

— Mientras que el elemento *histórico* de un YO suele desempeñar el papel principal, he preferido — ahora y siempre — su sentimiento de actualidad eterna. (1935-1936. Sin título, XVIII, 533.)

☆

Me ha gustado trabajar una «página» — como un pintor un cuadro —

*indefinidamente* —

Sin límite. (1937. Sin título, XX, 302.)

☆

*Ego* —

Respeto demasiado mis horas o mis cuartos de hora de trabajo intelectual natural para emplearlos en crear falsas vidas o en explotar mis recuerdos de sentimientos, de mujeres, etc.

No es en los momentos en los que siento mi vida mental funcional cuando hay que aceptar no ver esta función, y sí *creer* en los fantoches que ésta mueve.

Las novelas exigen esta renuncia — pero la poesía la vuelve limitada y explícita, es decir, inofensiva, pues la *forma* cuya *curva real* y *orgánica* hay que seguir protege al alma de tomar palabras por seres, y efectos parciales por causas enteras. (1938. Sin título, XXI, 637.)

☆

Ego.

La gran libertad en lo que atañe a las palabras e «ideas» que acaba por dar la práctica de la poesía regular (que enseña u obliga a seguir no la dirección *simple* de una idea, sino la trayectoria compuesta forma-*sentido probable*, y a especular so-

bre la reacción de la una sobre la otra) me ha llevado a una actitud respecto al LENGUAJE que pareció «filosofía», que puede hacer las veces de filosofía y que coincide (— e incluso la desborda) con la manera de ver de la ciencia actual. (1939-1940. Sin título, XXII, 763-764.)

☆

J. P. etc.

En el *Cementerio marino*, recuerdo que formé y emplacé *estrofas*, como se hacen masas, colores o átomos (en una molécula) — *

Estrofas sugeridas, en su tonalidad, por el equilibrio general, *querido tanto* por *mí* como por la obra en el momento *T* — (que se componía entonces de lo que estaba ya «hecho» y de lo que *podía-debía-pensaba* ser hecho, lo POR-HACER — — ).

De ahí algunas dudas sobre estos emplazamientos. No creo que se haya hecho muy a menudo de esta manera un poema (cosa que me permitía el sistema de estrofas y el carácter no-cronológico, no-narrativo, de la obra).

Así la estrofa de *Zenón* —, introducida para *filosofar* el personaje virtual — la *Persona que canta*. Pero este sistema de composición trata el «pensamiento» como *medio*** — e invierte el proceso habitual. — Grosso modo: la *forma* exige el *fondo*. La armonía general, las simetrías, los contrastes, piden *significats*, que es preciso encontrar — cf. el problema inverso de la dinámica: encontrar las *fuerzas* cuando la trayectoria está dada, con la misma indeterminación. Aquí, encontrar «ideas» — etc.

* Y lo mismo en *Esbozo de una serpiente*.

** Postura que se relaciona con mi método 92 — $\varphi + \psi$. El «pensamiento» considerado como *parte*, ingrediente de una transformación oculta — con las consecuencias cuantitativas, los límites resultantes.

— En cuanto a lo que he llamado más arriba lo *Por-hacer*, es una noción en la que profundizar — de las más interesantes. (1940. Sin título, XXIII, 205-206.)

☆

Como poeta, soy especialista de los sonidos: *é*, *è*, *ê*.

Es bastante curioso.

Por otra parte, siento con bastante claridad que mis versos se forman o se buscan en una zona del aparato vocal-auditivo y mediante una determinada actitud de este aparato (en tanto que es capaz de modificaciones musculares). (1943. Sin título, XXVII, 444.)

☆

Ego Scrip.

Como en la *Velada con el señor Teste* yo había introducido, calculadamente, la palabra *burdel* (b...) con el fin de compensar, *mediante una sola letra*, el color abstracto del texto, y de dar, de manera tan económica como fuera posible, un acento de libertad de costumbres bastante vulgar — o de libertinaje a mi «héroe» del intelecto —

del mismo modo, 25 *años* después, introduje en *El cementerio marino* la estrofa de *Zenón* con el fin de dar a esta oda el carácter particular de ser el canto de la meditación de un «hombre del espíritu», un *poseso de la cultura*,

procediendo de manera idéntica, en ambos casos, *como pintor*, que, al contemplar un poco desde lejos el conjunto de su obra, y al advertir cierta *necesidad* de contraste o de equilibrio del sistema de su cuadro y de su ojo, *inflige* a lo que ya está hecho la modificación exigida añadiéndole algún objeto de detalle, que *introduce*, aquí o allí, el *tono* deseable — como un *peso* adicional, una compensación — etc.

— Esto revela, en mi hacer de estas distintas épocas, una

igual preocupación por considerar lo que yo producía como composiciones de *unidades* — cuyas partes sucesivas debían modificarse recíprocamente en una simultaneidad *resolutoria* — —

Es una manera imprevista de interpretar el *Ut pictura poesis.*

Si puedo ver en esta manera de componer una influencia de la pintura, veo mejor aún en diversas cosas que he hecho la de la música.. La vaga idea (en mí, que ignoro ese arte) y la magia de la palabra *Modulación* han desempeñado un papel importante — en mis poemas. *La joven Parca* estuvo obsesionada por el deseo de ese *continuum* — doblemente exigido. Primero, en la serie musical de las sílabas y de los versos — y después en el deslizamiento y la sustitución de ideas-imágenes — siguiendo ellas mismas los estados de la conciencia y sensibilidad de la «*Persona que habla*». (1944. Sin título, XXIX, 91-92.)

☆

3-3-45.

Monaco[2] me cuenta que vio a un general *negro* de pelo blanco, en el concierto.. ?? loco por la música, que le dijo haber encontrado en Luisiana a un obrero agrícola (negro) loco por la poesía — que le gusta hasta el punto de saborearla en todas las lenguas — ? Este hombre recitaba *El cementerio marino*, ¡que se sabía de memoria! — El general ignoraba que Monaco me conocía.

Este poema es muy sabido de memoria. Giacobbi (nunc ministro de las colonias) se lo sabe. Y muchos otros. Yo soy el único que no se lo sabe. Cuestión de forma. Sabemos que forma y memoria están en particular simpatía. — *El cementerio marino* fue, por otra parte, *calculado* en cuanto a los temas que *debían* figurar en él, con el fin de satisfacer condiciones de *plenitud* que yo creía en aquella época — (y creo todavía) exigidas por el equilibrio intrínseco de una obra de cierta importancia

— pues la mente las pide — y no hay que dejar ninguna de sus facultades sin ofrecerle algún alimento o — — trabajo. Arruinaría en seguida el efecto de lo demás. Hace falta lo abstracto y lo sensible, lo observado y lo combinado — etc.

Pero es verdad que el lector de hoy sólo quiere y soporta lo que no vale — más que para hoy. La posteridad ha muerto. (1945. Sin título, XXIX, 600.)

# Gladiator

No buscar nunca la perfección o el poder de una mente — — en un resultado. (1894. *Diario de a bordo*, I, 56.)

☆

Cuánto tiempo ha hecho — hace y seguirá haciendo falta para comprender que el poder de la mente — consiste en limitarse, restringirse ella misma. (1903-1905. Sin título, III, 429.)

☆

El pájaro: su loca actividad me embriaga. Golondrinas ultrasensibles, ultrarrápidas, ultragirantes.

Envidio esa movilidad hasta la locura.

Después de todo, las sensaciones de esos pájaros, lo usual de sus ejercicios y cazas, representan las mayores delicias concebibles; deben proporcionar las imágenes más cercanas a las propiedades fabulosas del «espíritu» — ¡qué intuición de la dinámica y qué mezclas de fuerza, de inercia, de aceleraciones, de dar y de retener, *sentidas*!, — qué brillante proximidad entre la decisión rápida y el acto de *todo* el cuerpo —, *lo que en el hombre queda restringido al parpadeo*: el gesto ya es lento — el movimiento entero horriblemente lento, en nosotros. —

Sensibilidad, aparato mecánico, medio, todo este sistema es tan compacto que el pensamiento — (o poder mejorarlo) — no tiene cabida. Esta facultad, dirigida contra lo imprevisto — lo imprevisto del propio sistema — (que es una previsión terminada, un instrumento para lo probable) —

El animal que vive en el suelo es análogo a una arquitectura que sólo conoce el pilar de carga, el amontonamiento, y el pez,

el pájaro, que se exige la acción incesante, corresponde a la construcción gótica.

Si el cuerpo obedeciera cien mil veces más a los impulsos, si tuviera modelos de movimiento y movimientos para tantos problemas, contrastes e incitaciones de cambios como sus sentidos le proponen — ¿qué sería la mente? Nada. (1915. Sin título, V, 631.)

☆

Mi filosofía —

Tiene dos capítulos.

Esos capítulos no son consecutivos. Uno primero, — después el otro; o uno después y el otro primero.

Pues en realidad son, sólo pueden ser, simultáneos.

Uno se llama: Experiencias.

El otro se llama: Ejercicios.

El primero trata de las impresiones, los titubeos y la claridad. Progresa hacia la construcción de los actos; la organización y la desorganización; las energías y los obstáculos; el paso por los estados sucesivos —; lo azaroso, lo accidental, y lo significativo, lo adaptado, lo acomodado.

El otro es el funcionamiento, el desarrollo formal. (1915. Sin título, V, 707.)

☆

Los tres mejores ejercicios — los únicos, quizá, para una inteligencia, son: hacer versos; cultivar las matemáticas; el dibujo.

Estas tres actividades son los *ejercicios* por excelencia — es decir, actos no necesarios en condiciones impuestas, arbitrarias y rigurosas.

Son las tres cosas artificiales en las que el hombre puede sentir con distancia y precisión su máquina transformadora —

Llegar a pesar del lenguaje; desembocar a través de *un* lenguaje: escribir los movimientos cuya guía es visión. (1916. C, VI, 204.)

☆

Leonardo — un hombre que, echado sobre la hierba junto a un riachuelo, era capaz de seguir el curso de los remolinos en el agua, de pensar la historia de estos seres y de no descuidarlos / no verlos / como si fueran efímeros, de captar la serie de hilillos fluidos, sus estrechamientos, sus expansiones, las rotaciones en que quedan atrapados, de sacar un cuaderno de papel grueso — y de trazar en él el movimiento, de alcanzar así los ribazos, de esbozar las tierras, las arenas lamidas, de notar la curvatura del lecho, la orilla opuesta más alta, y de indicar que es preciso que lo sea, a causa de la distinta rapidez en los dos lados del río*. En esta orilla, pone a la campesina que avanza amamantando a su hijo, con el peso del cuerpo inclinado hacia la parte en que no está el niño, el seno derecho sobre la vertical del centro de gravedad de su cuerpo, el pie derecho oculto bajo la falda, visible el otro; y la misma mirada y la misma mano van a asir el pájaro que se eleva sobre los remolinos del aire inferior... vagan también hacia los fondos azules y llevan el análisis en sus transparencias decrecientes; hombre todo inteligencia servida por una mano intrépida, por una lógica y una claridad — — que sustituye la mínima impresión por un sistema completo, — no conoce lo vago, lo efímero, pero sabe a pesar de todo reconstruirlos — con su arte. (1917. *F*, VI, 604.)

☆

La literatura no tiene nada de deseable si no es un ejercicio superior del animal intelectual.

Es preciso, pues, que incluya el empleo de *todas* las funciones de ese animal, tomadas en su mayor claridad, precisión y fuerza, y que realice con ellas una actividad combinada, sin otras ilusiones que las que ella misma produce o suscita en su desempeño. Para mí, la conciencia de mis músculos obedientes;

* un principio en cada detalle

para ti, las ideas que deben ofrecer las figuras de mi cuerpo cambiándose las unas en las otras a partir de algún plan o plano, — lo que es — la Danza. —

La inteligencia debe estar presente; ya oculta, ya manifiesta. La inteligencia nada manteniendo a la poesía fuera del agua.

La literatura no puede prudentemente ni impunemente abstenerse de ninguna de las funciones que he mencionado. Estaría a merced de un ojo más frío y más claro — — Y de hecho.. lo está. (1918-1919, *J*, VII, 180.)

☆

*Glad.*

Sólo hay una cosa que hacer: rehacerse. No es sencillo. (1921. O, VIII, 182.)

☆

Also spricht Gladiator[1]

Dixit Gladiator: educaos. No creáis nada — ni siquiera los ejercicios. Planteaos problemas concretos. Sed rápidos. Sed lentos. Sabed hacer la parte de lo oscuro. Bordead, y a veces abalanzaos — — No hay receta para el todo. (Y cosas de este tipo.)

El arte no es más que entrenamiento. (1923. X, IX, 284.)

☆

*Gl.*

Literatura — arte del lenguaje.

El mejor es el que mejor posee su lenguaje.

Pero se puede poseer el lenguaje de dos maneras — como un atleta *sus* músculos, — o como un anatomista los músculos. 2 conocimientos.

Hay que unir al anatomista y al atleta. (1924. ἄλφα, IX, 748.)

☆

El objeto más elevado de una vida
creo que es 1.° la construcción de →
2.° la identificación con → } un sistema

de pensamiento, que, rehecho por el Yo sobre el sistema en cuestión, satisfaga estas dos condiciones de ser:

lo más útil y poderoso exteriormente
lo más exactamente apropiado a su autor,

y, en suma, el arte de utilizar lo que somos
y lo que podemos.

Búsqueda de lo que puede ser modificado.

La cuestión de los actos. La cuestión de las obras. (1926. *μ*, XI, 406.)

☆

GL.

Leonardo — hombre muy sencillo — se reduce a esto — trató como *ingeniero* a los seres vivos y las artes — es decir, con preocupación por las cantidades, los funcionamientos exactos*. El problema de la pintura se lo planteó como imitación de la visión y composición de un tema bien definido y hecho muy sensible; de ahí sus análisis, que van desde la *perspectiva aérea* hasta la psico-fisiología de los personajes. (1928. *AB*, XIII, 208.)

☆

* aplicación moderna

Gl.
Mística y técnica —

La verdadera vía que conduce a los cielos del ser pasa por los sentidos particulares, cada uno de los cuales es *superficialmente* significativo y *profundamente* formal; *conocimiento*, si sólo es tránsito; *existencia*, si nos detenemos (cosa muy difícil) en su propiedad. Nada más difícil que no huir de la sensación y encontrar su continuación en el tiempo corporal sin abandonarlo por las ideas o los actos — (sin olvidar las sensaciones musculares).

Ahora bien, las artes por sí solas han conducido a veces a esta atención que intenta seguir lo real puro — que divide lo indivisible usual, y puede acabar por encontrar o — crear correspondencias* en la sensibilidad — hasta dar la *idea* de un *mundo* cerrado que contiene uno o varios infinitos. Al volver — el *hombre* ha cambiado. (1929. *AD*, XIII, 504.)

☆

Como dice Gracián — «*En una palabra* (después de haber aconsejado, más o menos, mil ruindades) Y — *además* (!), hay que *ser santo*»[2].

Tiene razón. Hay que ser un santo — — es decir — nada que no esté (o no pueda estar) orientado hacia algo mejor que uno — o mejor que la víspera. (1932. Sin título, XV, 853.)

☆

Circo de Invierno — 19-11-32 con Sert[3] — Martine[4] —.

El hombre sobre el trapecio — — Las pirámides de los cabilas. Belleza de estos muchachos — delgados y tan fuertes.

Los payasos italianos — ¡cuántas cosas saben! —

Impresión para ser fotografiada. Tienen espíritu, invención,

* por ejemplo oídos y dedos.

observación, lo necesario para hacer saltos peligrosos en su Sistema Nervioso y Muscular, y saltos extravagantes. Cantan, tocan todos los instrumentos. Seres superiores. Y versados en la ciencia de sacar de sí mismos todos los números concebibles..

Dios los pone muy por encima de los miembros del Instituto, supongo.

— Lectura de estos espectáculos, acróbatas y leones — en valores reflejos. (1932-1933. Sin título, XVI, 41.)

☆

*Gladiator* — Un libro sin modelo — que contenga algunos cuentos, diversos tratados breves, y aforismos; con varios ensayos, métodos y otras cosas útiles para quien pueda utilizarlos. (1935. Sin título, XVIII, 511.)

☆

«Gladiator» sería, en definitiva, el Código — el libro sagrado de la *acción pura* — del poder en lo posible —

restableciendo (gracias al *Sistema*) el pensamiento, el psiquismo, a su posición. (1936. Sin título, XVIII, 801.)

☆

*Gl y θ* Múnich

Honores a la Iglesia —

Sus invenciones admirables — (en principio) y de valor universal, en cuanto a la formación de espíritus. Todo un estudio «psicológico» por hacer, de esas invenciones.

Ha creado ejercicios — un horario mental — —

El breviario es una idea admirable.

La «meditación» a una hora fija.

El día bien dividido. Sin olvidar la noche.

Ha comprendido el valor del alba.

— *Pienso en la restitución de los valores del intelecto*, o al menos en su preservación.

— Quizá fue necesario el sistema de los monasterios de los siglos X y XI para reconstruir un *espíritu* — — libre y poderoso contra el estado de las cosas y de los hombres en esa época.

El monasterio, capullo en el que el gusano espiritual pudo esperar a tener alas. Turris eburnea. (1936. Sin título, XIX, 507.)

☆

θ o Gl

Se trata de crecer.

Pero es preciso, luego, permanecer Niño toda la vida.

Mira entonces a tu alrededor a los que no llevan ya nada de su infancia en los ojos. Eso se sabe por esto: que las miradas son precisas sobre las cosas precisas, vagas sobre las vagas y no nombradas. Pero es lo contrario lo que designa la conservación de lo pueril, de lo naciente, de lo que debe crecer.

Ad augusta per auctura[5] — (1938. Sin título, XXI, 710.)

# Lenguaje

De este hecho (tautológico) de que los errores y las contradicciones sólo tienen lugar a través del lenguaje y en él, y de esta presunción — de que el lenguaje es la mina de las abstracciones, podemos extraer un buen número de experiencias acerca de la naturaleza de la abstracción. [...] (1894. *Diario de a bordo*, I, 30.)

☆

Proposiciones preliminares (P.P.)

(1) Imposibilidad de estudiar el lenguaje en sí.
Necesidad de emplazarlo en un medio especial llamado psíquico.
(2) Constituye una de las singularidades notables del Campo de Conocimiento.
(3) Emplazado en medio de los fenómenos, sirve para una determinación de estos fenómenos con ayuda de elementos fijos — y está fundado no sobre los fenómenos mentales mismos sino sobre las leyes de existencia y de sucesión de estos fenómenos.
(4) Fundado sobre referencia común, considerada fija.
Debe tratarse como yo lo hago de manera que se conserven enteros los fenómenos llamados físicos y se reemplacen los fenómenos psíquicos por agrupaciones de fenómenos, nociones de variación y de enlace.
(5) ¿Qué nos enseña acerca de fenómenos mentales? Medida exacta.
¿Qué nos enseña acerca de fenómenos físicos? Medida exacta.

(6) Idea de medida común. Problema de un lenguaje que hay que inventar enteramente para tales seres. — Problema de una notación del pensamiento. Ver (4).
Lenguaje animal. Señales, extensión.
Lenguajes especiales. Álgebra, Formas ornamentales básicas — Artes desde este punto de vista. (1897. *Análisis del lenguaje*, I, 142.)

☆

Las palabras forman parte de nosotros más que los nervios. No conocemos nuestro cerebro sino de oídas. (1897-1899. *Tabulae meae Tentationum — Codex Quartus*, I, 175.)

☆

Lo que oscurece casi todo es el lenguaje — porque obliga a fijar y generaliza sin que lo deseemos. (1898. *Paul Valéry*, I, 491.)

☆

El lenguaje es más propio para la poesía que para el análisis. (1900-1901. Sin título, II, 190.)

☆

En la mayoría de nuestros pensamientos verbales — y, por tanto, de nuestras escrituras — hay una enorme porción de *vacío*. Sería imposible volver a traducir esos textos en actos y objetos reales, realmente combinados. Lo que permite estas operaciones ficticias y engañosas — es que ignoramos su inanidad y hacen falta esfuerzos para descubrirla, llevados o absorbidos como estamos por la facilidad de las combinaciones, el hábito del lenguaje; y sobre todo sin ver que alimentamos ese discurso con ideas incesantes, nuevas, mientras que éste parece tener continuidad natural y no reproduce la incoherencia cierta de la que se alimenta.

Esperamos que un discurso esté trabado y que un sueño sea incoherente. Un discurso incoherente asombra — un sueño regulado cambia de nombre. (1902. Sin título, II, 781.)

☆

Las palabras corrientes — precisamente porque son corrientes, no representan nunca fenómenos claros — ni símbolos puros. (1903. *Júpiter*, III, 118.)

☆

Pensamiento sin lenguaje. Si carece totalmente de lenguaje, no es nada. (1907-1908. Sin título, IV, 253.)

☆

Todo está predicho por el diccionario. (1909-1910. *A*, IV, 376.)

☆

La eliminación sistemática de lo que es el *habla* constituye el punto capital de mi filosofía. (1910. *C 10*, IV, 442.)

☆

El habla no significa lo que pretende significar sino de manera ex-cep-cio-nal. (1910. *D 10*, IV, 458.)

☆

Lo que más caracteriza al lenguaje no son los sustantivos, adjetivos, etc., sino las palabras de relación, los si, los que, los ahora bien y los pues — — (1911. *L*, fragmento inédito.)

☆

Jeroglíficos y literatura.

Pienso a veces que la misma (o análoga) progresión en la escritura que hubo entre los egipcios: — (de la figura al emblema, —

también de la figura a la imagen de la cosa cuyo nombre hablado comienza por el sonido que se trata de escribir — de estas figuras a su simplificación, etc., — a los caracteres —) se ha producido en el utillaje verbal y retórico — — (acróstico).

Nuestro lenguaje es enteramente comparable a un texto egipcio en el que todos estos medios son empleados a la vez, regulado su empleo por el uso y la comodidad.

Una serpiente — puede significar 1.° una serpiente; 2.° peligro / astucia — — /; 3.° la letra S; 4.° un dios. Como ∫ podría simbolizar también una integral.

— Desde este punto de vista, todas las figuras retóricas pueden ser consideradas como transcripción naciente, intento de alfabetización.

Pero incluyen también la tendencia inversa — la que señalaría la vuelta del lenguaje analítico a las cosas mismas mediante el rodeo de las impresiones y los reflejos. Cielo brillante ≡ estornudo.

— Observar también la introducción de lo irracional en la notación — y cómo con el lenguaje irracional se ha instalado esa extraña propiedad del lenguaje que permite decir lo que no se puede siquiera concebir. (1913. *M 13*, V, 63.)

☆

Si el lenguaje fuera *perfecto*, el hombre dejaría de pensar. Con el álgebra se prescinde del razonamiento aritmético. (1914. *W 14*, V, 394.)

☆

El verbo es la maravilla de los lenguajes. El verbo anima. En medio de la *naturaleza*, de las palabras-cosas y de las palabras-sensaciones — sitúa a un individuo que, hecho de la materia de éstas, de sus atributos, recuerda, prevé, se obliga, ordena.. engendra.

Las frases son la obra del verbo. (1916. *B*, VI, 107.)

☆

El lenguaje asocia tres elementos: un Yo, un Tú, un Él o cosa — Alguien habla a alguien de algo. (1916-1917. *D*, VI, 344.)

☆

Hay que buscar, buscar incesantemente, aquello de lo cual todo cuanto decimos es sólo traducción. (1917-1918. *G*, VI, 762.)

☆

El poeta tiene como función celebrar, al mismo tiempo que iluminar, esa invención asombrosa, el lenguaje.

Entre los animales parlantes, hay algunos más dotados que otros.

Hay que pensar mucho en lo siguiente: el lenguaje ha hecho casi todo, y entre otras cosas ha hecho el espíritu. (1918. *H*, VI, 923.)

☆

*Pensar* y *expresar su pensamiento* son cosas poco disociables. No hay una separación clara.

Entre «pensar» y «expresar su pensamiento» sólo hay un matiz de lenguaje. Toda filosofía, toda literatura, están contenidas en ese matiz y son en él posibles. (1919-1920. *K*, VII, 389.)

☆

Principio — Toda palabra, toda relación, que no se traduzca en una imagen perfectamente *clara* y *constante*, debe ser rigurosamente rechazada.

No es un instrumento de trabajo, esta palabra irracional. No se olvide, sin embargo, que la imagen de la que hablo puede ser convencional.

Puede ser también una imagen de *acto*.

*Nunca debe ser aceptada una «abstracción» indefinible.*

Toda abstracción es definible por una idea concreta + una operación.

Es preciso que la abstracción pueda ser en todo momento *realizada*. (1922. *T*, VIII, 779.)

☆

Lenguaje

El mayor progreso se produjo el día en que aparecieron los signos convencionales. (1925. *η*. *¡Nunca en paz!*, X, 587.)

☆

Prohibirse toda palabra que no represente un acto o un objeto muy claro —

es asesinar la filosofía. (1926. *ϱ XXVI*, XI, 557.)

☆

En definitiva — mi sentimiento invariable desde 1892 es que hay que distinguir siempre — no confundir nunca las percepciones — las imágenes — las abstracciones-relaciones que son actos definidos — y los avances logrados a través de los signos — es decir, lo que no existiría sin signos o convenciones. (1926-1927. *τ 26*, XII, 92.)

☆

La mano y el lenguaje articulado están profundamente ligados. El animal carece de los dos.

El gesto — la comunicación a través de la vista. (1928. *Ω*, XII, 865.)

☆

Ahondar en el «sentido» de una palabra creyendo que se encontrará en él otra cosa que valores lingüísticos — o convencionales — disfrazados —

creer que se encontrará en él valores independientes de las

creaciones y formaciones del lenguaje, — es decir, del epíteto — esa práctica y esa creencia han dominado la filosofía.

El lenguaje tiene los graves defectos de ser

1.° convencional — 2.° convencional de manera insidiosa, oculta, — de esconder las convenciones en la primera infancia — 3.° de ser a la vez *ajeno* por procedencia y crecimiento, — e *íntimo*, íntimamente unido a nuestros estados más íntimos — hasta el punto de que no *nos* podemos concebir sin lenguaje — sin comunicación mediante signos discontinuos (y por tanto *combinables*) — con *nosotros mismos*.

Es esta posibilidad y comodidad de combinaciones lo que es importante y lo que justifica el lenguaje — y eso produce también el inconveniente.

Estas combinaciones no pertenecen a lo *Mismo*, no están sometidas a las *mismas* leyes o exigencias que los elementos que las forman. Los elementos están constituidos en su mayoría, así como las *formas*, de combinaciones, *antes de* los *estados* (o fuera de ellos) que desarrollarán estas combinaciones, harán de ellas preguntas y respuestas — mediante elementos o figuras de elementos *ya hechos*. Parecerá a esos estados que algún objeto debe responder en lo real a toda *palabra*, y que toda forma representa relaciones poseedoras de un valor objetivo.

Es creer que el movimiento del caballo de ajedrez es ordenado por la mecánica. Si el alfil blanco pasa sobre las negras, sólo es un escándalo del juego.

El lenguaje articulado (discontinuo) otorga libertades (ilusorias o valiosas). (1929. *AD*, XIII, 494-495.)

☆

Si yo hubiera estado en la Academia en la época en que se volvió a hacer el diccionario, habría solicitado que se procediese por categorías de palabras antes de pasar a la ejecución por orden alfabético. Se habría podido clasificar las palabras por familias, y la primera hubiera sido la de las palabras que definen

a todas las demás, y las demás las palabras definidas por las primeras, clasificadas según las materias especiales. Se hubiera podido así prever sus implicaciones. (Ibídem, XIII, 540.)

☆

Preguntas al diccionario

El diccionario responde a la pregunta: ¿qué significa tal palabra? — no responde a la inversa: ¿cuál es la palabra que significa tal cosa? Hay diccionarios Palabra → idea, no los hay Idea → palabra.

¿Cómo hacerlo — ? — A modo de enciclopedia.

También podríamos pensar en números — con una tabla en la cual encontráramos enfrente del núm. P todas las palabras que se relacionan con un objeto determinado, y en el diccionario — ese núm. estaría inscrito junto a cada una de estas palabras.

Podríamos incluso decimalizar estas cotas.

— Además, la clasificación de las palabras en el Diccionario podría hacerse por *partes de discursos*. (? ?)

En general, habría lugar para retomar la cuestión intentando enumerar y precisar todos los problemas que podemos pedir que resuelva un diccionario. Por ejemplo: encontrar una palabra que goce de tales o cuales propiedades a) físicas; b) significativas. (1931. *AP*, XV, 174.)

☆

La posesión del lenguaje está en relación recíproca con la fuerza del pensamiento — o debe estarlo. (1931. *AQ 31*, XV, 373.)

☆

Cuando nos preguntamos por el *sentido* de una palabra — que es la actitud de quien hace el diccionario, o la del «filósofo» o la del crítico, etc. —

nos inclinamos inconscientemente a inventar un sentido

«ideal» y *falso*. Pues 1.° consideramos la palabra *aislada*, 2.° rechazamos los sentidos de esta palabra que hemos observado en el uso inmediato y que parecen incompletos o absurdos o peticiones de principio.

Suponemos que cada palabra tiene un *sentido* — determinado, que no es más que el suyo y que corresponde a algo — correspondencia uniforme — y que el sistema perfecto de las palabras reside *en alguna parte* — a disposición de una mente bastante fuerte y sutil como para alcanzarlo. (1932. Sin título, XV, 891.)

☆

El vicio de la inteligencia es creer-comprender, que se ejerce en los razonamientos y construcciones hechos con palabras abstractas divergentes y definidas por el solo uso. (1933-1934. Sin título, XVI, 885.)

☆

Si yo hiciera un diccionario (¿y qué otra cosa hago en estas notas?), haría listas de palabras *que se sostienen entre sí* y forman un sistema implícito — de manera que, en el diccionario, las «definiciones» sean homogéneas. (1936. Sin título, XVIII, 671.)

☆

¿Cómo se han creado las lenguas románicas el artículo, que existe en griego y no en latín? ¿Y por qué?

¿Y qué utilidad proporciona el artículo? (1937. Sin título, XX, 350.)

☆

Mito es toda cosa que resulta inseparable del lenguaje, y que le toma prestadas todas sus virtudes sin contrapartida. (1938. Sin título, XXI, 120.)

☆

Mi diccionario —

Me he pasado la vida haciéndome *mis* definiciones. (1939. Sin título, XXII, 24.)

☆

Creencias
L/θ

Considero que es inútil creer en la existencia de cosas que sólo nos son propuestas o presentadas mediante *nombres*.

No es el papel de los nombres engendrar las «cosas». Pero hay que confesar que abusando de la confianza de los hombres que se acostumbran desde la infancia a aprender los nombres dados a las cosas, la mente los ha llevado de manera seductora a admitir que una cosa debía corresponder a cada nombre. [...] (1941. Sin título, XXIV, 209.)

☆

Toda cosa mirada intensamente pierde su nombre.

Pues el *nombre* y el *reconocer* son circunstancias de eliminación de la cosa misma. (1943. *Notas*, XXVII, 87.)

☆

Puntuación

Critican mi uso (o el abuso que hago) — de las palabras subrayadas, de los guiones, de las comillas.

Esto sólo es, en definitiva, decir o manifestar que encuentro insuficiente la puntuación al uso.

Si fuéramos verdaderamente «revolucionarios» (a la rusa), nos atreveríamos a tocar las convenciones del lenguaje.

Nuestra puntuación es viciosa.

Es a la vez fonética y semántica e insuficiente en los dos planos.

Nada indica en la lectura que hace falta (por ejemplo) retomar un determinado tono del comienzo de la frase, después de haber adoptado otro a lo largo de algunas palabras (interpolando una advertencia* —)

— ¿Por qué no unos signos como en música? (donde también faltan).

Signos de rapidez, de fuertemente articulado — pausas de diversa duración. Y los «vivace», «solenne», staccato, scherzando**.

Sería un ejercicio escolar dar a los alumnos un texto para que lo anotaran de esa manera. (1944. Sin título, XXVIII, 925.)

* Los españoles sitúan el punto de interrogación *al principio* de la frase, lo que está muy bien.

** En poesía, líneas de división en verso.

# Filosofía

La filosofía y lo demás son sólo un uso particular de las palabras. (1898. Sin título, I, 433.)

☆

Desde un punto de vista puramente lógico, es decir, verbal, se puede especular — por ejemplo — tanto como se quiera sobre el no-ser — su oposición al ser, etc., pero quién no ve que eso no corresponde a ningún pensamiento — y que lo que es pensado en esas especulaciones es también un *ser* llamado No-ser, que se opone mecánicamente al Ser. (1899. Sin título, I, 622.)

☆

La metafísica o astrología de las palabras. (1900. Sin título, I, 884.)

☆

Examinar, desde mi punto de vista, los dos criterios, necesidad y universalidad. Kant, en suma, se basa también en experiencias mentales que yo considero que deben ser rehechas. (1900. *Cenizas*, II, 54.)

☆

*En el fondo*, toda filosofía es una cuestión de *forma*. (1902. Sin título, II, 487.)

☆

La esterilidad de la filosofía se debe — al lenguaje — a la distancia entre las observaciones — a la falta de control y de pruebas —

a la falta de discernimiento de los elementos y sus operaciones, y los efectos de esas operaciones. (Ibídem, II, 588.)

☆

Es consolador ver cómo Kant hace definiciones de cosas a pesar de la notoria vanidad de esas cosas. El tiempo y el espacio son fruto de una elaboración verbal azarosa, histórica. Es una historia que él tomaba por una anatomía. (Ibídem, II, 748.)

☆

La subdivisión Cuerpo-Alma ha sido un intento de simplificación — y este intento ha fracasado completamente. Quizá toda simplificación en el estudio del hombre es impráctica — impotente. (1902-1903. *Algol*, II, 852.)

☆

La apariencia, oh Griego — la ilusión — sigue siendo el lenguaje. (1903. *Júpiter*, III, 106.)

☆

El determinismo — sutil antropomorfismo — dice que todo ocurre como en una máquina, tal como yo la entiendo. Pero toda ley mecánica es, en el fondo, irracional — experimental[1]. (Ibídem, III, 169.)

☆

El problema más importante es aquel que puede ser resuelto. (1903-1905. Sin título, III, 209.)

☆

El debate entre cuerpo y alma sólo es posible utilizando esas palabras vulgares. En realidad, los antagonistas son maneras de sentir. «Odoratus impedit cogitationem[2].» Antagonismo de la sensación y de las asociaciones. No hay ciencia de estas maneras y de estas controversias. (Ibídem, III, 426.)

☆

La idea de naturaleza es esencialmente dualista, cristiana — «alma y cuerpo», «bien y mal» o «mal y bien» — lucha de principios.

El monismo es artificial — simetría establecida con dificultad entre dos mundos que no nos parecen simétricos... (1905. Sin título, III, 543.)

☆

La distinción entre alma y cuerpo es imposible en el detalle. En cuanto se intenta precisarla hay mezcla inextricable. (1905-1906. Sin título, III, 716.)

☆

Descartes se explica mediante la precisión. Su precisión exigía figuras. La de Leibniz admitía cualidades, pero definidas recíprocamente. Kant sólo pide lo que es, y las formas de expresión y su implicación. Clasificación trascendental — es decir, formal, extendida a todo el conocimiento como materia de expresión.

Los filósofos no muestran su verdadero sistema, que se reduce a una manera de ver — más o menos deformada por la crítica a la que temen y por el miedo a olvidarse de cosas importantes. Para ellos se trata de sorprender la actitud verdadera, la inicial, se trata de adivinar la particularidad de su manera de ver, de revelar sus imágenes escondidas, extrañas, traicionadas siempre por la expresión. (Ibídem, III, 718.)

☆

Estamos hechos para ignorar que no somos libres. (1907-1908. Sin título, IV, 241.)

☆

¿Por qué la idea de ilusión, de apariencia, de superficie (inconsistencia, trampa, error, fantasmagoría — — ) desempeña un papel tan importante en los filósofos? (Ibídem, IV, 330.)

☆

¡Oh filósofo — oh filósofos!, lo que hay que dilucidar no son las *palabras* — no es «dios, causa, materia, mundo, voluntad — » — son las *frases*. (1909-1910. *A*, IV, 376.)

☆

Existe la manía de ver «apariencias» por todas partes. Que uno lo quiera o no, que uno se dé cuenta o no, esta manía conlleva la noción de un «Real» que no tiene más motivo que el de oponerse a las «apariencias».

Pero enseguida llegamos a pensar que este Real no vale más que sus apariencias. Y de dos cosas pensadas, *A* y *B*, no hay razón... *duradera* para que *A* sea siempre la apariencia y *B* siempre lo real.

Al desprecio por lo «Real» le sigue siempre el desprecio por la apariencia — como al cuerpo le *sigue* su sombra. (1910. *B*, *1910*, IV, 412-413.)

☆

Toda la creación no es más que un ligero *defecto* en la pureza de la nada — una brizna — una burbuja, *ahí*.

— Habría podido escribir: Todo el Ser, o: el Ser

y también — : no es más que una ligera imperfección en la transparencia de la nada. (1912. *H 12*, IV, 734.)

☆

El hombre es *libre*. Sí. Pero tiene que pensar en ello. ¿Se es libre sin pensar en ello? ¿Se es libre sin un esfuerzo?

Libre, para un corcho en el agua — es obedecer, correr, ser levantado, dirigido, ignorar siempre que existen varios impulsos, fuerzas. Puesto que éstas se forman en él, ignorar la exclusión de una por la otra.

Pero nuestra libertad es el nombre vago, absurdo, de una organización compleja mediante la cual se puede comparar varios tiempos, ser manejado, — disputado.

Y ¿dónde reside el secreto? En esto — que lo que parece disputado es el acto, la decisión.

Pero cuando este corte ha tenido lugar, sólo es sección y decisión en el mundo de los actos — y mi acto puede dejarme en mi caverna tan indeciso como antes.

Por eso tomamos como experiencia de libertad al hombre tranquilo que abre o cierra su cajón — su libro.

Es la libertad del corcho. La verdadera libertad sería poder borrar lo que ha sido.

— Lo que es espontáneo no puede ser libre — no podría ser más que lo que es. — Lo que es reflexionado, — pero es lo espontáneo lo que se ha querido condicionar respecto a la conciencia.

— Creo que la libertad existe — pero como sentimiento, y sentimiento necesario, ignorancia funcional o insensibilidad respecto a los condicionantes. Del mismo modo que tenemos el sentimiento de movernos sin mecánica, sin intermediarios. (1912. *I* 12, IV, 780.)

☆

La impresión de azar proviene de una circunstancia bien sencilla.

Cada «cosa» es en realidad «varias cosas» a la vez. Esta piedra es un arma. Esa risa es un ruido. Este color es señal de ganancia. La mano humana multiforme.

Pero nosotros sólo consideramos y recortamos las cosas siguiendo un funcionamiento cada vez.

Cosa significa acto. Una cosa es una pieza de una máquina — y sólo la detallamos *en una* máquina. Ahora bien, forma parte entre mil*. —

* Cada cosa está involucrada en mil encadenamientos y sólo uno nos llama la atención.

☆

¡Oh filósofo — oh filósofos!, lo que hay que dilucidar no son las *palabras* — no es «dios, causa, materia, mundo, voluntad — » — son las *frases*. (1909-1910. *A*, IV, 376.)

☆

Existe la manía de ver «apariencias» por todas partes. Que uno lo quiera o no, que uno se dé cuenta o no, esta manía conlleva la noción de un «Real» que no tiene más motivo que el de oponerse a las «apariencias».

Pero enseguida llegamos a pensar que este Real no vale más que sus apariencias. Y de dos cosas pensadas, *A* y *B*, no hay razón... *duradera* para que *A* sea siempre la apariencia y *B* siempre lo real.

Al desprecio por lo «Real» le sigue siempre el desprecio por la apariencia — como al cuerpo le *sigue* su sombra. (1910. *B*, *1910*, IV, 412-413.)

☆

Toda la creación no es más que un ligero *defecto* en la pureza de la nada — una brizna — una burbuja, *ahí*.

— Habría podido escribir: Todo el Ser, o: el Ser

y también — : no es más que una ligera imperfección en la transparencia de la nada. (1912. *H 12*, IV, 734.)

☆

El hombre es *libre*. Sí. Pero tiene que pensar en ello. ¿Se es libre sin pensar en ello? ¿Se es libre sin un esfuerzo?

Libre, para un corcho en el agua — es obedecer, correr, ser levantado, dirigido, ignorar siempre que existen varios impulsos, fuerzas. Puesto que éstas se forman en él, ignorar la exclusión de una por la otra.

Pero nuestra libertad es el nombre vago, absurdo, de una organización compleja mediante la cual se puede comparar varios tiempos, ser manejado, — disputado.

El determinismo riguroso es profundamente *deísta*. Pues sería necesario un *dios* para percibir esa completa, infinita concatenación. Hace falta imaginar a un dios, un cerebro de dios, para imaginar esa lógica. Es un punto de vista divino.

De manera que el dios atrincherado de la creación y de la invención del universo lo restituye la comprensión de ese universo.

Lo queramos o no, colocamos necesariamente a un dios en el pensamiento del determinismo — y es una cruel ironía[3]. (Ibídem, V, 563.)

☆

Cada cosa que es, si no fuera, sería enormemente improbable. (Ibídem, V, 633.)

☆

Los pensamientos supuestamente profundos respecto al destino del hombre, los recovecos de su condición, la vanidad de todo, etc., son dolorosos por ser pensamientos sin respuesta, sin intercambio posible. Abusamos de la *forma* interrogativa.

Un pensamiento optimista es aquel que exagera el sentimiento de estos intercambios, el que se ilusiona con esa posibilidad. El hombre es tan astuto que ha encontrado el modo de responder a estos pensamientos sin respuesta y de engañar al dolor que le producen cuestiones insolubles... mediante el arte de expresarlas. Mientras fabrica bellas frases, sombríos desarrollos, mientras va construyéndose una pura y sabia prisión lógica, el sufrimiento y el miedo se convierten en recursos para su orgullo, y se olvidan profundamente a fuerza de ser mirados. (Ibídem, V, 644.)

☆

No hay error filosófico tan enorme como el de contar como filósofos sólo a los filósofos, cuando todos los hombres de una cierta grandeza han formado necesariamente su filosofía; y qui-

zá, si no la han expresado o concretado, en el sentido técnico y en el lenguaje técnico de la filosofía reconocida, se debe al sentimiento que tenían de que la suya era más filosóficamente verdadera por ser no declarada. Verdadera, es decir, utilizada y aplicada — *comprobada.*

El filósofo especialista no hace nada con su filosofía: es el hombre que menos la usa del mundo. Pero la idea general de las cosas, del hombre y de los Problemas que se habían forjado César, Leonardo, Galileo, ... una idea muy probablemente en relación con sus trabajos, sus objetos, sus observaciones, debió tener el valor, el alcance, la función, la intensidad y la utilidad escondida de un pensamiento verificado por las exigencias y las aventuras de su genio particular. Descartes lo sabía muy bien. (1915-1916. *A*, V, 812.)

☆

Sobre la duración según el Sr. Bergson (por lo que le he entendido)

«He encontrado un procedimiento, un modo de pensar — incomunicable, difícil para mí mismo, de cuya posesión en forma idéntica a la mía, nadie más que yo puede estar seguro, — y ésa es la Verdad.»

¿Dónde están los resultados?

Nada puede probar que este procedimiento subjetivo sea idéntico en X y en Y. (1916-1917. *D*, VI, 281.)

☆

2 palabras.

Verdad significa traducción y valor de traducción — realidad significa lo intraducido — el texto original mismo. (1917. *E*, VI, 443.)

☆

Todo lo positivo que hay en la filosofía es sofístico.

El análisis sofistico es el único resultado positivo de la filosofía. (Ibídem, VI, 476.)

☆

Si a la filosofía le quitamos un cierto número de poemas líricos (como el *Mundo* de Schopenhauer, el *Timeo*, Hegel, etc.) se reduce al examen infinito de una docena de problemas que se refieren a la relación entre la observación psicológica y el lenguaje — al uso de la lógica utilizando palabras que no se pueden definir, a las luchas de la lógica con los significados — por ejemplo: contradicción e imágenes. (1917. *F*, VI, 624.)

☆

Zenón. Mi sentimiento es el que sigue:

Distingo el movimiento real del movimiento imaginado.

El primero no se cuestiona. Es.

El segundo está formado por dos imaginaciones *independientes*.

La del continuo (limitado, cerrado) — la de división — (y de prolongación).

Una es un acto *A*. La otra, otro acto *B*.

Pensar una flecha que vuela es pensar 1.° una flecha que no vuela, 2.° un vuelo sin flecha; un movimiento con una dirección determinada. El movimiento no tiene causa. Es indivisible, o divisible sólo en movimientos finitos — en pulsaciones — y, de hecho, su división es *posterior*, no es generadora.

Pensar un movimiento es pensar en algo distinto a una línea, aunque sea también pensar una línea. Luego, la línea es divisible, pero lo es por una síntesis artificial como ya he dicho — infra.

— Pero quien piensa línea, piensa movimiento. Así pues, no se puede utilizar la división de la línea para poner reparos al movimiento. Si el movimiento es imposible, no hay líneas — si no hay líneas, no hay imposibilidad.

El resultado claro de los argumentos de Zenón es la demostración de una confusión en el lenguaje. Si distinguimos con cuidado los momentos, y los componentes psicológicos que sirven para confrontarse con estas cuestiones, vemos cómo se desvanecen. Y aparecen otros problemas. [...] (Ibídem, VI, 626.)

☆

La cuestión de la libertad se construye sobre la molesta noción de causa. Si el hombre es causa primera — ése es el punto. (1920. *L*, VII, 543.)

☆

Con frecuencia me imagino a un hombre que estuviera en posesión de todo lo que sabemos en cuanto a fórmulas y operaciones precisas; pero completamente ignorante en cuanto a todas las nociones y todas las palabras que no ofrecen imágenes claras, ni suscitan actos uniformes que puedan ser repetidos.

Ese hombre no ha oído hablar nunca de *espíritu*, de *alma*, de *pensamiento*, de *sustancia*, de *libertad*, de *voluntad*, de *tiempo*, de *espacio*, de *fuerzas*, de *vida*, de *instintos*, de *memoria*, de *causa*, de *dioses*, de *moral* ni de *orígenes*; y, en definitiva, sabe todo lo que sabemos y desconoce todo lo que desconocemos. *Pero desconoce hasta los nombres.*

Así es como lo coloco frente a las dificultades y a los sentimientos que éstas producen. Lo construyo así y, ahora, lo pongo en movimiento y lo dejo suelto en medio de las circunstancias.

En definitiva, todas las nociones que no permiten una combinación exacta — y que no se refieren a observaciones permanentes son *malas nociones.*

Habrá un tiempo (es decir, un hombre) — en el que las palabras de nuestra filosofía parecerán antiguallas y sólo las conocerán los eruditos. Ya no se hablará de *pensamiento*..

De hecho, la palabra *Belleza* no tiene ya, o casi, un uso filosófico.

Incluso los nombres de filosofía, psicología, irán a reunirse con el de alquimia. (1922. *R*, VIII, 603, 605.)

☆

Los problemas de la metafísica son los problemas de la sensibilidad que adoptan el lenguaje del intelecto. (1922. *S*, VIII, 724.)

☆

De las *Cosas*

El *agua*, por ejemplo, no es la misma *cosa* según se esté pensando en química, poesía, mecánica, psicología, metafísica, pintura.

Es la misma palabra. Es en parte la misma representación, pero no es la misma «función». (1922. *T*, VIII, 761.)

☆

La Filosofía es un género literario que tiene ese carácter singular de no ser nunca reconocido como tal por aquellos que lo practican.

Por ello este arte ha permanecido imperfecto, siempre criticado en su falso objeto y no en el verdadero; nunca llevado a su propia perfección, sino sacado fuera de su verdadero dominio.

En realidad, es un arte de pensar, pero pensar uniendo cada pensamiento particular a un pensamiento más general — es decir, más simple, pero no menos individual.

Unificación de pesos y medidas. (Ibídem, VIII, 845.)

☆

*La materia sólo existe en el instante* — —

Esto es esencial. — El instante es materia, sólo es materia, y todo lo demás es — espíritu, es decir, nada. (1922, *U*, IX, 20.)

☆

Lo que más ha perjudicado al progreso de la filosofía ha sido (y es todavía) el desconocimiento más o menos voluntario de la naturaleza de esta actividad-actitud.

No se sabe, o no se desea, que la filosofía { es / sea } un *arte* como la danza o la música.

De hecho, al haber caído en manos de profesores o haber sido dirigida hacia fines políticos o religiosos, ha visto oscurecido su carácter esencial de arte, es decir de acto esencialmente *libre* en la confección de un objeto sensible o inteligible, y entiendo por *libre* — aquí — arbitrariamente determinado. (Ya que la determinación o necesidad se deben a *convenciones* que van a añadirse a las condiciones y necesidades proporcionadas por la materia del acto, y que son *insuficientes* para determinar el objeto que se pretende.)

Sería el arte del todo. (1923, X, IX, 284-285.)

☆

Lo real es lo que puede figurar en una infinidad de puntos de vista, de combinaciones, de acciones, y es en definitiva una infinidad potencial. (Ibídem, IX, 310.)

☆

Las dudas sobre el mundo sensible no son más que un vulgar intento de desvelar la relatividad de las percepciones. Pero la palabra «existir» ha arrojado muchas sombras y confusión en la investigación. (1923. Y, IX, 360.)

☆

La filosofía tiene por único objeto *explicar* una docena de palabras que utilizamos constantemente y sin dificultad.

Podemos decir que la dificultad aparece en cuanto introducimos resistencias en el lenguaje. (Ibídem, IX, 419.)

☆

No tenemos que explicar el universo — sino explotarlo. Ése es el verdadero camino.

Transformarlo es comprenderlo, — pues comprender es transformar. Es a través de la explotación de las cosas y de nosotros como accedemos a lo que podemos comprender — es decir, a lo que *podemos*. (Ibídem, IX, 523.)

☆

Bergson me dijo ayer que había hecho tabla rasa en el 90 — y que había comenzado a hacerse un sistema estudiando la memoria y reuniendo los datos relativos a la amnesia, que él considera como lo positivo de la cuestión.

Me he percatado in petto de que empecé con mi propia filosofía dos años después (en el 92) — y sin necesidad de tabla rasa puesto que no había nada en la mía. Y como método, sólo me he fiado de mi *manera de ver* las cosas mentales — ya que tengo una especie de repulsión por los documentos.

24-6-24

Habla de su sistema, de la función limitada del cerebro que se limita a unir la mente con los actos — (Lo que me parece contrario a mi propio pensamiento. Creo que el pensamiento y la conciencia son inseparables de una *forma* de *acto*.)

La memoria, en mi opinión, no es libre, por estar supeditada rigurosamente a repetir el *sentido* de los acontecimientos; sin excepción (salvo las excepciones aparentes debidas a imágenes de acontecimientos simultáneos que son por tanto enumerables en un orden cualquiera).

Le pongo a Bergson el ejemplo de la dinamo, que es ininteligible si se explica sin la presencia de la corriente. La explicación no aclara nada. (1924. *βῆτα*, X, 67.)

☆

Fronteras de la filosofía. Leonardo, Pascal, Montaigne.

Figurarían en la filosofía de la antigüedad. (1924. ε. *Hacer sin creer*, X, 351.)

☆

«Resumen»

Había una metafísica = un conjunto de preguntas y respuestas.

Kant ha estudiado esto: ¿De qué pueden estar hechas las respuestas? De juicios. ¿Qué son los juicios?

Ha imaginado toda una constitución de la mente.

Pero está también la cuestión previa de los problemas en sí mismos. Algunos problemas, ¿tienen sentido?

Hablar del origen del mundo es considerarlo como un objeto fabricado. Hablar del «mundo» es imaginar un objeto que se tiene en la mano.

Hablar de libertad es imaginar un hombre que no ve diferencias, en un principio, entre un acto y otro, que los considera según una equivalencia. (1925. η. *¡Nunca en paz!*, X, 541-542.)

☆

A los 21 años hice un gran descubrimiento: que las palabras son palabras; las imágenes, imágenes; que no se sale de ahí; que es un Sistema cerrado; que, sin embargo, todo el mundo humano gira sobre el *olvido* de esas evidencias, que la *confusión* de nuestras palabras con las cosas, la de las cosas con nuestras propiedades, etc., es lo que hace el conocimiento, la ciencia, la práctica — — *posibles*, — el pensamiento en relación posible con las sensaciones. Conocer es confundir. El *estado normal* es esta confusión *absoluta* — como la no-percepción del movimiento de la tierra es una propiedad necesaria de los hombres. La organización de los hombres les oculta su estado. (Ibídem, X, 557.)

☆

Si leemos una teoría de la risa — como la de Bergson — se admira su ingeniosidad, etc., pero se siente claramente que no es *verdad*, que es un trabajo sin relación con lo que puede ocurrir entre el diafragma, los nervios y las ideas.

Pensamos entonces que el valor de este «análisis» sólo puede residir en que debe o puede ser una *preparación* para abordar el problema real (que de hecho no enuncia).

La 1.ª cosa que se debe hacer respecto a un problema es enunciarlo — y también, quizá, no enunciarlo a la ligera, no limitarse a prodigar los porqués y los cómo. (Ibídem, X, 657.)

☆

Palabras como *verdad*, o incluso *realidad* han embrollado las cosas y han creado dificultades gratuitas. (1925. *θ. Como yo*, X, 754.)

☆

Lo que tiene precisión es lo que enseguida puede traducirse en actos. (1925. *Ἰῶτα*, XI, 50.)

☆

El espacio no es un fenómeno — Y menos un fenómeno físico.

Conjunto, grupo.

Está claro que el espacio no puede ser lo que dice Kant, pues Kant lo *inventa*. El espacio es una idea confusa de por sí — que se emplea en contraste, pero no positivamente. Positivamente se habla de distancias, de superficies, de figuras, de desplazamientos diversos. (Ibídem, XI, 71.)

☆

Nuestro propio espíritu, nuestra — conciencia, nuestra memoria, nuestra — vida no son más que una probabilidad, a cada instante. (1926. *ϱ XXVI*, XI, 697.)

☆

La duda filosófica (sobre la existencia) tiene como origen la idea falsa, o exagerada, que nos hemos hecho del valor de la palabra *existencia*. Monstruo.

Poníamos en esta palabra una especie de infinito — Nada era lo bastante existente para existir.

Lo que se extraía de este hecho lingüístico — la necesidad del verbo ser para definir cualquier cosa — — Deificación del verbo *ser*, tal es la mitad de la filosofía.

Hemos dado el summum inaccesible de la importancia a este ídolo — constituida por una imposibilidad de definición. (1926. *σ XXVI*, XI, 810.)

☆

Preámbulo — Me propongo ahora tratar, de una forma quizá nueva, algunos argumentos de Zenón. Quiero poner en evidencia la confusión de la que son fundamentalmente resultados, y de la que proceden también todos los comentarios, todas las glosas y razonamientos o refutaciones que de ellos derivan; pero no sólo estos desarrollos nacen de una confusión, igual que sus pretextos, sino que *la filosofía casi por entero* — ES — *esta confusión*. Digo que todo se desvanece y que ya no hay ni tesis, ni antítesis, ni dificultades, si se nos ocurre sólo *escribir* o querer *escribir*, intentar *escribir*, estas cuestiones en un lenguaje PURO, es decir, que mantenga separados y bien distintos los campos reales de la conciencia, que nos impida pasar de uno a otro sin saberlo, y tomar imágenes, constataciones, propiedades de notaciones, las unas por las otras.

Para evitar esta confusión, basta añadir a las definiciones (o tomar por elemento en las definiciones) la indicación del ámbito o naturaleza de las cosas pensadas u observadas, *vistas* aquí o allí, o abstractas o deducidas. (1926-1927. *τ 26*, XI, 873.)

☆

21-1-28

Le digo al padre Teilhard que si yo tuviera que elegir entre espiritualismo y materialismo (dos tesis vanas) elegiría la segunda.

Porque el espiritualismo es la doctrina que exige menos espíritu. El espiritualista no se compromete a nada — ninguna condición lo estorba, mientras que el otro tiene que hacer alarde de una ingeniosidad extraordinaria (modelos mecánicos) — el primero no pone en juego sino nociones vagas — y metáforas (¿por qué?).

Además, *ver* el número de *palabras* exigidas por uno y por otro — y relacionarlo con la complejidad evidente del «mundo».

Y finalmente el espiritualista cree en las palabras (sin éstas así de creídas, es un desgraciado) y cree en los *unilaterales*, impulsos — sentimientos — cosas todas *abiertas*. (1927-1928. *χ*, XII, 636.)

☆

Un problema filosófico es un problema que no se puede enunciar.

Todo problema que llegamos a enunciar deja de ser filosófico.

En este aspecto, los filósofos son artistas / poetas /, y construyen actitudes interrogantes ante algunas palabras como Tiempo, realidad, mundo, etc., ¡y Ser! — Pero cuando no son tan exquisitos es cuando lo hacen creyendo que hacen otra cosa. (1929. *AE*, XIII, 624.)

☆

Zenón. No hay instantes.

Pensamos POR SEPARADO, por una parte el móvil (— y entonces es inmóvil), y por otra parte el movimiento — (y entonces el móvil ya no existe). (Ibídem, XIII, 643.)

☆

Nunca he comprendido si la famosa «duración» de Bergson formaba parte de las sensaciones, de las percepciones — de los símbolos o nociones introducidas para expresar — o de las observaciones condensadas — o de las metáforas.

Si no hay definición precisa, no hay utilidad real. (1931. *AP*, XV, 287.)

☆

φ

Toda la filosofía se basa en el olvido de lo siguiente: que las palabras son *convenciones*, y en su mayoría convenciones olvidadas, implícitas. (1933. Sin título, XVI, 512.)

☆

En todo problema «filosófico» lo más difícil es saber exactamente *lo que uno quiere.*

A lo mejor por eso mi instinto de siempre me ha hecho preguntarme (como cuestión esencial primordial) *lo que uno puede.* (1934. Sin título, XVII, 111.)

☆

Los lógicos tienen la mala costumbre de llamar *Verdad* o *Verdadero* — a lo que debería llamarse Conformidad, Identidad, Acuerdo, etc., Acoplamiento.

Además las palabras *verdadero* y *verdad* son imprecisas. (1934-1935. Sin título, XVII, 734.)

☆

Lo que dice san Agustín del Tiempo — que deja de concebirlo como lo que es en cuanto se para a reflexionar sobre él — es cierto respecto a todo.

El hecho de pararse actúa como un microscopio sin límite de aumento que sustituye lo finito por lo infinito.

Incluso en lo que se refiere a nociones bien definidas, porque

lo son por convenciones — e íntegramente creadas por estas convenciones — el hecho de *pararse* añade algo de infinito. Un círculo, por ejemplo. Sé lo que es. Pero *lo que es* incluye todas las propiedades posibles, y ¿quién puede decir que las conoce? (1935-1936. Sin título, XVIII, 600.)

☆

La falsificación filosófica más antigua fue llamar *Verdadero* a lo *lógicamente correcto*.

Nos encaminábamos así a pretender designar los productos del razonamiento en la experiencia. (1937. Sin título, XX, 213.)

☆

θ

¡Está claro que el *espíritu* se opone a la materia!, puesto que ha sido fabricado para eso y por eso.

Obviamente se tiene que oponer a algo. Son términos relativos entre sí. (Ibídem, XX, 497.)

☆

¿Es libre el hombre que duerme y sueña? ¿Y por qué no habría de serlo?

Porque *los músculos* están *separados de los signos*.

— Pero ¿era libre de no dormirse, al menos?

«La libertad» es función de los *signos* —, gracias a los cuales lo *presente*, lo *ausente* y las *fuerzas* son enlazables o desenlazables. (1938. *Polinesia*, XXI, 311.)

☆

25/9/39

Las 3. — Noche estrellada — Enseguida se esbozan todos los pensamientos vanos y absurdos — ante la llamada de la augusta percepción.

Intento no dar sentido a esta exposición de fuegos fríos.

Nace el Sistema del Can Mayor, arrastrando a Sirio — al S.E.

Todo eso sin duda es muy interrogante. — *Aquí*, dos cuerpos luminosos vecinos el uno del otro no son vecinos sino gracias a mí — y contemporáneos también. Yo soy la circunstancia gracias a la cual hay alguna relación entre ellos. La expresión: *en tal instante* no tiene sentido sino a través de mí. Está claro que hay una placa sensible. El *instante mismo* puede traducirse por *en tal lugar*.

— Metafísica ingenua.. Producción del momento — un aspecto como éste — y enseguida, y al igual que *este instante es emitido* por sí mismo — un grupo desordenado de preguntas: ¿Quién hizo? ¿Por qué? ¿Qué soy? etc.

— ¿Y con qué quiere usted que se construyan las respuestas?

«El deber» es buscar respuestas sencillas — Ingenuidades — Complementarias. Hay metafísica cuando la *ingenuidad* — (es decir, *producción directa de R por P*) de la respuesta R es igual a la de la pregunta P. (1939. Sin título, XXII, 611-612.)

☆

Error de Hamlet —

Debía haber dicho más bien:

To have or not to have

To do or not do do. (1940. *Rueil-París-Dinard I*, XXIII, 301.)

☆

Lit. —

Lectura de Nietzsche — Lo que hay de *erróneo* en Nietzsche (que es uno de los que más estimo en el orden ideológico), — es la importancia que da a los *demás* — la polémica — y todo lo que hace pensar en tesis. Da demasiada importancia a las cosas

que ya tienen su sitio en la Historia Literaria, — y Él, vencedor de Sócrates y Kant — —

Y luego, la palabra mágica: *Vida*. Pero qué *fácil* invocarla. (1942-1943. Sin título, XXVI, 711.)

☆

Casi cualquier «filosofía» consiste en transformar una *palabra* que era un medio útil, un producto de utilidad, un «expediente», — en un estímulo para detenerse, una resistencia, una dificultad, un obstáculo — ante el cual el «pensador» se estanca indefinidamente.

¿Cómo ocurrió? Es la ambición de unificar y la de aumentar el conocimiento mediante operaciones interiores. Pero olvidamos que estos aumentos sólo valen si las expresiones obtenidas por maniobras interiores quedan finalmente verificadas por la experiencia. Lo que anula enseguida las que no se pueden averiguar — y luego las que son inaveriguadas.

La inteligibilidad de lo real es muy limitada — mientras que la inteligibilidad de lo verbal es ilimitada. La primera es posesión de acción completa — (imitación e impulso). (1944. Sin título, XXVIII, 349.)

☆

Bergson

Nadie presenció la creación — tampoco la evolución de las especies.

Se trata pues de dos imágenes fantásticas.

La primera ofrece alguna dificultad, que es representarse un estado de las cosas antes de todas las cosas.

Es fácil decir: no había nada. Imaginamos una noche, un silencio. Pero todos ellos son datos positivos.

Las tinieblas necesitan de los ojos y de la memoria de la luz. El silencio es la espera del ruido.

Y por fin, sabemos que ese teatro va a iluminarse y a poblarse.. Este *nihil* es ya algo.

Así pues, todo esto tiene truco.

Todo lo que va a estar al mando no va a sorprendernos.

No podemos pensar *creación* ex nihilo sin efectuar una negación — que exige una afirmación anterior, reservada. Primero apago — Luego enciendo — Pero es *volver a encender*.

En cuanto a la evolución tenemos un modelo que es el del cambio del huevo en animal. Pero este cambio tan considerable, aunque observemos casi hora tras hora sus etapas, nos resulta incomprensible — lo heterogéneo sale de lo homogéneo — mientras que lo contrario nos es familiar (??). La división, las piedras y el monumento — *Es más fácil cambiar una catedral en un montón de piedras*. (1945. *Sub signo doloris*, XXIX, 896.)

# Sistema

Propongo que la Ciencia matemática liberada de aplicaciones tales como la geometría, la aritmética escrita, etc., y reducida al álgebra, es decir, al análisis de las transformaciones de un ser puramente diferencial, compuesto de elementos homogéneos — es el documento más fiel de las propiedades de agrupación, de disyunción y de variación de la mente. (1894. *Diario de a bordo*, I, 36.)

☆

Si no llego a otra cosa, al menos sabré lo que hay que dejar de lado. (Ibídem, I, 53.)

☆

Las diferencias entre las cosas conocidas constituyen el conocimiento, y el conocimiento es como un lugar geométrico. Todo lo que existe es conocido en virtud de una propiedad común. ¿Cuál es el punto común entre esto, aquello, este color, este otro, este sonido, estas combinaciones? Y también están las cosas imaginarias. Ésta es la cuestión.

Físicamente y respecto a los sentidos, esta observación puede sugerir una hipótesis mecánica. Pero esta solución — que no deja de ser interesante — ya no es una solución para quien conoce la naturaleza y el ámbito de los mecanismos. (1896. *Log-Book*. $\pi = 16$, I, 130.)

☆

La psicología sería la geometría del tiempo — es decir, una convención o el resumen de las leyes según las cuales se van sucediendo los estadios de conocimiento. (1898. Sin título, I, 383.)

☆

No he podido soportar el no haber empezado por el principio. (1899. Sin título, I, 615.)

☆

Presiento que todo progreso filosófico venidero dependerá de las ganas que tengamos de *representar* con más o menos precisión el conocimiento y el pensamiento. (1900. Sin título, I, 870.)

☆

Intento por mi cuenta y riesgo lo que intentaron y cumplieron Faraday en física, Riemann en matemáticas — Pasteur en biología — y otros en música. Intento dar a la teoría del conocimiento un método lo suficientemente riguroso para reducir el número de fantasmas que entraña y conectar mejor las ramas prácticas que siempre ha tenido, aparte de sus teorías sucesivas. Pero en este campo más que en otros es difícil efectuar separaciones, establecer un sistema homogéneo de notación — Fundamentalmente, busco la expresión más conforme y más cómoda de las transformaciones incesantes del conocimiento. *Todos los resultados, todas las construcciones conocidas* no parecen tener en cuenta la duración. Implican una multitud de axiomas conservativos. Me interesa determinar la situación *verdadera* o *relativamente uniforme* del conjunto de las nociones... (1900-1901. Sin título, II, 102.)

☆

La psicología no debe ser *explicativa*, sino únicamente representativa. (1903-1905. Sin título, III, 392.)

☆

¡Un lenguaje! ¡Un lenguaje! No para expresar las imágenes sino la construcción de éstas, su destino — y todo, cantidad, fuerzas,

transformaciones reguladas o elementales..., todo lo que las hace — *vivir*. (1905-1906. Sin título, III, 720.)

☆

¿Qué sentido tiene esta palabra: universo?

Siguiendo el hilo de esta palabra, se ve claramente toda la ingenuidad del pensamiento.

Razonar sobre la locución «Todo lo que es».

*Es* — visible, imaginable, *concebible*.

*Concebible* opuesto a *visible* — *imaginable*, es en realidad cambiar de ámbito.

La distinción y la clasificación de estas posibilidades intelectuales es una cosa capital. Siempre fue mi base.

Así pues, un «hombre» las utiliza — sin discernir — y puede usarlas así A CAUSA DEL LENGUAJE que no las discierne. El lenguaje engaña y confunde, percepciones, imágenes, logismos, etc.

Pero un «Sistema» debería ser un pensamiento humano en el que estos elementos están claramente separados — En el que la elaboración está cuidadosamente evidenciada. (1921-1922. Q, VIII, 406.)

☆

Mi «sistema» fue efectivamente relacionarse siempre con un conjunto cerrado, finito, pero a diferencia de los sistemas de categorías puramente intelectuales y de las facultades — mi sistema casi natural / espontáneo / tiende a ver «funciones», es decir, un registro de elementos discretos formando una diversidad más o menos compleja — al venir *dados* algunos de estos registros (colores, etc. — otros pueden ser instituidos — educación, etc.).

Esta concepción es muy dúctil — pero exige un análisis estricto — en sus bases — y una amplia generalización en su aplicación. Es *una teoría del funcionamiento*.

Cada registro tiene unas propiedades generales y otras parti-

culares. Para determinar estas ideas — he analizado, en función de ellas, la atención, el sueño, las modulaciones de los estados o etapas. Ya que tiendo a la representación correcta del hombre, y no a su explicación.

Una idea capital se ciñe a éstas — La del equilibrio y la acomodación generalizada.

Teoría del acto. Trama refleja — *Los reflejos se pueden enumerar.*

Todo tiende a ocurrir por ciclos cerrados. Un ciclo constituido tiende a una independencia*. La costumbre es el ejemplo de estas formaciones propias. El ritmo también es otro ejemplo.

Un sistema humano o animal es un sistema de ciclos.

Pero esto nos lleva entonces a tener en cuenta lo accidental.

Concepción de las «3 leyes».

Concepción de las n + s — es decir, de las relaciones ocultas que existen entre las cosas más diversas — cf. energía. (1924. *δέλτα*, X, 291-292.)

☆

Einstein creó un *punto de vista*, pero no hay ojo humano que pueda colocarse en él.

No hay ojo que pueda ver a la vez la cara y el perfil de un hombre, simultáneamente.

— ¿Se puede crear un *punto de vista* análogo — (formal) para el intus y el extra? ¿Para lo físico y lo psicoafectivo? (1925. *η. ¡Nunca en paz!*, X, 562.)

☆

Mi Sistema. Consiste sencillamente en distinguir lo *visto* — de lo *formado*, lo puramente «mental» de lo percibido, etc., en observar que el todo está sujeto a variaciones y fluctuaciones y con-

* Yo – No yo, Vigilia – Sueño.

siste finalmente en intentar establecer relaciones entre estos constituyentes de la conciencia y de la presencia. Estas relaciones conllevan la noción de *fases*, y de *modulaciones* que llevan de una *fase* (régimen permanente) — a otra.

Esto es un primer acercamiento.

Los constituyentes se definen por sus grupos de sustituciones en la medida de lo posible. (1926. *μ*, XI, 362.)

☆

S — Mi sistema es un diccionario. (1929. *AH* 2, XIII, 823.)

☆

Desde 1892 practico el sistema que creé en el mes de noviembre de aquel año, en el número 12 de la calle Gay-Lussac — Y que creé *por necesidad* — para defenderme de un dolor insoportable de la *carne* de la *mente*, y de otro de la *mente* de la *mente*. Rebelión contra los ídolos.

Este «sistema» que sigo llamando personalmente con ese nombre S, o a veces lo *Absoluto*, o *Reducción a lo absoluto*, consiste simplemente, en principio, en una especie de *proyección* de todo, o de cualquier cosa — sobre el plano del momento, — reduciendo este objeto a unos caracteres, cualidades, potencias, etc., que sean sensiblemente los *míos* y que lo sean muy claramente.

De este modo todo se vuelve *actual*. Las *palabras* pierden sus *valores ocultos* o *infinitos*; algunas se consideran aptas para el uso externo — pero no dignas de figurar entre mis *verdaderos* problemas ni entre mis soluciones.

Las imágenes se tratan como *imágenes* — es decir, en función de las modificaciones que les puedo imponer *libremente* — ya que son estados plásticos de una propiedad. Y de ellas deduzco sus *valores* de *impulso*, de *obsesión*, etc., que de ningún modo están vinculadas a ellas por relaciones *funcionales* que resistan a las circunstancias, al «tiempo», etc.

Los sentimientos son *valores* de imágenes que pueden de hecho introducir imágenes o ser introducidos por ellas.

En este sistema, el *Yo* desempeña un papel funcional y también recíproco del fenómeno. Respuesta a la diversidad, a la inestabilidad.

No hay fenómeno sin un Yo — No hay Yo sin fenómeno. (Un palo tiene dos extremos. Una pluralidad de cuerpos tiene un centro de gravedad. Un impulso tiene una reacción, una *fuerza* también tiene una.)

Y la idea de *poder* se vuelve capital. Enumerar los poderes.

Entre ellos, el acto de precisar — que es esencial en el Sistema — Pues es acomodación — y es fundamento de la distinción esencial entre lo que ocurre espontáneamente, lo que sólo actúa por su carácter instantáneo, y lo que tolera ser desarrollado.

De ahí la idea de análisis mediante tiempos indivisibles o Cronólisis.

Reflejos y *no reflejos* — distinción que cobra mucha importancia. Teoría de la dependencia de las independientes — (combinada con la *monotonía* de las funciones indivisibles —) — atención.

Teoría del *punto*.

La búsqueda de la distancia entre lo dado verdadero y lo utilizable por el conjunto del ser lleva a la observación de lo *informe*.

El «tiempo» reducido a lo absoluto.

La memoria que se considera definida por un cierto *mínimo*. Al igual que los automatismos — Inspiración. (Distinción entre el valor de cambio de estos productos y su valor de capitalización.)

Al contrario — los máximos. Trabajo secundario, atención.

Noción de lo que puede ser la «Voluntad» interior — sólo actúa sobre la duración (mediante algún desvío).

La *conformidad*.

La *self-variance* — o inestabilidad esencial (cf. la *sensibili-*

*dad*) es el hecho más constante. Nada *dura* sino por un esfuerzo (limitado) y *mediante algo*.. excepto lo que *dura* CONTRA un esfuerzo.

Ahí está la diferencia notable entre φ y ψ. (1933. Sin título, XVI, 322-324.)

☆

La tentación de tratar las cosas de la mente con métodos análogos a los de la Termodinámica es grande — — fue grande para mí — hace 40 años.

No se ha intentado aplicar al pensamiento y a la conciencia las ideas de transformación y de conservación — las de equilibrio móvil, etc.

Y, sin embargo, vemos cómo un sistema pasa de la vigilia al sueño, de un modo de acción a otro —, y en esas transformaciones, vemos un cuerpo, un conocimiento, un medio, en relaciones recíprocas o no, en intercambios; y algunas conservaciones, sensibles o latentes. (1940. Sin título, XXIV, 27-28.)

☆

Apología —

Mi originalidad, como «pensador» —, fue (ya desde mi inicio de voluntad de self-government intelectual — 92) considerar la conciencia y sus formaciones como un sistema cerrado casi físico, de dos variables, φ y ψ, en competencia y en composición, supeditada toda ella a una ley de cambio, — que no existe sino mediante cambio — y sobre todo todos los conocimientos, pensamientos, actividades *confundidos* en la concepción de una especie de magnitud, mientras que todas las percepciones exteriores y las sensaciones constituyen otra.

Lo que supone una identidad oculta por naturaleza entre todos los factores psíquicos más disímiles (como la masa entre todos los elementos químicos).

«*Pensar*» cobra entonces un sentido nuevo — (que por otra parte está implicado en la existencia misma de este término — ). Es un fenómeno *local*, sometido a unas condiciones análogas a las de un sistema químico, — un equilibrio a lo Gibbs.

No se considera el «contenido» sino una vez que las condiciones hayan sido claramente reconocidas — o al menos *reservadas*. Los pensamientos particulares son, ante todo, limitados, subordinados — a un campo de condiciones no significativas. (1944. Sin título, XXVIII, 150.)

# Psicología

La mente sólo es trabajo. No existe más que en movimiento. (1896. *Log-Book*. $\pi = 16$, I, 131.)

☆

La mente sólo ve una cosa cada vez — no opera más que mediante una operación cada vez.

¿Qué es la cosa? ¿Y cada vez?

¿Qué es la unidad de su operación o de su objeto?

No se trata de descubrirla, sino de inventarla. (1897-1899. *Tabulae meae Tentationum* — *Codex Quartus*, I, 210.)

☆

Vida mental — Serie infinita de traducciones. (Ibídem, I, 288.)

☆

Hombre — un equilibrio entre límites — con su propiedad autocéntrica. Este equilibrio se extiende a todo el conocimiento — pero por relaciones de valor diferente. (1900-1901. Sin título, II, 103.)

☆

La mente o el conocimiento no son comprensibles más que como reiteración. Sólo se renuevan parcialmente y estarían más allá de nuestro alcance si fueran nuevos continuamente. La relación es repetición — sea de elementos, sea de situaciones relativas. La ley continua es expresar siempre el último término en función de los precedentes. Es una recurrencia. [...] (Ibídem, II, 104.)

☆

Mi punto de vista sería, de buena gana, buscar la unidad no en los objetos sino en las operaciones mentales. Lo que equivale a tener en cuenta los cambios de punto de vista e intentar mostrar estos cambios como algo transformable en contra de los puntos de vista mismos.

El yo como residuo de una serie de sustituciones. — (Ibídem, II, 156.)

☆

Es raro que uno se haga reír cuando está solo. (Ibídem, II, 188.)

☆

El intelecto tiende a la conservación de las formas. (1901-1902. Sin título, II, 420.)

☆

El conocimiento debe ser una transformación (o una sustitución — ) de unos datos por otros datos o producciones. Pero esta operación depende de los datos primigenios. En cuanto a las producciones, deben hacerse automática e *inteligentemente* — es decir, siguiendo una correspondencia o ley.

Lo que sorprende en la inteligencia es este mecanismo maravilloso por el que un dato sensible u otro se rodea instantáneamente, instintivamente, de otros datos (mentales), los cuales proporcionan al 1.° todo un sistema de experiencias compatibles con este dato y le responden con mil voces expertas, con una totalidad... con lo posible, con los actos posibles.

Este mecanismo es doble — por un lado, irracional; por otro, racional.

Pero en esto, también el quererlo puede desempeñar el papel de un estimulante.

... Hay por supuesto algún sistema de variables independientes y conocemos valores compuestos de este sistema. (1902-1903. *Algol*, II, 856-857.)

☆

Mi idea es que la reacción llamada pensar — es limitada — es decir, no puede producirse indiferentemente bajo cualquier forma — en cada caso particular. Hay una sucesión de determinaciones — y una pausa.

Lo que llamamos ingenuamente el contenido del pensamiento — es lo que oculta los caracteres formales y topográficos. (1903. *Júpiter*, III, 71.)

☆

Pensar — es adaptarse. (1903-1905. Sin título, III, 433.)

☆

Considero extremadamente probable que un gran número de fenómenos psicológicos y sobre todo psico-fisiológicos sean debidos, a pesar de su apariencia regular y mecánica, a verdaderas cuestiones de azar — a conexiones anatómicas que responden a necesidades físicas de volumen o de situación, pero que conllevan conexiones psíquicas, sin relación con funciones psíquicas, y que producen sorprendentes apariencias de irracionalidad.

Así, la risa, cuando está determinada por representaciones, podría ser reemplazada por otro tipo de descarga. (1906-1907. Sin título, IV, 13.)

☆

El pensamiento roza a cada momento límites que no ve — quizá porque va más lento a medida que se aproxima a ellos y abandona por sí mismo antes de verse imposibilitado. Rara vez llega hasta el último punto permitido.

El pensamiento es un perpetuo juego de azar, corregido por sensaciones y métodos — pero las correcciones y eliminaciones mismas... (Ibídem, IV, 130.)

☆

Toda la vida mental está regulada por actos o discontinuidades regulares que no percibimos más que excepcionalmente. (1907-1908. Sin título, IV, 229.)

☆

La inteligencia es sólo la *elección* (1) entre *recuerdos* (2). (Ibídem, IV, 247.)

☆

El hombre, animal simbólico — es decir, que admite sustituciones que reemplazan el contacto de algo por elementos finitos de funciones que le afectan. Ya el temor y los sentimientos son símbolos. Un animal que puede tener miedo tiene ya un modo de existencia además del puro presente. Pero el temor de larga duración sólo aparece en el hombre. Permanece y se mueve más allá de la vista del peligro por la idea activa del peligro.

La razón es un control de estos símbolos. Expira con la realidad. (1910. *D* 10, IV, 467.)

☆

Un problema capital, que no ha sido bien planteado, es el siguiente:

¿En qué medida el pensamiento, el conocimiento, deja ver en su desarrollo y sus vicisitudes o variaciones, las variaciones y cambios característicos de una función orgánica?

¿Qué es lo que se refiere, en el pensamiento, a las modalidades de tal función? — Y, antes que nada, ¿qué es lo común a todas las funciones fisiológicas?

Carácter periódico — Intermitencia — Régimen — Variaciones f (*t*) de orden esencial — Variaciones (amplitudes) entre límites, que son adaptación. — Puestas en marcha.

Perturbaciones — Insuficiencias. (1911. Sin título, VII, 310.)

☆

La inteligencia en el fondo sólo es memoria *organizada*. La memoria ordinaria o propiamente dicha es inteligencia en una dimensión. Cuantas más dimensiones tenga, — más grande es la inteligencia — más recursos tiene.

Pero lo que permite que la memoria tenga más de una dimensión — y que se preste a estos movimientos de organización, permite también, por otro lado, todos los movimientos inútiles o fantasmas y encadenamientos inoportunos. Lo vemos en los sueños.

— Se han dado nombres a estos medios de instituir, con acontecimientos distintos, cadenas sucesivas. El continuum de una dimensión se llama tiempo o duración. Cualquier otro, orden. (1913. *K 13*, IV, 916.)

☆

Así pues, mi objeto filosófico-literario ha sido mostrar en acción, y *a la vez*, esos órdenes diversos que constituyen la complejidad del hombre — que constituyen, los unos para los otros, resortes y recursos, y que forman de manera objetiva — la condición primordial del pensamiento, su elasticidad.

Por eso el sueño es tan importante — al ser un modo distinto a la vigilia de producir estas combinaciones o de almacenarlas. Por eso los estados críticos, las «fases» del ser — son tan cautivadores.

Y por eso he simplificado mis ideas sobre estos aspectos, a través de la concepción manejable de «funciones» y la de las 3 leyes.

Ante todo, el pensamiento es mezcla, mixtura, y esto con un refinamiento en la mezcla, inexpresable. Hay que buscar por el lado de los problemas de mezclas. Esas mezclas están estrechamente ligadas a la noción de *tiempo*. La divisibilidad de los pensamientos mediante la independencia de los constituyentes del pensamiento o la indivisibilidad — es el problema del tiempo. (1913. *L 13*, V, 4.)

☆

Que la risa es lo propio del hombre..

No sé si es verdad.

Pero ¿por qué la risa sería un medio, un recurso, del ser más pensante? ¿Del hombre?

¿Este vómito del cerebro — esta ecuación de una imagen o de una idea o de una coincidencia con una cosquilla?

Hay pues algo en estas percepciones, en estas realizaciones, que hace que no puedan ir hasta el fondo de su destino mental; pero antes *tocan* algún punto de la máquina y soy sacudido, sonoro, enrojecido; contento de serlo, a mi pesar; si el momento y el lugar no lo convierten en un fastidio.

.. La risa parece que surge con el hombre (poco más o menos), y sin embargo el más hombre, el más pensante, ríe menos, ya no ríe.

¿Sería éste un fenómeno de fronteras? (Ibídem, V, 31-32.)

☆

La psicología — ¡Ciencia de todo! concebida como ciencia de los actos — análisis del acto — pues el sistema nervioso entero no es más que el hacedor de los actos — el *agente*. Teoría de la máquina. (1917-1918. G, VI, 758.)

☆

Psicología del conocimiento.

Conocer implica una operación que anula o compensa todo un resto de solicitaciones*. —

Conocer tiene lugar mediante quanta.

Es un acto de transformación. Que convierte un *conjunto* de estímulos en un *elemento* de un sistema de *correspondencias*.

* El ojo admite equilibrios estacionarios.

Hay pues que investigar ante todo, en psicología, la estructura de esta sustitución. (1922. *T*, VIII, 768.)

☆

Estamos a merced de lo que se produce en nuestro campo de percepción. (1926. *ϱ XXVI*, XI, 608.)

☆

Condiciones del pensamiento —

Suposición de un hombre con una memoria tan fiel que cada palabra *que va a emplear* le devuelve también toda su historia. La oyó por 1.ª vez en 18.. en tal circunstancia; le dio, cuando niño, tal sentido y tal valor — Etc.

El pensamiento se hace imposible. *Ese hombre nunca llegará a desprenderse de sí mismo* — ¡condición imprescindible para *seguir siendo*! Libertad respecto al Yo que cada uno se reconoce.

Así pues, entre las condiciones del pensamiento, ésta: *no demasiada conservación* — simétrica de ésta: *no demasiada transformación* —

que hay que unir a éstas: *pocas cosas a la vez*; y *nada durante mucho tiempo.*

( — Y además es necesario que «el universo», si uno pretende hacerse una *idea* de él — y por tanto, *hacer de él una idea* — ¡debe acatar estas formas de restricción!) (1933. Sin título, XVI, 266.)

☆

Que podamos hablar, pensar, *mientras caminamos*: este hecho minúsculo no ha sorprendido a los fisiólogos, y a mí nada me ha hecho pensar más*.

La pluralidad de los funcionamientos independientes entre

* La conciencia va y viene entre estas actividades

tales límites — esto muestra una especie de *disección* de las funciones incluso compuestas — en que cada una puede cumplir su ciclo, aparte de las otras.

Sin embargo, si una exige un consumo de potencia $> \alpha$, la otra tiende a desaparecer*. Existe pues un límite, un quantum total que se reparte entre todas. Este quantum (variable, por otro lado) que es comparable a la potencia mecánica, introduce el «tiempo».

El «tiempo» — incompatibilidad, limitación**. (1942. Sin título, XXVI, 138.)

* División de potencia.

** Tiempo verdadero

# Soma y Cuerpo-Espíritu-Mundo (CEM)

Nada más ajeno que nuestro cuerpo. Sus placeres y sus sufrimientos nos resultan incomprensibles.

Es una figura rara llena de formas raras y donde nada se parece a las ideas que tenemos.

¿En qué lenguaje traduce lo que sentimos de él? ¿O en cuál traducimos lo que él es? (1901. Sin título, II, 293.)

☆

El brazo conoce sus gestos y los golpes que recibe — y sus dolores, pero no su estructura. (1902. Sin título, II, 645.)

☆

La mayor parte del cuerpo no habla sino para sufrir. Todo órgano que se hace conocer es ya sospechoso de desorden. Silencio bendito de las máquinas que funcionan bien. (1905-1906. Sin título, III, 761.)

☆

El pensamiento sólo es serio a través del cuerpo. Es la aparición del cuerpo lo que le da su peso, su fuerza, sus consecuencias y sus efectos definitivos.

«El alma» sin cuerpo sólo haría juegos de palabras y teorías. —

Para un alma sin ojos, ¿qué reemplazaría a las lágrimas, y de dónde sacaría un suspiro y un esfuerzo? (Ibídem, III, 881.)

☆

Todo Sistema filosófico en el que el Cuerpo humano no desempeña un papel fundamental es inepto, inapto.

El conocimiento tiene como límite el cuerpo humano. (1920-1921. *M*, VII, 769.)

☆

El espíritu es un momento de la respuesta del cuerpo al mundo. (1921. O, VIII, 153.)

☆

*Unidades*. Sistema de *medidas naturales* — espontáneas —

Hay 3 grandes variables que constituyen todo el conocimiento. Sus nombres corrientes — son — Cuerpo, Mundo, Yo-alma / espíritu /.

Su distinción o su confusión producen todos los estados.

Las unidades

K unidad de realidad.

ψ unidad de variedad, de posibilidad* — de duda — de ausencia.

Σ unidad de identidad.

El *yo* es *origen*. (1922-1923. *V*, IX, 144.)

☆

El cuerpo es lo que, interpuesto en el flujo de la energía, proporciona alma, vida y lo demás.

De más cerca, ese cuerpo se transforma en fenómenos químico-eléctricos. En la muerte, su modo de transformar el flujo ha cambiado. (1923. Z, IX, 668.)

☆

El cuerpo es un espacio y un tiempo — en los cuales se desarrolla un drama de energías.

El *exterior* es el conjunto de los comienzos y los finales. (1924-1925. Z, X, 440.)

* objetos

☆

El navío Espíritu flota y fluctúa sobre el océano Cuerpo. (1926-1927. *τ 26*, XII, 50.)

☆

C E M

El presente es la unión de la sensación corporal con la percepción de las cosas que la rodean y con la de la producción psíquica.

Es, pues, percepción de un acorde C E M y de las uniones entre sus constituyentes.

La conciencia exige estos tres términos. (1938. Sin título, XXI, 610.)

☆

C E M — Los 3 puntos cardinales del conocimiento. (1939. Sin título, XXII, 147.)

# Sensibilidad

Cada uno de los sentidos es un instrumento de interpretación de cosas desconocidas. (1902. Sin título, II, 472.)

☆

Mirar una cosa sin verla es ver sin percibir. Los sentidos funcionan, pero no la adaptación profunda. (1905. Sin título, III, 668.)

☆

Sensaciones —

Es sensación todo acontecimiento de conciencia* en tanto podemos separarlo y diferenciarlo de toda correspondencia, de toda transformación, de toda acomodación**.

Percibir es hacer corresponder este acontecimiento con otro, que forma parte de un *grupo* — totalmente conocido — de manera que el acontecimiento *I* sea entonces no sólo conocido sino re-conocido.

Sólo percibimos lo que está dentro de un cierto acuerdo con lo significativo. Sólo percibimos lo significativo. [...] (Ibídem, III, 676.)

☆

Un dolor de muelas tortura más que muchas enfermedades mortales. No hay proporción entre la intensidad del dolor experimentado y la importancia de la lesión para el conjunto.

* relacionado con — sencillo — susceptible de acomodación

** (cuya correspondencia no *vemos* todavía, etc.) — es el principio de una evolución en un único *sentido*

Pero el conjunto y esta importancia son *porvenir*. Y el cuerpo no ve el porvenir. Todo él es presente y no siente lo que será. Reclama la muerte si el mar le hace vomitar — — Sólo ve lo que ve. La tortura no sabe esperar. (1912. *I* 12, IV, 788.)

☆

Error del sensualismo —

Han tomado las sensaciones por elementos integrantes, suficientes, del conocimiento — es decir, de todo.

Pero no son sino comienzos. (1922. *R*, VIII, 560.)

☆

El dolor es siempre pregunta, y el placer, respuesta. (1927-1928. *χ*, XII, 694.)

☆

La percepción es realmente un lenguaje.

La percepción se debe a la combinación de la sensación con el *valor de vigilia* o de presencia.

El elemento *signo* es extraído de la sensación bruta y se convierte en elemento de una verdadera construcción relativa al pasado, al futuro, a lo posible. El presente apela a todos los datos ausentes necesarios (*profundidad*, figura completa, alto y bajo — antes y después) para pasar.

Si la sensación es *intensa*, la percepción se retrasa — el *elemento energía* lleva la delantera. Hay oscilaciones entre el elemento *energía* (resistencias, desorden, disipación, desigualdad — —) y el elemento *transitivo* — cf. lo que pasa en el lenguaje.

No vemos un «árbol», sino manchas. (Ibídem, XII, 724.)

☆

Para la sensibilidad, la laguna, el retraso, los contrastes, son elementos *positivos*.

Siento la no-respuesta como respuesta.
El silencio habla. (1934. Sin título, XVII, 328.)

☆

Lo que *recibimos* de los sentidos no es el «mundo exterior» — es aquello con lo que *hacernos* un mundo exterior.

¿Cómo se hace? Se hace mediante la sustitución de cosas vistas por cosas sabidas, y este saber contiene poderes virtuales. (1937-1938. Sin título, XX, 712.)

☆

En la base de todo nuestro conocimiento están los «parámetros» de la sensibilidad. (1938. Sin título, XX, 863.)

☆

La palabra *sensibilidad* es ambigua. Significa, unas veces — facultad de sentir, producción de sensaciones; otras veces, modo de reacción, reactividad, modo de transmisión.

Y significa también unión irracional. (1945. *Maledetta Primavera*, XXIX, 739.)

# Memoria

La memoria modo de conocimiento o más bien de explicación de un conocimiento no activo. Correspondencia bi-uniforme.

Mediante la cual un presente es considerado parcialmente en el pasado — y un pasado con posibilidad de ser presente. (1902. Sin título, II, 652.)

☆

Aprender a hablar es aprender a sacar los sentidos de las palabras de las épocas en que las hemos aprendido — es *olvidar* la mayor parte de las relaciones de entonces. *Sin* olvido sólo somos loros.

Es preciso que la palabra se convierta en una especie de unidad utilizable, movilizable, y que la relación irracional que la constituye sobreviva a las múltiples experiencias. (1903-1905. Sin título, III, 259.)

☆

No hay que olvidar que las sensaciones no sirven sino a través de la memoria. Sensaciones sin recuerdo sólo son un lenguaje desconocido.

Memoria y costumbre forman parte del mismo mecanismo que la sensación.

E incluso (en la vigilia) — las sensaciones sólo se descifran a través de la memoria coordinada — o percepción nítida.

La memoria *desciende* continuamente. Responde a la pregunta: *¿qué* VA *a ocurrir?* — y — ¿qué hacer? Me informa en el sentido del pasado hacia el futuro.

La costumbre es lo mismo pero en el acto y en los estímulos automáticos. (1905. Sin título, III, 498.)

☆

Es la memoria lo que hace del hombre una entidad. Sin ella sólo tenemos transformaciones aisladas. (1905-1906. Sin título, III, 697.)

☆

El hombre olvida perpetuamente esto — su memoria. La memoria es lo que olvidamos más fácilmente del mundo. (1907-1908. Sin título, IV, 317.)

☆

Memoria, a la vez condición y materia del trabajo mental. (Ibídem, IV, 350.)

☆

Lo que más me asombra en la memoria no es que vuelva a decir el pasado — es que alimente el presente. Le da réplica o respuesta, le pone las palabras en la boca y cierra de algún modo todas las cuentas abiertas por el acontecimiento.

Parece que fuera necesario que todos los elementos de la actividad de la mente fueran circuitos cerrados (de tiempo) siempre recorridos en la misma dirección — y puesto que nos despertamos en el mismo punto en que nos habíamos dormido, nos despertamos en el pasado, y después en el presente de donde venimos.

Sólo en casos particulares ocurre que la memoria es netamente considerada como conservación del pasado. Es a través de una especie de atención particular — de desarrollo de operación o de carácter exponencial — —

En general, es más vida que muerte. Es como la sangre del pensamiento, cuyo alimento es la sensación. (1911. Sin título, VII, 361.)

☆

La memoria es lo que más distingue el sistema psíquico de un sistema mecánico, es decir, instantáneo — enteramente contenido en un estado y en cada estado.

Sin memoria, sin presencia del no presente, sin la confusa noción inminente de ser otra cosa, sin la negativa medio implícita a definirse completamente a través del momento y de los estados actuales — sin la espera que se une a esa propiedad — sin la imposibilidad de escribir una ecuación finita de uno mismo — la conciencia sería un caos, un dolor inexplicable — un eterno comienzo.

Por el contrario, vivimos como *tomando prestado* a cada instante lo que es de cada instante, sin poder ni siquiera pensar que ese instante es todo. Ningún instante es propiamente nuestro.

Y si hay instantes en que por excepción nos confundimos completamente, sin reserva, con las cosas que una a una nos constituyen[1]

Cada instante es metamorfosis — o más bien forma en un sistema de formas. Pero cada forma puede comportar una parte que se interprete ella misma como otras formas.. Según el crecimiento adoptado, según el grado de conciencia, esta imagen-resto está más o menos próxima a la imagen-total instantánea, y existe más o menos continuidad. Viajo y llevo conmigo un mapa — o hago el mapa al mismo tiempo.

Pero sin retornos, sin grupos, sin *funcionamiento*, nada existe.

La memoria, cambio de estado — por modificación de la *estructura* (martilleo en frío y recocción —).

La estructura, aquí — es la organización refleja (artificial). Esta estructura sólo aparece bajo la operación — que provoca las respuestas — — o *presente*.

Así, la memoria es el resultado de la acción de un presente sobre un sistema de estructuras múltiples posibles.

El presente es el accidente. (1913. O 13, V, 115-116.)

☆

Bajo una forma o bajo otra, el pasado en su totalidad, reconocible o irreconocible, se interpone entre el mundo actual y yo. (1914. *W* 14, V, 370.)

☆

Lo que distingue psicológicamente al niño del hombre es ante todo la densidad del recuerdo — y esta densidad no reside tanto en el número como en la conexión y en los *grupos* que se forman. *SS* = *S*. (1917-1918. *G*, VI, 803.)

☆

El hombre transporta su pasado con él — lo mismo que transporta su energía, su hígado, su lógica, sus patrones de tiempo, de espacio, etc. (1920. *L*, VII, 591.)

☆

La memoria es el cuerpo del pensamiento. El pensamiento no existe sino expresado; expresado, está hecho de elementos de memoria. Expresarlo es componerlo con estos elementos. Lo actual no es más que una combinación de lo anterior. Cuanto más *pequeños* son los elementos, más grande es la impresión de *novedad*. (Ibídem, VII, 598.)

☆

La memoria no «sirve» tanto para representar el *pasado* como para constituir lo permanente, lo sin-época, lo ocasional, bajo el estímulo del *presente*.

Lo permanente es funcional, forma una materia apta para entrar en todas las combinaciones.

Por otra parte, da la idea del yo separado del tiempo, como la idea del cuerpo separado del mundo.

Del mismo modo que el yo-cuerpo se opone al «mundo», así el yo-mente se opone al tiempo. (1928. *AB*, XIII, 201.)

☆

Memoria y olores —

Esta notable fuerza de los olores — nos remite a una animalidad en la que el olfato es un sentido capital.

Papel vital de la olfacción — papel primordial — *sentido de la elección*, sentido que provee el hilo conductor — papel alimenticio, sexual, — *social.*

En el animal me parece que la memoria está casi en continuidad con el instinto (que es como una experiencia infusa).

Instinto sería a memoria lo que capital es a trabajo. (1929. *AE*, XIII, 622.)

☆

El retorno a *lo mismo* es la base de todo. La memoria es el don del retorno a lo mismo o de lo mismo. Su gran asunto no es el pasado — es el re-presente.

Por eso regresa del «pasado» y no lo *remonta* nunca.

Su ciclo del presente al presente se compone de un arco imaginario y de un arco de retorno «real». (1933. Sin título, XVI, 249.)

☆

El olvido es tan inconcebible como la memoria. Pero hay (al menos) 2 *olvidos*. Uno es «fisiológico» — la conservación del conocer exige la desaparición de los objetos de conocimiento a medida que han sido reconocidos. El otro es no-respuesta. (1935. Sin título, XVIII, 148.)

☆

Toda expresión u opinión de la forma *Me acuerdo de haber visto tal cosa* debe, en buena crítica, descomponerse así:

α) *Veo ahora* (en mi mente) *tal cosa*;

β) Asigno a esta *presencia* otra función: la de representar

una cosa anteriormente *vista* con tal conformidad. Esta presencia *vale más* que ella misma, por valer *menos* que una presencia de realidad. Gana *al pasado* lo que le falta *a lo actual.*

Basta, pues, que la función *recordar* sea estimulada (per fas aut nefas) para conferir a lo incompleto actual la fuerza de excompleto.

Ahora bien, todos nuestros pensamientos son recuerdos en combinaciones — Todas nuestras palabras fueron aprendidas. Pero en el acto de combinación, la función *recordar* no interviene. Esto es, por otra parte, *maravilloso*. Nuestros elementos de pensamientos han perdido su genealogía — ¡Sin esto sólo hay memoria! He ahí una condición esencial de la formación de nuestras ideas. (1935-1936. Sin título, XVIII, 573-574.)

☆

La memoria es el porvenir del pasado. (1936. Sin título, XIX, 163.)

# Tiempo

Cada vez que hay dualidad en nuestra mente, hay tiempo. El tiempo es el nombre genérico de todos los hechos de dualidad, de diferencia. (1897-1899. *Tabulae meae Tentationum* — *Codex Quartus*, I, 302.)

☆

La única cosa continua es la noción de presente. (1901. Sin título, II, 275.)

☆

Sé en cada instante que hay otros instantes — y cuando no lo sé, lo presiento. (1903-1905. Sin título, III, 431.)

☆

El tiempo, distancia interior. (1905-1906. Sin título, III, 856.)

☆

Un error de los filósofos, en cuanto al tiempo, ha sido considerarlo sólo como una noción o incluso como «forma del sentido íntimo» — es decir, *ligado a la conciencia* — mientras que su papel es más extenso.

Hay un tiempo perceptible en toda transacción de conciencia. Pero hay también tiempos e incluso tiempos muy concretos fuera de la conciencia. No es solamente «la intuición de nuestro estado interior» puesto que lo encontramos como propiedad no percibida. (Ibídem, III, 880.)

☆

El tiempo es la sensación del órgano de la atención gracias al cual podemos captar el movimiento.

El cambio demasiado lento o demasiado rápido se nos escapa. (1913. O 13, V, 139.)

☆

*Ritmo*. Muy difícil de analizar, esta noción.

Quizá la división que solemos hacer de las relaciones de tiempo es insuficiente. Nos limitamos a lo sucesivo y a lo simultáneo. Pero hay una intuición intermedia entre éstas. Es la intuición del ritmo.

En el ritmo, lo sucesivo tiene algunas propiedades de lo simultáneo. Es una sucesión de momentos, pero aunque estos momentos son distintos — la sucesión, con todo, no puede tener lugar sino de una sola manera.

O también: es una suma que depende del orden de sus términos. Observemos aquí que la sucesión de una transformación artificial y de una transformación natural siempre tiene lugar en ese orden.

Existen, entre antecedentes y consecuentes, relaciones *como si todos los términos fueran simultáneos y actuales* pero sólo aparecieran de manera sucesiva. —

Todos los términos de lo sucesivo corresponderán a una simultaneidad. Esta simultaneidad, a su vez, será reducible a un *signo*.

Una superficie golpeada será representable mediante el gesto de golpear con pequeños toques. Podremos entonces considerar la superficie y el acto como momentos de un mismo desarrollo — tomarlos como una traducción el uno del otro; — y, en este ejemplo, — vemos fenómenos de la duración desplegarse o replegarse en el *interior* de un hecho simultáneo. Es, por otra parte, el número: $(1 + 1 + 1 + \ldots 1) = A$.

Así, *contar* — es, *al mismo tiempo*, esperar y acordarse. Así, el número es el nombre de un objeto que es, a su vez, un mo-

mento del ritmo más sencillo. Basta dar este nombre para determinar completamente un desarrollo — que es la enumeración — y una figura a la que se refiere la enumeración. (1914-1915. *Z 14*, V, 499-500.)

☆

Ritmo — Duración organizada — Figura de correspondencia entre un instante o acontecimiento y una duración o desarrollo.

En ese caso, un estado *A* corresponde a una serie ordenada de estados $B_1$ $B_2$ — — un estado implica una pluralidad de estados. (Ibídem, V, 505.)

☆

El tiempo — clasificación que se impone entre las acciones y nuestras reacciones. En realidad es una particularización — una localización respecto al orden y a la compatibilidad in nobis.

Nada es menos general o universal que el tiempo. No tiene sentido en cuanto al universo. (1915. Sin título, V, 712.)

☆

El presente tiene una especie de intensidad. La relación del todo con la sensación tiene grados.

Como ya he indicado, la mejor definición que podemos adoptar para ese Presente sería = el Presente tiene la naturaleza de una *forma*; es lo que conservan todas las sustituciones posibles, — el sistema de condiciones de un equilibrio móvil.

Ese sistema o esta forma se percibe más o menos en sí misma — He ahí esa intensidad. Además, toda percepción no existe en realidad más que *en* esta forma, y, por consiguiente, acompañada de un resto. No existe una sensación completamente aislada. No hay isla de placer o de dolor perfecta. (1915-1916. *A*, V, 757.)

☆

Prefacio a la Teoría del Tiempo.

Lo que llamamos Tiempo es una noción tan tosca y confusa como lo era la de *fuerza* antes de la dinámica.

Llamábamos, en general, *fuerza* a lo que se analizó finalmente como esfuerzo, fuerza, trabajo, intensidad, fuerza viva, potencia, aceleración, etc.

Una discriminación de este tipo debe ser preliminar a toda filosofía o metafísica del tiempo*. (Ibídem, V, 851.)

☆

El Tiempo, grosso modo, es la única variable universal — que *parece* entrar igualmente en todos los fenómenos internos o externos, en el ser y el conocer. (1918. *H*, VI, 911.)

☆

El tiempo es la sensación de la pérdida de energía utilizable no compensada.

Analogía del tiempo puro y del calor irradiado.

Al igual que el trabajo puede transformarse completamente en calor pero también el calor en trabajo completamente, así nuestra acción es, necesariamente, tiempo, duración, pero nuestra duración no es necesariamente acción. Acción o no, gastamos algo. (1921. *N*, VII, 842.)

☆

Imagen del *presente* = una rueda que gira sobre una superficie; el punto de contacto de la rueda y de la superficie es este presente. No es un punto sino una pequeña superficie. Y sin el contacto y el roce, la rueda gira sin avanzar, está soñando.

Además, el camino recorrido es estela, rastro. Pasado com-

* variable independiente.

partido por los puntos de contacto — pero pasado *en relación con la rueda.* Cada uno de estos puntos se desdobla por el avance de la rueda — y a cada punto del arco ascendente le corresponde un punto del camino que fue, por un instante, confundido con él. — Todos los puntos de la rueda, a partir del contacto actual y en el sentido del movimiento de traslación, han pertenecido al contacto.

Si suprimimos el contacto, podemos dar a la rueda un giro *brusco* de ángulo $\varphi$ — en el sentido contrario a la rotación *continua* y regresar luego al punto abandonado. El tiempo de regreso brusco sin movimiento del centro.

El movimiento divide el punto múltiple C en 2 puntos simples. (Ibídem, VIII, 7.)

☆

Ningún ser vivo podría subsistir en un medio sujeto a variaciones muy rápidas.

Estaría *sorprendido* en todo momento. Y toda su energía sería absorbida a cada instante.

La variación del medio debe por lo general ser de tal intensidad y rapidez que el ser vivo sea posible. (1922. *S*, VIII, 688.)

☆

El pasado está *entre* el presente y el porvenir — es la 1.ª consecuencia — y el porvenir, la segunda. (1923. *Y*, IX, 407.)

☆

θ

Perder la vida — es decir, perder el porvenir.

— ¿No eres el porvenir de todos los recuerdos que están en ti? ¿El porvenir de un pasado? (1923. *Z*, IX, 618.)

☆

El hombre siempre espera algo, sin lo cual no — sería. Y por eso siempre puede ser sorprendido.

Esta espera constitucional no es ni cuerpo ni mente sino lo uno y lo otro. (1924. *δέλτα*, X, 269.)

☆

«El porvenir» es el estado desordenado de lo posible, mezclado con todos los grados de lo probable. (1924-1925. *Z*, X, 461.)

☆

Tiempo — sólo lo conocemos por contraste. (1925. *η*. *¡Nunca en paz!*, X, 543.)

☆

El tiempo es conocido por una tensión, no por el cambio. (1926. *μ*, XI, 363.)

☆

Pensar es esperar — más o menos pasivamente. (1929. *AH* 2, XIII, 824.)

☆

Esperar es pensar o sub-pensar un acontecimiento cuya llegada provocará un cambio muy determinado.

Según este pensamiento, todo lo que adviene y no es este acontecimiento deja un *quid* intacto. (1929. *ag*, XIV, 82.)

☆

Percepción del tiempo —

Observa que el *tiempo* es percibido por el oído, — el músculo; — no por la retina. (1929-1930. *ah* 29, XIV, 318.)

☆

Pienso que Kant, al hablar del tiempo como de una forma de la sensibilidad y del entendimiento — no designa en realidad sino el *presente* — (una parte de sus propiedades). (1930. *am*, XIV, 677.)

☆

Si tuviera que explicar el «tiempo» empezaría por buscar las expresiones en las cuales figura esta palabra (A): Perder el tiempo, tener tiempo, etc., hace falta tanto tiempo. Tiempo para hacer. Hace mucho tiempo.. etc.

Luego buscaría las diversas necesidades a las que responde esta palabra. (B)

La lista (A) muestra claramente que la idea en cada caso es idea relativa 1.° a la acción, 2.° a la posibilidad y sus variaciones.

Decir que el móvil M se desplaza *en función del tiempo* es decir que la percepción del móvil M *se conserva* por medio de una *modificación* de algo independiente del *móvil*, y sin embargo esta modificación depende de la *percepción* del móvil; y, finalmente, al excluir esta conservación cualquier otra...

Entonces, «el tiempo» en cuestión se convierte en una percepción *parcial*, o más bien una parte sensible de la modificación percibida — al igual que, por ejemplo, la sensación de *oler*, de *aspirar por la nariz*, es una *parte* de la sensación de un olor — y la variación de *sentir*, una función de la de *aspirar**.

De esto hay que concluir: no existe un *tiempo* separado de otra cosa — ¡Al contrario! — Sólo existe *tiempo* cuando hay *diferencia*, — contraste.

Y es lo que resulta necesario puesto que tenemos varios sentidos incoherentes.

Todos estos problemas de entendimiento de espacio y de tiempo pueden o deben ser referidos, no a un sedicente análisis de juicios, que conduce a las imaginaciones a la manera de Kant — — (Formas, Esquemas — inventados ad hoc)

* ¡Esto es curioso! – me digo a mí mismo

sino a una búsqueda de lo que haría falta para transformar *lo que actúa evidentemente* en *lo que evidentemente es reacción* — normal e imprescindible. Pero está claro que tenemos *P* sentidos, — es decir, una *incoherencia de base*; *estable*, primitiva — Y en relación con la cual las palabras *sucesivo*, *simultáneo*, *anterior*, *posterior*, no tienen ningún sentido.

Un *sonido* y una *temperatura* no se clasifican en «antes, después» — por sí mismos.

Esta clasificación existe sin embargo — *tan a menudo como* — — Hay una reacción que resuelve esta incoherencia — todas las veces que debe ser — resuelta. Por ejemplo, las *p cualidades* de un «cuerpo» están unidas en la idea táctil-motora de Cuerpo — idea que se une a la percepción de *Mi-Cuerpo* — lo que da un posible compuesto. (1941. Sin título, XXIV, 607-608.)

☆

Presente — es un funcionamiento.

Hay funcionalmente — un *retorno* a un *punto* que es el Yo — del instante. — Este retorno es tan obligatorio como el retorno del corazón al estado de recuperación de sus contracciones. —

Y esto define un «presente» cuyas producciones mentales, tanto como las percepciones externas, u otras, son *desvíos*. *El alargamiento es limitado.*

Es una *reacción negativa necesaria* —, más o menos veloz. (1944. Sin título, XXVIII, 413.)

# Sueño

Sueño: miedo terrible causado por una persona muy hermosa. Era una criatura magnífica que caminaba y caminaba y se limitaba a caminar, a pasar — (1897-1899. *Tabulae meae Tentationum — Codex Quartus*, I, 187.)

☆

La vigilia es una somnolencia hecha de pequeños sueños y pequeños despertares.

Nacimiento de la credibilidad, noción de la *independencia simultánea*. La vigilia es la noción (más o menos justa) de la independencia simultánea, de ahí: atención — es decir, diferenciación parcial — exclusión. (Ibídem, I, 349.)

☆

Sueño

Se evalúa siempre el sueño a partir de la vigilia y esto es un error: en la vigilia siempre hay división del conocimiento — en el sueño es todo uno — en él todo es realidad (o pensamiento), mientras que en la vigilia la presión exterior visible sirve constantemente de interpretación y de coordenadas al pensamiento, y a la inversa.

El sueño — espectáculo teatral — representación que cada noche dan los señores Reflejos. (1902. Sin título, II, 693.)

☆

Dormirse es olvidar.

El comienzo del sueño es olvido.

Despertar es recordar.

Entre vigilia y sueño hay un estado intermedio — en el que las sensaciones ya son casi nulas — pero el pensamiento todavía no es sueño. Si en este estado se produce una sensación suficientemente intensa — hay sorpresa — discontinuidad. (1903-1905. Sin título, III, 395.)

☆

La conciencia se utiliza a sí misma.

En el sueño se ve privada de tal facultad. (1905-1906. Sin título, III, 695.)

☆

Por *definición*, cuando puedo preguntarme si estoy despierto o soñando, — estoy despierto. En el sueño, cuando la apariencia de la realidad se hace demasiado grande, lleva a la duda, que es el despertar. La vigilia es la posibilidad de concebir *varios* sistemas completos y suficientes (en apariencia) de impresiones enteramente distintas y capaces de simultaneidad, es decir, que no parezcan molestarse en cuanto a su naturaleza, relaciones, condiciones, sino solamente en cuanto a atención / posición /. Estos sistemas no tienen en común sino mi atención, que es indivisible y frente a la cual deben cederse el sitio o sustituirse. (1906-1907. Sin título, IV, 93.)

☆

Anoche vi claramente, al salir para liberarme de un sueño febril, vi claramente lo fantástico del sueño, en su naturaleza más sencilla:

Yo tiraba a alguien del brazo, el brazo se alargaba al mismo tiempo que se resistía, hasta un límite más allá de mi esfuerzo. Al despertarme encuentro la clave: aunque la sensación sigue siendo la misma, todo su sistema de representación cambia. El brazo que se alargaba era yo tirando de mi pecho.

Pensar consiste primero en emitir soluciones para una *situa-*

*ción* dada — soluciones que consisten en imágenes que finalmente deben permitir anular de golpe la situación, para pasar a otra.

En la vigilia hay un objeto llamado «Mi cuerpo» que *desigua-la*, respecto a sí mismo, todas las representaciones, que constituye una referencia constante. En el sueño, este cuerpo no es constante — Sólo está la idea. (1911. *Somnia*, IV, 497.)

☆

En el sueño, la diferencia entre lo visto y lo pensado (o sentido) es infinitamente pequeña. Miedo y monstruo se confunden, se intercambian. (Ibídem, IV, 526.)

☆

Traducción

No conocemos el sueño sino a través del recuerdo.

Antes que nada es un recuerdo.

Y quizá le damos un sentido para acordarnos de él, y en el momento mismo del recuerdo / en el camino del — en la operación misma del recuerdo / — lo interpretamos sin saberlo — por una necesidad natural; y el adivino, cuyo oficio era precisamente ése, hacía lo que hacemos nosotros. Pero le daba un sentido alegórico, y nosotros un sentido literal. Nosotros decimos: yo veía a un hombre — etc.

Lo que ratifica esta opinión es la imagen previa al sueño — que es una imagen de cosas, pero sin significación. (Ibídem, IV, 551.)

☆

Soñar es el fenómeno que sólo observamos cuando no está. El verbo soñar prácticamente no tiene «presente». (1914. *U* 14, V, 351.)

☆

El sueño fue primero un hecho religioso. El sueño-presagio*; el sueño-inspiración; el sueño-remordimiento. Luego fue un hecho filosófico. Finalmente es un hecho sin más. (Ibídem, V, 352.)

☆

En la vigilia los conjuntos de impresiones se limitan mutuamente, se determinan.

En el sueño se combinan.

Una impresión térmica produce visiones (en vez de recuerdos como en la vigilia) y estas visiones tienden a traer, a justificar, esta impresión. Causalidad refleja**.

El papel del sueño es interpretar los acontecimientos *no previstos* y no vistos aquí. Al existir *A*, se forma lo que hace falta para que *A* sea. *A* no puede existir sino en forma de conocimiento, es decir, un yo y un mundo, un yo y un no yo. *A* no puede estar aislado.

Además, si con *A* tenemos *B* y *C* — el sistema que se forma es siempre de un *solo bloque*.

No podemos tener ni *A* aislado — esta restricción no es sino ella misma — no podemos compensarla exactamente, fijarla a una cuenta determinada — porque sería precisamente tener algo para limitarla — ni podemos tener *A*, *B*, independientes.

*En el sueño sólo hay una dimensión de la atención.* Además, la reversibilidad es la regla — Disociación. (1915. Sin título, V, 728.)

☆

El despertar da a los sueños una reputación que no se merecen. (1916-1917. *D*, VI, 395.)

☆

* evocación de los muertos

** Esta aducción o inducción es la que hay que investigar

El despertar comienza como otro sueño. (1925. *'Ιῶτα*, X, 881.)

☆

El fondo del «Freudismo» se basa en la hipótesis de una acción fisiológica *oculta* (en la que únicamente aparecen los efectos psicológicos y fisiológicos lejanos) debida a impresiones primeras generalmente sexuales y que no fueron *liberadas* — (seguidas de actos o de declaración en el momento de producirse). Acción, distante en el tiempo, de productos de impulso contenidos, retrasados, aplazados.

¿En qué estado se conservan fuera de conciencia estas impresiones? ¿Cuál es el grado de acierto de las observaciones — que son siempre RELATOS de los pacientes, o resultados médicos individuales?? Y que dependen excesivamente de la personalidad del observador??? y que no pueden *obtener* nada sino por sugestión, *acción de ésta sobre la personalidad del observado*. — Estas teorías de Freud se basan en *relatos* de un hombre despierto a otro. — Estos relatos no tienen control posible — no se puede distinguir lo que inventa de lo que ha soñado — Ni siquiera hay descripción posible. Y además, estos relatos los entiende el médico como puede, y por tanto como tiende a entenderlos e interpretarlos. (1934-1935. Sin título, XVII, 697.)

☆

Hace siglos que me ocupo del sueño. Después llegaron las tesis de Freud y Cía. que son muy diferentes —

ya que lo que a mí me interesa es la posibilidad y los caracteres intrínsecos del fenómeno; y a ellos, su significación, su relación con la historia del paciente — cosa que a mí no me importa. (1936. Sin título, XIX, 456.)

☆

R

El sueño mezcla al máximo lo que la vigilia separa, y en las mentes muy conscientes, separa al máximo. Las mentes profundas utilizan tales propiedades del sueño en la vigilia. (Ibídem, XIX, 508.)

☆

Sueño

El *sueño* tiene como *condición la no percepción de la naturaleza psíquica de las cosas producidas*. Hay una fase crítica del sueño, marcada por la sospecha en cuanto a la *realidad* de lo que se sueña. El despertar se esboza en la dualidad que se va dibujando. (1943. Sin título, XXVII, 254.)

☆

Despertar

No hay un fenómeno tan emocionante para mí como el despertar.

Nada *tiende* a dar una idea más extraordinaria de... *todo*, que esta autogénesis — Este comienzo de lo que fue — que a su vez tiene su comienzo = *Lo que es*, — y esto no es más que conmoción, estupor, contraste.

De algún modo, se instaura un estado de equidiferencia, como si... hubiera un momento (*de los más frágiles*) en el cual uno no es todavía *la persona que es*, ¡y *podría* volver a *ser otra!!* Otra memoria se desarrollaría. De ahí lo fantástico — ¡el individuo externo e invariable, y todo lo psíquico sustituido!... (1944. Sin título, XXVIII, 625.)

# Conciencia

¿Cuáles son las condiciones para que haya conciencia? (1894. *Diario de a bordo*, I, 15.)

☆

Ser consciente es relacionar en cada instante lo que pensamos o hacemos con lo que podríamos pensar o hacer. (Ibídem, I, 17.)

☆

La conciencia, hecha para defender al ser, después lo corroe. (1897-1899. *Tabulae meae Tentationum* — *Codex Quartus*, I, 300.)

☆

¿Qué y cuánto de lo que no pensamos influye en lo que pensamos? (1899. Sin título, I, 701.)

☆

ME pienso, luego existo. (1900-1901. Sin título, II, 184.)

☆

Los fenómenos extraños del inconsciente — la escritura automática, etc., deben interpretarse de este modo: Algunos mecanismos generales o funciones han *aprendido* de la conciencia a ejecutar algunos actos después de numerosas repeticiones. En general, la conciencia parecía, también, controlar su funcionamiento — mientras que, en realidad, a medida que aprendían, su papel se volvía más pequeño hasta controlar sólo el principio del funcionamiento. Ahora bien, se ha admitido sin prueba —

que sólo ella podía determinar ese comienzo en un momento dado. Eso es falso. Varios medios tienen esa potestad. Así pues, etc.

La conciencia y el pensamiento, esencialmente variables e inestables, sólo pueden dirigir unos actos en la medida en que los modifican y los corrigen. Es esto lo que explica cómo la perfección de un ejercicio depende *en primer lugar* de la inteligencia de este ejercicio — y *después* de la ausencia de pensamiento. En cada reiteración debe haber menos pensamiento y más automatismo. Todo perfeccionamiento comienza pues por una vuelta atrás — una regresión — que marca el período durante el cual bajamos de una perfección automática existente a una torpeza debida a la reintroducción del pensamiento, es decir, de la aproximación. Después volvemos a subir. (1902. Sin título, II, 758.)

☆

La plena conciencia está marcada por la independencia o libertad relativa de un objeto y de sus derivadas psíquicas — conocidas igualmente por una especie de grupo de movimientos virtuales.

Sentir su potencia alrededor de un punto — es decir, dividirse... (1905-1906. Sin título, III, 782.)

☆

El hombre no resistiría un conocimiento extremo de sí mismo. Porque lo que quiere ser y lo que quiere conocer se destruyen mutuamente.

Por mucho que digamos: mi desesperación no es más que.. una desesperación. Está compuesta de tales partes; tiene su receta y su procedimiento; se debilita a tal hora — — La evidencia misma de este análisis es menos fuerte que la cosa misma.

¡Oh toda cosa! No eres más que un hecho. (1912. *G 12*, IV, 683.)

☆

Quizá «el inconsciente» es capaz de facilitar una solución. Pero asegurarse de que es buena, de *plantear* el problema, — no. (1912. *I* 12, IV, 795.)

☆

Grado de conciencia es grado de *distinción*. Distinguir entre *pasado* y *presente* — entre lo que piensa y lo que es pensado — entre lo pensado y lo sentido — entre lo *formal* y lo significativo, entre lo observado y lo supuesto.

Hay un grado máximo — (para X). Es formar un observador, un Yo.

*N* condiciones «simultáneas» forman un observador o yo — — forman espejo.

El grado de conciencia depende del número de esas condiciones independientes. [...] (1921. *N*, VII, 876.)

☆

La «conciencia» es una operación que tiende a trasladar una «respuesta» (de origen no declarado) — al estado de pregunta, que exige una nueva respuesta. Lo que acabo de ser, — por ejemplo, — necesita de lo que fui antes, y éste exige lo que voy a ser. (1921. *O*, VIII, 63.)

☆

## Conciencia

Si el hombre no se equivocara nunca, no hallaría nada. Su inteligencia tendría la forma de un instinto, y la conciencia no tendría ninguna oportunidad de manifestarse.

Tomar conciencia es hacer actuar, en medio de una serie interrumpida, los recursos que experimentan e intentan otras vías. Es percibir lo posible. De ahí resulta (cuando esto se produce) que los objetos y los acontecimientos del estado anterior, del que nos distinguimos y nos apartamos, cambian de definición y de

propiedades. La esfera de 3 dimensiones, que estaba cerrada, se abre si una dimensión nueva se añade al espacio. La situación desesperada que había en el sueño espantoso se transforma, mediante el despertar, en situación ridícula. Un objeto se introduce en la situación y, sin alterarla en sí misma, la vuelve vana y necia. Lo que era evidente se vuelve problemático — etc. Ahora bien, esa transformación es comparable a la que se deriva de la introducción de acontecimientos o de seres nuevos en la situación.

La lógica, o más bien el razonamiento, cambia. (1923. *Y*, IX, 545.)

☆

La conciencia demuestra que el ser tiene dos partes, y que cada instante es un ir y venir entre dos polos.

Tal vez la rapidez del ir y venir y la tensión entre los polos son en sí mismas elementos esenciales para definir las fluctuaciones de la conciencia, la atención, — (resistencias, láminas aislantes en el tiempo — ) los grados de conciencia — (aquí, número de factores independientes y noción de presencia). (1927-1928. *χ*, XII, 447.)

☆

Tipo *reflexivo*

Hay que ser dos para pensar. Pensamiento es dualidad y del tipo: *Hablar-oír* — *Pintar-ver* — *Actuar-recibir*.

Yo me digo —

Yo me tiento = Yo-motor; *me*-sensitivo.

Yo me odio = Yo-sensitivo; me-objeto.

Yo me veo. (Ibídem, XII, 671.)

☆

Ser más *consciente* es ser más selectivo. (1928. *AA*, XIII, 110.)

☆

Conciencia — estado de referencia, de ida y vuelta, que define *presencia*, — que discrimina lo ψ de lo φ, lo visto de lo sabido, lo podido de lo posible; — el *instante* de todo *lo demás*; lo transitivo y lo accidental de lo significativo, etc. (1928. *AB*, XIII, 182.)

☆

Estoy convencido de que si pudiéramos desarrollar, penetrar en el famoso subconsciente, sólo veríamos miseria, o algunas leyes sencillas que afectan a los elementos y a las órdenes de lo que se convierte en sentimientos, ideas y voluntades, y de lo que da valores y perspectiva a las cosas.

Todo es superficie. (1929. *af*-2 29, XIII, 916.)

☆

Estar *solo* es estar *con uno mismo*, es siempre ser *Dos*.

Sin ello, sin esta división o diferencia «interna», nunca nos comunicaríamos con los demás; pues esta comunicación consiste en reemplazar por una *voz* o una *audiencia* (audición) ajena la *voz* o la *audiencia* del *Otro que hay en nosotros*, y forma el segundo miembro de cada pensamiento. La relación fundamental de la conciencia está entre dos polos — el primero de los cuales puede ser *mío* o *tuyo*, siendo el otro, necesariamente, *mío*.

Tal vez el pensamiento, por eso, muestra haber sido poco a poco arrancado, inculcado — por la *sociedad* — en el sentido más simple de la palabra. Lo seguro es que el pensamiento *consciente*, es decir, expresante-expresado, se propone a sí mismo bajo la forma de una correspondencia entre hablar y oír, dar y recibir, soportar y actuar. Hay intercambio. (1931. *AO*, XIV, 896-897.)

☆

P.

*Similitudes ingenuas*

Subconsciente —

Es grande la tentación de poner a un hombrecillo dentro del hombre.

— Así nos figurábamos el alma.

—¡Los grabados de Descartes muestran a un hombrecillo barbudo que observa detrás de la retina!

— Creíamos que el germen o el embrión era un animalito que no hacía más que crecer.

— Situamos, también, *bajo la forma de un ser* o un *cuasi semejante*, bien en los Cielos, bien en los bastidores de la conciencia — y situábamos en la «materia» una pequeña materia.

En suma, uno produce* lo que es necesario (imaginariamente) para que la expresión de lo incógnito (la incógnita) $x$ sea una *proposición* del tipo de la proposición en términos conocidos, con un *verbo*. (1937. Sin título, XX, 387.)

☆

*Consciousness*

El Pensamiento enmascara lo que piensa. El efecto oculta la función. La obra absorbe el acto. El camino recorrido absorbe la marcha —.

El pensador no se reconoce en el pensamiento. Ni se reconoce en su sombra ni en la de sus manos. (1938. Sin título, XXI, 610.)

☆

* ¿Quién es este *uno*? Es un ejemplo.

El *Pienso que pienso...* se detiene, o se pierde en sí mismo a partir de la segunda aplicación del signo: *Pienso que...* ψ(ψ(ψ...).

Puedo escribir ψ(ψ... con la libertad del álgebra. Pero esta escritura es vana, sin sentido, no representa nada. — «¿Por qué?» — pregunta ingenua.

(Sólo el señor Teste se elevaba a veces, durante un momento, al 3.er grado — — etc.) (1944. Sin título, XXVIII, 248.)

# Atención

La atención es la tendencia de la mente a pasar del estado inactivo al estado activo. Nos encarnamos un poco en aquello a lo que prestamos atención, almacenamos para después actuar de forma brusca, nos contenemos, nos dejamos llevar, imitamos poco a poco al objeto de atención, nos formamos su representación — adoptamos la postura más favorable para llegar a un desencadenamiento adecuado y poderoso. Es el estado de estar preparado — pasar al pie de guerra. [...] (1897-1899. *Tabulae meae Tentationum — Codex Quartus*, I, 355.)

☆

Evidentemente, la atención es una forma de energía, una repetición *inteligente, dirigida* — o una función de fuerzas entre elementos no inmediatos, que puede ser improvisada, planteada — o plantearse por sí misma.

Así, para cada momento de atención, imaginamos una duración limitada y continua durante la cual ésta actúa y fuerza los elementos formales — —

La atención no es más que un esfuerzo prolongado — que nos resulta posible dentro de ciertos límites. Este esfuerzo se da a conocer 1.° por la fatiga, 2.° por el resultado. La atención es, además, una dirección en el esfuerzo.

Implica, mientras dura, una rectificación constante del conocimiento. — Niveles. (1901, Sin título, II, 327.)

☆

Atención — acomodación — perspectiva distinta. (1903. *Júpiter*, III, 110.)

☆

[...] La atención lucha contra:

1.° el necesario flujo de los hechos mentales

2.° las sensaciones contingentes, de manera relativa.

La atención busca:

1.° la formación del potencial memoria

2.° la visión simultánea y las funciones simples.

La atención tiene su sensibilidad. (Ibídem, III, 118.)

☆

La atención — un estado en el que reparamos sólo cuando salimos de él, o cuando ese estado se debilita. (Ibídem, III, 129.)

☆

Atención — Préstamo tomado de una fuente de energía desconocida, pero inmediata, para llevar a cabo una tarea. (Ibídem, III, 166.)

☆

La atención es a la percepción general lo que la acomodación es a la retina / percepción visual /. [...] (1903-1905. Sin título, III, 354.)

☆

La acomodación en su sentido más general es la variación que debe experimentar un sistema para funcionar en unas condiciones determinadas. Todo sistema de acomodación es complejo (o heterogéneo).

Según mi psicología, las acomodaciones pueden clasificarse en 2 grupos —

1.° Las acomodaciones simples: son aquellas en las que las condiciones no son conscientes. La conciencia se transforma, pero las condiciones impuestas para su transformación son irracionales. Sentimientos, asociaciones — etc.

2.° Las acomodaciones superiores, cuya forma es la atención consciente y determinada, y en las que están representadas las condiciones. (1905. Sin título, III, 683.)

☆

¡Cuántas cosas de la mente se transformarían ante nuestros ojos si la duración máxima en el mantenimiento de la atención aumentara un poco! (1927. *v* 27, XII, 118.)

☆

La atención, unión del todo y la parte. (1927. *Φ*, XII, 363.)

☆

La atención es un crecimiento de la sensibilidad de una parte a través de la modificación del todo, crecimiento (que resulta de ello) en la prontitud, la precisión, la adaptación de los actos. Esta modificación misma es debida a algún signo — o a algún indicio equivalente a un signo — por ejemplo, algún cambio en lo habitual, — *resistencia*. (1929. *AD*, XIII, 557.)

# El Yo y la personalidad

Lo que llamamos carácter es una periodicidad. (1894. *Diario de a bordo*, I, 56.)

☆

[...] *Un individuo es un* ESPACIO *de posibilidades* — una «manifold»[1] de posibilidades. (1897-1899. *Tabulae meae Tentationum — Codex Quartus*, I, 219.)

☆

Estamos seguros de que, pase lo que pase, algo en nosotros no cambiará.

Eso no es seguro, — pero estamos seguros de ello. Una cierta relación entre todas las cosas que se han producido nos parece invariable; y la proyectamos sobre el porvenir. (1900. *Cenizas*, II, 29.)

☆

[...] La personalidad está formada por el recuerdo y por la costumbre* — mientras que el yo se forma siempre actual. El yo sólo conoce órganos, medios momentáneos — e incluso el fin más claro, más deseado, no es aún sino un medio para él. El *yo* no dice nada sobre la personalidad. (1905-1906. Sin título, III, 782.)

☆

* Lo hereditario mismo sólo se traduce por las costumbres, lo mismo que la línea de ruptura sólo se conoce por la ruptura.

Lo único que subsiste en la conciencia — lo que perdura a pesar de los tiempos, tiene la naturaleza de una forma pura — y justo lo contrario de una personalidad. El yo más eterno es el más impersonal. El retrato que tengo de mí es tan poco Yo como el retrato que tengo de ti. (Ibídem, III, 797.)

☆

Personalidad — Hay en nosotros más factores y más funciones de los que necesitamos para constituir nuestra *personalidad*, es decir, *una* personalidad — cf. patología. Es por medio mismo de esta sobreabundancia como se determina nuestra personalidad — Yo no sería yo si no pudiese ser otro. (1907-1908. Sin título, IV, 327.)

☆

Es lo que llevo de desconocido en mí mismo lo que me hace ser yo. (1913. *L 13*, V, 23.)

☆

La vida de un hombre (en tanto tal serie de aventuras, tal historia) — y su obra no son nunca más que una muestra. (1913. *M 13*, V, 49.)

☆

Cómo se fabrica la «personalidad».

Imitaciones — Imitaciones de uno mismo.

Retrasos de partes.

Por qué confundimos la personalidad subjetiva con el yo.

Superficie límite externa — y leyes internas.

«El Ideal» y la Memoria.

Personalidad y propiedad — *Mi* sombrero — *mis* ideas. *Mis* ideas son las ideas que he tenido y que me han parecido más conformes a mi idea de no parecerme a... y a mi recuerdo de haber sido... También aquellas que siento que podría usar me-

jor — (y mediante este rodeo nos anexionamos las ideas de otro, con el pretexto de que sabremos utilizarlas mejor — «*Esta idea* debe *ser mía*»).

El yo no es personalidad — Es una nulidad, como el Ser, el Yo pienso, etc.

Hay un *yo* determinado desde que ciertas ESPECIES de fenómenos psíquicos están presentes. Sólo hay *personalidad* cuando en esos fenómenos se dan ciertas particularidades.

*Mi* personalidad es *haber sido* tal y tal. (1913. O *13*, V, 104-105.)

☆

El retrato más profundo de un hombre sería la lista de sus gustos y sus hastíos; — los ídolos — las cosas que le son indiferentes, no estimulantes para él.

Y que precisara — los efectos de esos estímulos — por ejemplo: lo que es capaz de inventar por o contra sus estímulos. (1914. *U 14*, V, 361.)

☆

El yo no es la personalidad. Podemos perder ésta por demencia; conservamos aquél hasta la nada. Ese Yo es tan inexistente, tan necesario, como lo es, por ejemplo, ... el centro de gravedad de una sortija. (1915-1916. *A*, V, 770.)

☆

Sueño
Yo

Yo —

El «yo» es quizá una ficción tan útil y tan negable como el éter. Nos sirve para creer en un movimiento absoluto y esta creencia es *necesaria*. Nuestra identidad es nuestro primer instrumento de pensamiento, sin el cual seríamos parecidos a cuerpos mate-

riales, y nuestro pensamiento mismo no sería sino una serie o más bien una sustitución ilimitada como la serie de transformaciones de un cuerpo*. Por otra parte, conferimos una identidad recíproca a los *objetos*** (y una permanencia) y no podemos situarnos en el punto de vista o en la escala en los que todo es siempre cambiante o variable.. (1918. *I*, VII, 14-15.)

☆

Cuanto más «consciente» es una persona, tanto más particulares y *extraños*, — extranjeros, le parecen su personaje, sus opiniones, sus actos, sus características, sus sentimientos propios. Tendería, pues, a disponer de lo que le es más propio como si fueran cosas exteriores.

Por supuesto que tengo opiniones, costumbres, un nombre, afectos, repulsiones, un sistema del mundo, del mismo modo que la pared de mi cuarto tiene un color determinado. No soy respecto a todas esas determinaciones sino lo que la luz es respecto a ese color. Es difícil concebir que la luz sea tan necesaria como el color. Podría iluminar cualquier cosa.

¿Cómo se llama usted? — No sé.

¿Su edad? — No sé. ¿Dónde nació? No sé.

¿Profesión? — No sé... — De acuerdo. Usted es *yo mismo*. (1923. *Y*, IX, 445.)

☆

Señalo en mi cuaderno una nota sobre el Cabo Martin*** —

Digo ante los olivos: ¡qué dibujo!

* Incluso diciendo un cuerpo, confiero un cierto Yo a una región: el lugar de átomos parecidos; — parecidos en general — — Pero si el cuerpo se evapora, esos átomos se separan. Debe suponérseles otra forma de unidad. Etc. Un cuerpo sólo es un cuerpo a través de relaciones cuya sede es *exterior*.

** objetos se oponen a cosas

*** en los olivos de Roquebrune digo: ¡qué dibujo! Me digo: sería necesario —

Sería necesario encontrar el *espíritu* del olivo — Ahí está el dibujo.

Hacerse olivo — agave, vela, como yo en otro tiempo, poeta — verdaderas *metamorfosis.*

Y añado un Pues:

*Pues* el *ser profundo* sería un Proteo — y toda una metafísica invade los fondos del espíritu.

El ser profundo no sería «alguien», sino con qué hacer unos «alguien». No puede, pues, pecar — es decir[2]
o más bien el único pecado sería la disminución de esta propiedad de metamorfosis.

En eso reside el envejecimiento. Joven = numeroso. Plurimus y esa facultad viva de sorprenderse. (1924. *βῆτα*, IX, 833.)

☆

El «yo» no es definible como la suma de los pensamientos y los afectos. (1925-1926. *λ*, XI, 271.)

☆

## Narciso

La respuesta del espejo a quien se mira en él, al desconocido que en él se contempla — es un Hombre.

La respuesta del espejo al Todo es un elemento / una parte / del Todo.

Su respuesta a lo universal es lo particular.

Su respuesta a lo posible es el hecho, el objeto.

Su respuesta a la sustancia es el accidente. (1926. *μ*, XI, 341.)

☆

El Yo es lo que «responde» o puede responder a cualquier cosa. O lo que es común a toda respuesta. (1929. *af-2* 29, XIII, 907.)

☆

El Yo considerado como *complementario* de la diversidad, variedad, inestabilidad. —

No hay Yo sin *estimulación*. Es respuesta (variable) —, y, por agotamiento de todas las respuestas particulares, el Responder. (1933. Sin título, XVI, 479.)

☆

El Yo — Nadie tiene una *idea clara* de sí mismo. La imposibilidad de dar una idea clara de uno mismo es característica del Uno Mismo. — *¿Quién, Yo?* — Es una instancia — *esencial.*

Y por otra parte, si podemos hacernos una idea clara del otro, del prójimo, — esa idea vuelve frágil todo razonamiento sobre él, en el que *lo que éste sabe de Sí mismo* desempeña un papel activo. (Ibídem, XVI, 641.)

☆

El Yo — que llamo el Yo puro (el centro del anillo) sólo puede ser o no ser — — No sufre ningún cambio. Demencia, edad, nada lo altera — En cambio, no puede nada — no sabe nada.

Es identidad pura — Sin cualidades, sin atributos. (Ibídem, XVI, 680.)

☆

El Yo *puro* es comparable a un *hecho* siempre instantáneo — como el centro de masas.

La *conciencia* es comparable a la igualdad de acción y de reacción. (1937. Sin título, XX, 9.)

☆

Yo

En una escritura de la conciencia, el signo Yo desempeñaría el papel del *cero* en la notación algebraica. Toda ecuación puede escribirse $A = 0$. Todo conocimiento — consciente se establece según su posibilidad, que es también posibilidad general e ina-

gotable de conocer, opuesta a todo conocimiento. (1943. Sin título, XXVII, 308.)

☆

El Yo

No reconocerse uno mismo en lo que emana de Uno mismo es esencial en la mística, y lo exige toda mística de cualquier clase. Pero esto es comparable al hecho de que cada uno ignora su rostro y su organismo. — Y el asunto reside en comprender el sentido de la expresión *Uno mismo.*

Creo que el Yo es la sensibilidad propia del órgano de la sensibilidad — Como la sensación del ojo y del ver *que se opone* a la sensación visual; *el hecho de ver cosas no nos enseña que tenemos ojos*, y todos los espectáculos del mundo no pueden enseñárnoslo — *estamos ausentes de todo lo que vemos* y de *todo lo que se puede ver.*

(Podríamos observar aquí que, en el ámbito de la audición, tenemos la *voz* productora de sonidos, por la cual *no estamos ausentes de todo lo que oímos.* Me oigo. No me veo. Pues no basta un espejo para que uno SE vea, — es necesario reconocerse en él. No es cosa sencilla — )

— De este modo — el *Yo* no interviene más que en los casos (por otra parte muy frecuentes) en los que la percepción (o cualquier otra causa) *vuelve sensible lo que percibe,* — como el ojo nos resulta en primer lugar una sensación particular (el cansancio, por ejemplo) que tiene alguna relación con los objetos (la visión) y se opone entonces a ellos *sean los que sean.* La función *ver* se desliga de su ejercicio (o *cosas vistas*), y nos da la idea de una generalidad o posibilidad de orden superior a todos los espectáculos posibles. Es la intervención o introducción de una sensibilidad de otra clase — por un *Contraste.*

Además, la memoria — se acentúa a través de contrastes (carencias también) entre *lo que es* y *lo que lo excluye,* a la vez que lo explica o lo completa. (Ibídem, XXVII, 664-665.)

☆

Teste

¿Qué hombre podría soportar verse en todos los momentos de su vida y volver a pensar, como testigo, todo lo que ha pensado, todo lo que le ha venido a la cabeza y al ser? Quién no se odiaría, no querría abolir lo que fue, no tanto por el mal resultado o el efecto de determinados actos que realizó —

sino simplemente a causa de la *persona particular* que esos actos han *definido* poco a poco, y que choca con el pleno sentimiento de posibilidad. Nuestra historia hace de nosotros *TAL* persona — y eso es un insulto.

¿Qué hay más ridículo que *ALGUIEN*? ¿Y qué «gran Hombre» resiste a la precisión de sus estados, actitudes, gestos, palabras y actos sucesivos sin omisiones?

El mismo Dios, sólo por el puro recuento de lo que hace según la Biblia, es considerado de manera tan poco ventajosa que la teología, la exégesis y la apologética se cansan explicando, desnaturalizando, ensombreciendo, haciendo olvidar, excusar, etc., numerosos rasgos y expresiones de ese texto sagrado.

Nadie podría aceptarse tal cual es — si alguna circunstancia maravillosa le ofreciera la posibilidad de conocer plenamente lo que fue y lo que es. ¡El hombre no SE reconoce sino... *en Otro*! (1944. Sin título, XXVIII, 823.)

# Afectividad

Está claro que aumentar, profundizar un pensamiento más allá de cierto punto, se opone a la vida.

Si le quitamos a ésta su carácter imprevisto, se falsea. Transformar todo en problema o en ley es *querer* oponerse a ciertos efectos que *necesitan* sorpresa, captura, aparición, espontaneidad. Ciertas cosas necesitan el silencio del pensamiento — Al igual que el pensamiento necesita el silencio de ciertas cosas — ¿Qué hacer entre estas 2 necesidades?

Observa, de paso, que entre esas cosas están los sentimientos — Así — por un lado, sentimientos, y por el otro — pensamiento activo — y contrariedad mutua.

Tal vez el sentimiento se produzca precisamente en las fisuras del pensamiento cuestionante y claro.

El sentimiento corresponde a una fijación del pensamiento, y entonces invade — aprovecha el momento en el que uno no se mira — ? — ¿Por qué? Invade la esfera... constituye una relación a la vez formal y significativa — —

Las funciones de la vida se oponen a la prolongación indefinida de una idea. La idea, entonces, vuelve. Lo formal es la base ajena — o vital en la idea.

La vida es lo ajeno en el pensamiento — el enemigo. (1900. Sin título, I, 848.)

☆

No habría sentimiento si el sentimiento llegara a algún punto — si fuera derecho a su muerte en el acto o en la comprensión. Pero su vaguedad es esencial. Es como la percepción de lo que

no llega a ningún punto. Y el yo, en efecto, no llega a ningún punto.

La naturaleza, la esencia del sentimiento y de la emoción, es ser inconmensurable, opuesto por tanto a la acomodación. Es una especie de definición — y hay que reemplazar la palabra por la noción de inconmensurabilidad. (1907-1908. Sin título, IV, 349.)

☆

Ni el elogio ni la reprobación sirven de nada.

¿Voy a decir: Esto está bien — esto está mal?

Estas palabras no importan a nadie, y menos a mí.

¿Qué me produce mi indignación, mi entusiasmo?

Como mucho, elementos de error.

El intelecto es un intento de educarse con el fin de impedir que los *efectos* desborden *infinitamente* las *causas*. (1913. *L 13*, V, 16.)

☆

Marea. Dos veces cada veinticuatro horas, te adoras, y dos veces te desprecias. Yo lo soy todo, yo no soy nada, se siguen, se causan, y no son más que la sencillísima alternativa necesaria, sin importancia.

A lo mejor se puede encontrar, para cualquier sentimiento, una duración que incluya el sentimiento contrario respecto al mismo objeto. Y si la vida fuera bastante larga, toda cosa habría sido finalmente deseada y odiada; toda opinión sentida como verdadera y como falsa.

Te gusta el tabaco, la música.. Es que no has vivido lo suficiente para ver llegar el gusto contrario. (1916. C, VI, 273.)

☆

Cuando vemos cómo una nota de piano un poco lejana, en tales circunstancias, en tales longitudes y latitudes psicológicas, produce tales efectos *como* ultraprofundos en el «alma», cómo detiene las fuerzas, perturba el presente, tiene resonancias tan abusivas e inconcebibles — — ¿cómo nos podemos sorprender al ver que palabras, recuerdos-remordimientos, temores, expresiones de la cara, producen efectos tan grandes — y que parecen más *profundos*, más *verídicos* que cualquier cosa — ? Porque tal es el carácter de este embaucador: el sentimiento. (1916-1917. *D*, IV, 372.)

☆

Lo más fuerte del mundo — el dolor — (1921-1922. *Q*, VIII, 499.)

☆

Tener conciencia de su emotividad — de su naturaleza psicoafectiva, tener ideas o imágenes a las que estamos supeditados, que sufrimos — y cuya falsedad, exageración, por otro lado, conocemos; experimentar turbaciones, tormentos, impedimentos cuya parte psíquica es absurda, contraria al ser, a la realidad, a la voluntad pensada —,

conduce a un juicio de depreciación sobre todas las consecuencias físicas de las representaciones (y por lo tanto sobre los actos mismos) y sobre las condiciones o causas generalmente ocultas y físicas de las imágenes o de los pensamientos. Y a una antipatía contra *sí mismo*, entidad-autor o fautor de estas relaciones que engendran realidades subjetivas abusivas. (1925. *η. ¡Nunca en paz!*, X, 566.)

☆

Nuestras emociones resultan de una imposibilidad más o menos duradera de reducir nuestras impresiones a ellas mismas. Nos vemos obligados a resonar — dar valores vitales, soportar

refuerzos, amplificar — hacer más orgánico lo que ocurre, hacerlo *más nosotros mismos* de lo que es por su naturaleza de representación.

Vemos depender el corazón, el aliento, el hígado, las glándulas, las fuerzas musculares — de modificaciones que pertenecen a una categoría cuyos elementos, en su mayor parte, no actúan tan intensamente y que, por otro lado, no producen esos efectos *profundos* ni de manera constante, ni en todos, ni con independencia de la costumbre, etc. (Ibídem, *X*, 575.)

☆

El hombre no tiene que temer sino a sus nervios. (1926. *v XXVI*, XI, 465.)

☆

Estar emocionado es, después de todo, estar invadido.. Es ceder a lo ajeno, ser manipulado, vencido, y ver romperse esa parte de uno mismo que separa el yo del no yo, lo posible y lo libre — del acontecimiento y del instante —, lo claro de lo confuso, etc. Transfiguración, transmutación. (1926. *σ XXVI*, XI, 815.)

☆

Las pasiones se nutren de *clichés*. La mayoría de las emociones tiene un origen convencional. Cf. los juegos. La imitación.

La intensidad de estas fuerzas no son prueba en absoluto de su *genuineness*. (1929-1930. *ah 29*, XIV, 222.)

☆

Nada más tonto que el corazón — al que, según Pascal, hay que creer. (1932. Sin título, XV, 641.)

☆

Descartes debió haber escrito: Sufro, luego existo. (1935. Sin título, XVIII, 343.)

☆

La tendencia y la voluntad de los hombres religiosos es aceptar y desarrollar la dominación mediante las emociones — mientras que la otra especie se niega a esta sumisión y está dispuesta a mirar las emociones de todo tipo como efectos de una organización mala o insuficiente — productos de eliminación o de disipación. Está claro que toda emoción es un trastorno funcional — ya que es diferente de la modificación del ser que responde a una impresión o percepción cualquiera con un funcionamiento determinado, y el único, o el más económico.

Toda emoción significa falta o insuficiencia de lo que permitiría prescindir de ella.

Hay infracción de la especialidad.

Imagen: el golpe, sobre un cuerpo fijo, en vez de *pagarse* en movimiento (*mv*) de ese cuerpo, se traduce en movimiento desordenado de las moléculas — y disociaciones íntimas. (1942. Sin título, XXV, 687.)

☆

Sólo se puede asignar un objetivo a la acción consciente del hombre ejercida más allá de lo necesario.

Este objetivo es la dominación de la sensibilidad bruta — es decir, de las fuerzas de dolor y de placer — intrínsecas al organismo.

Se trata pues de desarrollar nuestros poderes de acción hasta hacer corresponder a toda afectividad posible una receta segura que la modifique.

— Observar que es precisamente lo que intentan hacer todas las religiones mediante acciones psicológicas o mediante prácticas — Oraciones, repeticiones de fórmulas, — actitudes, etc.

Cf. las recetas para dormir — ! — tan vanas — — —

El «progreso» consiste en reemplazar estos procedimientos empíricos «psicotécnicos» por procedimientos físico-químicos

que no exigen ninguna condición incierta, ningún abastecimiento de *energía libre* por parte del sujeto.

La invención de los anestésicos marca una modificación capital en la idea del hombre — —.

Si inventáramos anestésicos diferenciales — Quiero decir que permitieran abolir la sensibilidad afectiva y *ofensiva*, al mismo tiempo que conservaran la sensibilidad de conocimiento y pensamiento — (1944. Sin título, XXVIII, 334.)

☆

Ego.

Odio el arrullo de la tórtola en el aire de la mañana, al igual que odiaba, de pequeño, y no soportaría después de 60 años cumplidos, el olor de la albahaca*...

Estas sensaciones me son odiosas, me remueven una tristeza siniestra, y tienen en mí una fuerza pánica, que me desconcierta el alma. Nacieron de circunstancias muy diferentes, en edades muy diferentes.

Son «valores» —, como deudas contraídas de por vida, por el hecho de simples coincidencias: un estado mío, alguna circunstancia difícil del momento, el accidente de estas percepciones en ese mismo momento, y ya está mi sensibilidad lastrada para siempre con obligaciones inútiles, de origen fortuito.

Y estamos hechos, en nuestra miserable profundidad, de esos efectos de necedades.. Sin que nos demos cuenta, estamos habitados por tropismos y repugnancias invencibles, que no tienen ningún valor razonado, pero que tienen un poder absoluto oculto — son, en la mayoría de los casos, imposibles de reconocer, ya que el recuerdo ha desaparecido mientras que las re-

* Sensibilización

laciones irracionales que han creado permanecen latentes y preparadas para hacer lo que pueden hacer, incluso sin declararse. (1945. *Turning Point*, XXIX, 837-838.)

# Eros

La amistad, el amor, es poder ser débiles juntos. (1899. *La estupidez no es mi fuerte*, I, 649.)

☆

El amor — como noción que ha podido alejarse mucho, en apariencia, de la de reproducción — consiste en la extraña idea de que *un solo* ser determinado puede satisfacer a otro ser. Es instituir una singularidad — ¡Tú sola — Tú solo! Único objeto. Es la elección llevada a su máxima potencia. La necesidad de un individuo único — imposible de reemplazar — no fungible.

La conveniencia puramente sexual — primero estudiada y aguzada — luego aumentada por conveniencias estéticas, psíquicas — vanidad — máximas. Sacrificio, algunas veces, de lo sexual puro. Cf. las exageraciones patológicas en la elección — las rarezas — los gustos «depravados», su necesidad — deformaciones de la sensibilidad y de la excitabilidad. Los botines comparados con el objeto único. (1903. *Júpiter*, III, 84.)

☆

No sería posible «amar» lo que se conociera completamente.

El amor se dirige a lo que está oculto en su objeto. El enamorado presiente lo nuevo: proyecta lo nuevo en todo.

Las sensaciones propias del amor están al margen de las leyes de la costumbre. Nunca pueden pasar al campo de lo inadvertido. — Lo que es «amado» resulta, por definición, desconocido de alguna manera. Te amo, luego no te sé. — Así pues, te construyo — te hago; y tú te deshaces. Hago mi morada, mi tela, mi nido, un tejido de imágenes para vivir en él, para es-

conder en él lo que creo haber encontrado, para esconderme de mí mismo. (1913. *N 13*, V, 91.)

☆

Dos hechos capitales en el mundo que podría llamar el verdadero mundo individual — el cosmos o cielo cuya presencia, leyes de estabilidad, conexiones.. etc. — todavía no descritos en su conjunto y su sistema, se constituyen cada uno como ser definido con respecto a sí mismo — —

Son éstos: el deseo y la acuidad del amor; y la idea de la muerte. Imposibilidad de asimilar estas cosas — de mantenerlas en el rango de cosas. Esas nociones transforman todo, falsifican todo — deslumbran, atontan. Están en cierto modo tan próximas a nosotros que la una como atracción, la otra como repulsión, actúan en una medida incomparablemente mayor que todas las demás «masas».

La inteligencia — es decir, la igualdad de trato, *se altera cuando está próxima a esos valores.* (1918. *H*, VI, 820.)

☆

Amor. Salmo.

No es la mujer, es el sexo. No es el sexo, es el instante — la locura de dividirlo, el instante — o la de alcanzar.. ¿qué?

No es el placer — es el movimiento que imprime, es el cambio que demanda, acosa, y ante el cual cae, roto, deshecho, coronado por un gozo, licuado, acabado, saciado, pero la voluptuosidad disimula su derrota.

Había salido para triunfar — — — pero es vencido, consolado, invadido de voluptuosidad. No ha hecho más que gozar. No ha hecho más que engendrar. Pero ¿cuál era la meta de su ser? — ¿Qué extremo? ¿Qué suicidio?


Additivité
Choix.

Suppose que ta main obéisse exactement à ce que tu vois
s'il est le sujet —

Dessin est relation ~~entre~~ de similitude entre une
impression visuelle et un dispositif de lignes sur une surface
Ligne et similitude suffisent à définir le dessin.
il y a un autre cas — au lieu de similitude en zero quasi-similitude
la chose représentée appartiendra au temps — mouvement pur.
Dans le 1er cas en voyant le dessin. je vois main, homme et
Dans le 2e cas —— je vois mouvement

~~Region~~ Domaine A.

$P = 6$

Dans un plan $Q$ est toujours différent de $S$
~~Est toujours différent de~~

$$S = \frac{P!}{2(P-2)!} = 15 = T + Q$$

$T = 4$ : nombre des ~~frontières~~ régions non limitrophes deux à deux

$Q = 11$ nombre des frontières

$SR = 3$ = régions non limitrophes 3 à 3

ou plutôt.

$P$, n. de régions.

Chaque région est définie par un nombre $\Sigma$ de frontières. $\Sigma$ peut aller de $0$ à $\infty$. $\Sigma$ répond de $P$ on a $\Sigma \geq P$

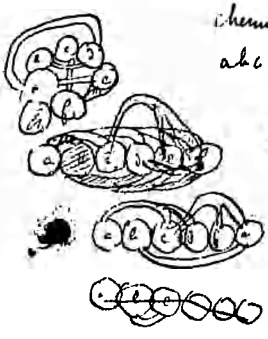
$$\frac{P!}{2(P-2)!} = \Sigma_a + \Sigma_b \ldots + \Sigma_p = 2.Q$$

Cherchons le nombre des frontières des régions non limitrophes.

Les régions sont ici af. bf. bd. ed. tout les frontières communes partiennent

(4.3) (3.3) (3.3) (4.3.)

si j'colore identiquement les 2 termes d'un des ces groupes [illegible] les termes voisins le cas 6 2 orient ~~ti~~ colorés différemment



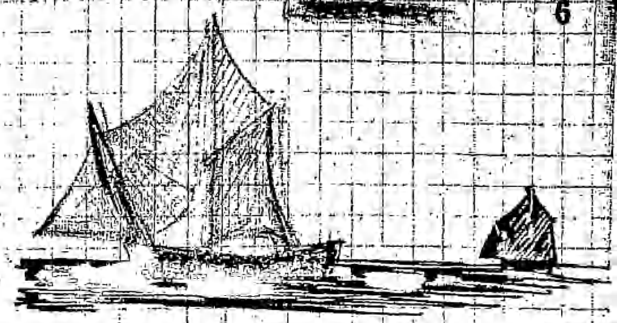
chemins continus fermés

abcefd = abcdfe

fda

def

efb



D. [illegible]
de [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] contact attraction
[illegible]
[illegible]
absolue de corps
nécessaire à gones
descendes

La littérature est pleine de gens qui ne savent que dire, mais qui sont forts de leur besoin d'écrire.

Qu'arrive t-il ? On écrit ce qui passe - ce qui ne coûte rien et ne pèse vaut rien. Mais à ces premiers termes on substitue des mots plus forts, on les charge, on les affine. Toute la vigueur s'emploie à ces substitutions. On arrive à de singulières "beautés".

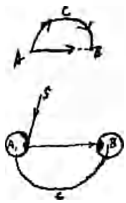
Il faudrait que le système de ces substitutions soit ordonné.

Dans ma "Morale" si je m'amusais à faire une on pourrait faire tout le mal que l'on voudrait à la condition expresse de l'avoir nettement voulu et prévu en tant que mal, sans rien s'être épargné de sa connaissance étant descendu soigneusement dans la figure, dans les conséquences probables, dans le bien que l'on peut en tirer - et considérant comme défendu absolu toute fissure pour le remords tout ce qui me ferait ensuite vomir mon passé et souillerait le jour présent - le demain.

Fais ce que tu veux si tu pourras le supporter indéfiniment.

cf : οὐδεὶς ἑκὼν ἁμαρτάνει ?

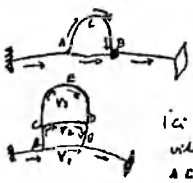
*




Imagine un être doué de mouvement assez brusque et assez prompt pour que il puisse bondir de A en B par C en un temps plus court que le passage de la lumière AB. Cet être pourra se voir lui même en A, recevoir son image en B et ses yeux verront ses yeux et B dans ses yeux.

Peut être ce mécanisme si simple et fantastique est enseigné dans la conscience ...

Il faudrait alors analyser les procédés de la conscience en égalités ou inégalités de temps, expliquant la nécessité de coïncidences, rapprochements pour la connaissance, et déviations des lois - et surtout l'indépendance des conditions essentielles de la conscience.




Ici on a un type où à des trajets plus longs correspondent des vitesses plus grandes - de sorte que ACEB est plus bref que ACDB et ACDB plus que AB.

Peut être les vitesses dépendent elles des résistances - de la nature des conducteurs ?

Dans toutes ces questions les temps sont mesurés par des entités de fonctions différentes.

le présent est l'origine du temps, son centre. Le moi est le centre de l'espace.
Le cœur que tout le temps est réciproque d'une perception — et tout l'espace réciproque d'un non espace.

Le rêve n'est ni faux ni vrai.

(Qu'est ce qui n'est pas fonction?)

H
H ensuite de Lucien

Le Un, l'Un.

Réaction = sensit. x excitation.

Je ne m'abandonne jamais. Je ne le puis. Trace définitive, peut être, d'un souci maternel toujours présent j'abîme ressenti par moi. Tous les sentiments modifiés en moi par ce non-abandon. Pas d'ivresse que brève et vite inquiétée. Sentant toute chose je crains de m'engager. Il arrive alors que si quelque impression trop forte me vient à tout prix, il faut qu'elle soit vaincue et j'la fo[illegible] y si quemand par c'vsnonciement. Je no[illegible] ensemble.

Soit l'état intellectuel. Si j'ai écrit $A = B$, l'état sentimental ens
$A < B$ ou $A > B$. Non conservation.
L'sentimental s'exprimera toujours par des inégalités

Le cerveau (i.e. dire la réalité) ne peut contenir certaines impressions — ne peut les comprendre exactement
A n'est pas compris par B.
(Cycles, tourbillons. Idée, lecture, retour, nouveau refus)

Comment cela? comment ce cerveau est il désordonné? et ceci de façon intermittente, non régulière, inattendue?
Quelque chose est touché à travers le cerveau à travers l'idée, dans un plus profond domaine — Mais le cerveau est le domaine de l'uniformité, de l'ordre, de l'adopté — Il est de lui tout et altérée — et par d'adaptation une — j'ai trouble concentrique du sentiment et la perception réfléchie le trouble, le non exact. Par exemple on ne perçoit pas que le sentiment est contenu dans telles limites, qu'il pensera. qu'il pèse tant qu'il n'est pas lié nécessairement à tel objet
On perçoit au contraire que quelque chose malgré ce qu'on voit, malgré ce qu'on sait, malgré ce qu'on veut à répondre —

Sentiment [illegible] centrifuge [illegible] colère part du cerveau et [illegible] moteurs; cerveau, i.e. [illegible] une unité nette psychique.
Décharge par émission générale
Insuffisance de compensation mentale.

Qu'une pensée, un objet un Un, ne puisse être contenu maintenu, soutenu, ~~composé~~ sous le cerveau — est composé par une autre unité. mais dire dominer, régner, brouiller

le corps et le reste se revoient des mêmes mots

Toujours latéral — si non si regrettable en fonc. variations.
Rien de net, rien de subtil

"L'Ange" – m'appelait Degas.
Il avait plus raison qu'il ne le pouvait croire.
~~La~~ ange = Etrange, estrange = étranger, bizarrement
à ce qui est, et à ce qu'il est.
Je ne puis croire ni au sub- ni à l'ob-jectif.
C.à.d. ne pas sentir que rien ni soi n'aurait
d'intérêt pour franchir je ne sais quel seuil –
lequel est illusion et d'ailleurs inférieur à chacun –
Quand ce que je fais ici ! – est une question réflexe
concernant ~~à chaque~~ toujours prochaine.
Faire sans croire – Ma devise..
J'ai horreur de croire et horreur de m'en faire.
Faire ! ~~se~~ faire – a aussi son sens particulier pr. moi.
Ce n'est pas s'employer à quelque œuvre.
C'est modifier en moi le modificateur des choses.
Se dégager – n'être pas seulement ce qui on fait.
– que les choses sous nos yeux sont invisibles !
Elles demeurent sur la rétine aussi imperceptibles
que si elles n'existaient pas.
Ces "objets", choses attendues, supposées, suscitées
les "idées".

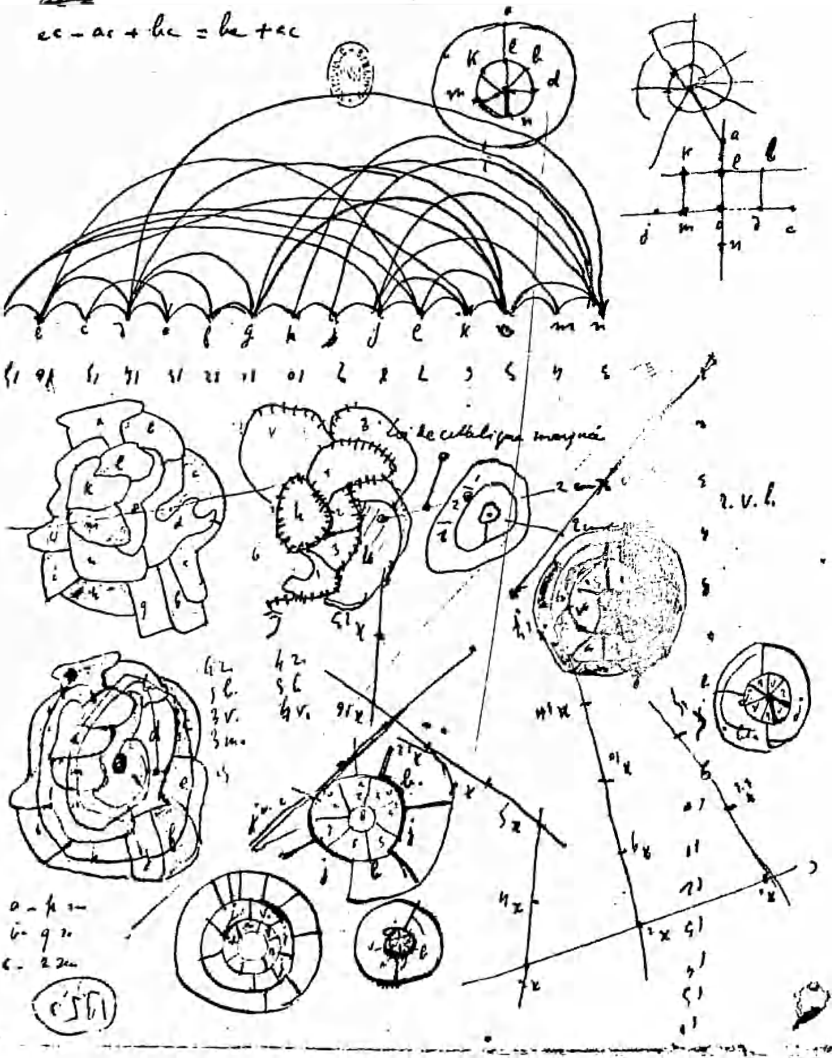
16?

– J'ai si fort le sentiment à l'instant même que tout ce que
j'ai fait (en tout genre) n'est ou bien, fortement étranger, –
ou bien, nul et non avenu.

16354

$ae + bc = be + ac$

$ec - ac + bc = be + ec$



¿Quién descifrará el enigma de esta locura? Una furia semejante no era necesaria para la propagación de una especie.

El amor tiene este extraño carácter: tener por objeto una interrupción. (1918. *I*, VII, 36.)

☆

El amor es un sucedáneo de un conocimiento que no podemos alcanzar y reemplaza una posesión por un espasmo. Pero ese relámpago no ilumina nada. (1920. *L*, VII, 527.)

☆

El gran peligro del amor es que nos da y nos impone como Bien Soberano una cosa deliciosa en sí misma, la más deliciosa de todas — — (Ibídem, VII, 649.)

☆

Memoria[1]. He aquí un cuerpo, y las formas secretas de un cuerpo, y las imágenes de un cuerpo más precisas, más potentes que toda realidad, que ocupan en una mente el lugar de los pensamientos.

— Por lo general, percibimos muy poco nuestro cuerpo — percibimos los objetos, no el ojo. Cuando más lo percibimos es en el dolor y en el amor; y en ese caso, por medio de otro cuerpo que confiere al nuestro la facultad de amarse. (Ibídem, VII, 652.)

☆

Sobre una romanza —

Placer de amor dura sólo un momento,

Pena de amor dura toda la vida.

Esta observación exacta — ¿Por qué esa gran duración de la pena?

Desarrollos internos — Pietra gittata nell'acqua[2]. —

Resonancias múltiples.

Todo conduce a ello. (Ibídem, VII, 657.)

☆

Me había hecho un mínimo de vida.

Perdóname, verdad mía, por haber creído en K. He pecado contra el escepticismo salvador, contra la voluntad de lucidez, contra todo lo que yo sabía. Es con luz y con — como pago seis minutos de locura, y unas horas pasadas fuera de mí mismo, en los paraísos de todo el mundo. (Ibídem, VII, 665.)

☆

La gran experiencia no ha tenido éxito. El plomo del amor, la plata del pensamiento no han podido combinarse y mudarse en el oro del conocimiento. Nunca tendrá éxito —

Literatura —[3] — Literatura. (Ibídem, VII, 665.)

☆

V[4]

Hay en el amor un no sé qué de fin del mundo, un elemento de desesperación casi infinito, en estado puro, y satisfecho — mirada de náufrago sobre una balsa, residuo estelar, más solos estando unidos de dos en dos, que se extiende a la negrura del vacío cerrado, en los confines del ser — y reconozco gracias a este sentimiento los amores más *profundos*. (1920-1921. *M*, VII, 691.)

☆

Debatiendo conmigo mismo esta extraña cuestión:

Si fuera necesario escoger entre el amor, en el grado más alto, el amor más feliz — y la posesión del intelecto, como claridad, fecundidad, amplitud y profundidad, —

¿qué sería necesario escoger?

Es probable que aquella persona ya «dañada» por la mente escogiera el amor, y la que lo estuviera por el amor escogiera también el amor. (Ibídem, VII, 697.)

☆

De un hombre que amaba a dos mujeres — y que se esforzó para hacer que ellas lo aceptasen, pues una y otra también lo amaban a él; y cada una a su manera.. Les muestra la belleza de este amor en dos formas. Y quizá él no sabría amar a una si no amase a la otra.

Pero finalmente se ve obligado a sacrificar a una de ellas, y su inmensa ternura queda trastornada. Y cuando vuelve a la ganadora, no siente ya nada por ella; y pierde a las dos. [...] (Ibídem, VII, 731.)

☆

El amor es la supresión de todas las diferencias accidentales entre dos seres, y el solo brillo de la diferencia sustancial.

El ser que me da la sensación más fuerte de ser, si esta sensación es delicia, si, por otra parte, desempeño respecto a él el mismo papel — nos *amamos* necesariamente. (Ibídem, VII, 790.)

☆

Amor.

Más vale ser amado que ser comprendido. Pues siempre somos mal comprendidos, y podemos ser bien amados. Si quieres una prueba, piensa en Dios. Se tiene prohibido ser comprendido, le horroriza este designio en alguien. Lo maldice, lo golpea.. Pero pide que se le ame. Es una lección para todo el mundo — —

Desgraciadamente, nada es más absurdo que pedir ser amado. Conozco esa absurdidad a fondo. Es honroso compartirla con God... E incluso no estoy seguro de que sea tan honroso..

Hay que resignarse. ¿Me comprendo yo, me amo yo a mí mismo — — ? No, ciertamente. Entonces, si lo exijo a los demás, ¿soy injusto y vano? — ¿Y por qué no ser injusto y vano? — Sí, ¿por qué? (1921. *N*, VIII, 13.)

☆

Todos los dolores «morales» conducen al tipo impotencia. Oscilan entre el abatimiento y el furor. No tener, no tener ya, — y no poder soportar la imagen que se forma en uno, que restituye, por una conexión del sistema nervioso, rabia, confusión, dolor. Las heridas morales son creaciones. (1921. O, VIII, 56.)

☆

¿Por qué los amantes se estrechan con tanta energía el uno al otro? ¿Por qué el abrazo nunca es demasiado estrecho, ni las fuerzas demasiado tensas? — No se trata de movimientos ni de roces voluptuosos. Hay otra cosa. — Un sentimiento ciego de naturaleza desesperada, cuya voluptuosidad no es sino una escapatoria. Forman la unidad de dos cabezas, el Jano confrontado. Cada ser quiere tener los ojos del otro como venda / Cada frente quiere los ojos del otro como venda /. (Ibídem, VIII, 57.)

☆

El ser amado es aquel cuya posesión espiritual y corporal creemos que llevaría al nivel más alto nuestra sensación de ser — Es una pieza fundamental de nuestro funcionamiento más elevado — En lo físico —. En lo moral. (Ibídem, VIII, 140.)

☆

Ni la Felicidad ni la Justicia son de este mundo; y cuando, en algunas ocasiones, entran en él y lo cruzan, son monstruos que expanden el terror, pues no son de aquí. Igual que un hombre da miedo a los animales que no están acostumbrados al hombre, igual que nos daría miedo un animal venido de otro astro. (1921. *P*, VIII, 308.)

☆

Hace cincuenta años que *caigo.*

Horriblemente solo. Non ho che te[5], y tú*
Si comprendieras con qué fatalidad Ich — —
*Solo y Sola son Uno* — estar solo a dúo**.
Laura — *Beatriz* — *Comprender* — —
Piensa en lo que hay seguramente sub specie. Piensa en la profundidad — — en lo que hace que se encoja el corazón, las presencias. Quizá el mecanismo es bastante simple, pero *la existencia de ese mecanismo* no lo es.

(El estado beatífico de *intercambio* que, de hecho, existe de uno consigo mismo***.)

Estoy con tu cuerpo — en los nudos de tu cuerpo. Le doy profundamente el mío entero. — — —****

No puede haber (para alguien que — — —*****) sino un solo intento, una sola experiencia, una sola tentación comparable al intento de ir a otro astro — Es perseguir la quimera de un conocimiento inmediato de la Transformación de *Yo* en *Tú*, este problema de relatividad. φ (*M, M'*) = O******. (1921-1922. *Q*, VIII, 373.)

* [Frase inacabada.] Cuanto más sola, más estás conmigo. ¡Oh corazón mío, esta soledad que habla!
** Los demás no están tan *solos* ni bastante *solos*. Pues he estado tan lejos in me que [frase inacabada]
*** un punto en el que la tierra se abre — por un abismo
un ser — resonador
**** Oh, qué bien estamos así — qué figura de equilibrio imposible — oh qué imposibilidad de permanecer así de bien, hay que estar mejor. Este mejor [frase inacabada]
***** conciencia
****** Aproximarse a través de los cuerpos — y a través de las sensibilidades, las miradas, las palabras. Esto es muy *preciso*, muy *positivo*. Tanteos. Vía unitiva.

☆

O Leonardo, che tanto pensate[6]!

El amor fue la recompensa y el castigo, totalmente inesperados, de esta cantidad de pensamientos. (Ibídem, VIII, 374.)

☆

He sido edificado, construido, para sufrir. El sufrimiento es mi producción natural. Los placeres me dan poco placer. (Ibídem, VIII, 460.)

☆

Orfeo maldice a Eurídice y la encomienda a las divinidades infernales. Es enviada la serpiente negra.

Crees luchar con Eurídice. Pero sólo te peleas contigo mismo. Véncete a ti mismo. Así será dominada.

Búsqueda de la «felicidad» — propio de mediocres.

Lo que está más cerca de mí, lo más parecido, me odia y me desgarra. (Ibídem, VIII, 460.)

☆

Nocturnos. Difficilis descensus Averno[7].
20.21 / 1 / 22

Oh solo. Oh el más solo. Todas las cosas me rodean, pero no me afectan. Miro y respiro. Soy y no soy. Ya no hay lugar para mí en el orden de las cosas. No estoy a gusto en esta carne. Mi bienestar es un extraño. He sufrido demasiado en mi alma para *reconocer* lo que sea. ¿Por qué no hay Dios? ¿Por qué de las cimas de la angustia y de los abismos del abandono no llegan mensajes seguros? Ningún signo, ningún indicio. Nadie oye mi voz interior. Nadie para hablarme directamente, para conseguir la comprensión de mis lágrimas y la confidencia de mi corazón..

¿No hay, pues, un «mundo» que toque a éste por dentro de la mente, que sea la sustancia en la que se hunden nuestras raíces, y del cual sacan el árbol del universo visible? —

Ahí estaría el sosiego, y el seno tan dulce al que el desdichado se entregaría y en el que se dejaría consumir.

— Un mundo en el que nuestros resortes, tensos hasta romperse, se aflojarían por fin completamente. En el que nuestra venganza apure hasta la < última > gota. En el que nuestros dolores reciban el precio que han pagado.

— No hay nada parecido. Esos mundos no existen. Los sacamos precisamente de su inexistencia. Dios está hecho de nuestra impotencia, de nuestro abandono, de nuestra imperfección, de nuestra angustia, tomadas en sentido contrario. Pero *si él fuese, nosotros no seríamos.*

— ¿Quién sondeará mi tontería, y quien sopesará mi estupidez? — ¿Quién ve mejor que yo la inutilidad de mis males atroces? — Sufro también por la vanidad de mis dolores, tanto como por sus indiscutibles mordeduras. *Lo imaginario muerde y desgarra lo real.*

Fenómenos de choque.

Se trata de recibir en unos instantes una noticia que destruye formaciones de *n* años. Que convierte bruscamente en vana una espera muy larga y sólidamente construida, y *en unos días* es preciso soportar esa descarga interna de tantos meses. «En unos días», es decir, en tanto tiempo como se necesita. (Ibídem, VIII, 466.)

☆

Eros y mística —

No se ama de verdad a una persona *a causa* de sus cualidades en sí,

a causa de aspectos universales y enumerables que encontramos en ella — y que atraen,

sino, por el contrario, a causa de su *inexplicabilidad*. Amar al máximo es amar inexplicablemente, a pesar de esto y aquello — es crear uno mismo los motivos que creemos que debemos tener para amar a ese ser. La alegría de esta creación, su fragilidad *aparente* que, sin embargo, triunfa sobre la evidencia.

Amar es someterse a un acto positivo que cumplimos, y cuanto más enérgico es el acto, más resistencia encuentra en el hecho, más lo hacemos a disgusto y con entusiasmo, más amamos. Y en eso el amor puede compararse a una mística, con todos los caracteres de una mística; hasta en los reproches que se hace el enamorado por amar menos en tales momentos. (1922. *T*, VIII, 795.)

☆

No hay que interpretar lo que digo como fenómenos *de* mí, sino como fenómenos que ocurren *en* mí. Esta distinción capital resulta muy antipática para la naturaleza femenina. Lo he observado muchas veces.

Quisiera al menos que hubiese amor eterno entre la imagen que tenías de mí antes, y la que de ti había en mí — oh, no hay que tocar estas creaciones, separar la una de la otra — es lo más hermoso que hemos hecho. (Ibídem, VIII, 829.)

☆

El amor consiste en sentir que le hemos cedido al otro, a pesar de uno mismo, lo que no era sino para uno mismo. (1922-1923. *V*, IX, 127.)

☆

La grandeza del amor se mide por la grandeza del daño que podemos hacernos. Y el sentimiento oscuro de esta grandeza del dolor posible está presente en la sustancia del amor.

No es la grandeza del placer, sino la grandeza del recuerdo de la grandeza del placer, lo que es temible.

Por otra parte, todas las cosas de esta clase y las parecidas están dominadas por un hecho capital — que llamaré *la actividad del recuerdo.*

Se hizo pregunta en lugar de permanecer respuesta, y eso fue por cruzar el umbral que separa la vida mental de la vida orgánica.

Es la sensación orgánica, entonces, la que se vuelve soberana.

Oh gaudium[8] etc. (Apuleyo) — traduzco:

¡Oh qué gozo beber tu gozo en su fuente cuando surge fresco de tu nuca y se derrama por tu cuerpo! (Ibídem, IX, 133-134.)

☆

El celoso. Análisis de este formidable personaje.

Dios es el más celoso.

Animales.

Esto procede de considerar a un ser como esencial a la existencia de uno. Y no ya *considerar*, cosa fría e inactiva, sino *sentirla profundamente* — es decir, con la misma fuerza de lo profundo de la vida, del movimiento vital, de cuya marcha estamos prevenidos con una suprema intensidad a cada momento. Un ser, así pues, nos es como el aire o como el pan, como el respirar — que defendemos con la mayor energía en cuanto los sentimos amenazados.

Nuestros celos son de la misma especie que nuestro orgullo. Son las inquietudes de nuestro sentimiento de ser únicos. Matar no es nada para esas inquietudes — Es su primer movimiento. (Ibídem, IX, 210.)

☆

En la calma de un Londres dormido, a las 2 — la señora Alvar canta Sieglinde[9]. Grein, el holandés tan fino y mefistofélico, la acompaña.

Esta mujer siente terriblemente su papel. Todo el fuego escandinavo sube al rostro griego y rubio.

Ella sabía que todos sabíamos, y se entregaba a nosotros en su bella voz. Toda vestida de plata, una especie de clámide corta con pliegues de mangas — sus bellos brazos — Ella hubiese cantado hasta el amanecer.

Mi atención era máxima, penetré en ese punto en el que música, poesía, pasión, corpo umano, son como una sola gota de energía del más alto valor sobre una cúspide — de la que descenderán por distintas laderas en máquinas diversas.

Hubiera deseado comprender el principio — —

— Que el amor podría ser una bella cosa sin igual, un acto-acción de gracias por haber comprendido juntos — y recompensa, entrega recíproca, partición del mismo pan de voluptuosidad comido con una sola boca en lo más alto del espíritu, cuando ya no hay palabra, *y cuando las palabras se han enrarecido* hasta cambiar de *propiedades* extraordinariamente — — (Cf. una molécula sola se comporta de manera completamente diferente, — velocidad no media.) (1923. Y, IX, 525.)

☆

Estar enamorado es haber tomado conciencia de una sed cuya satisfacción es la propiedad de un determinado individuo único, en la medida en que es cada vez más *inventado* por esa misma sed.

El amor desaparece con esa facultad de inventar — es decir, de producir imágenes obsesivas y poderosas que[10]

Es el acto de una facultad de invención.

Esta facultad, o propiedad, es general. Todas las necesidades la provocan. Pero todas las demás necesidades (excepto ésta y lo más a menudo ésta) la satisfacen con su cumplimiento.

Cuando el cumplimiento vuelve a excitar, renueva, reaviva, refuerza la necesidad, entonces hay círculo y resonancia. (1924. *βῆτα*, IX, 839.)

☆

Amor —
Error communis.

El error común en el amor — es creer que el amor del otro hacia ti se debe *al solo hecho de que existimos*, de que basta existir y haber sido deseados una vez para tener que serlo siempre — mientras que, en realidad, no puede haber sino intercambio incesante, *Do ut des*, — fuera de lo cual únicamente hay ficción, inseguridad y amenaza de competencia — hay amor fiduciario y no realidad.

Lo real en el amor es placer de todas clases, vuelto deseable y ofrecido, y repetido en sus aspectos. Exige atención perpetua.

Implica la comprensión de no *exigir* nunca el amor y el deseo, sino el hacerlos nacer y renacer.

De hecho, quien ama intensamente se vuelve inventor, autor, decorador, médico y todo lo que se necesita para crear, aumentar, hermosear, curar el amor. (1926. *ϱ XXVI*, XI, 551.)

☆

El verdadero amor sería (si pudiera ser) desear que el ser amado fuera feliz a su manera, y emplearse en hacerlo feliz.

Pero, en realidad, amar a alguien es utilizarlo para nuestros propios fines, querer que sea como nosotros queremos, que haga lo que a nosotros nos gustaría que hiciera. (1926-1927. *τ 26*, XII, 74.)

☆

Místicas

Lo físico en el amor — el amor físico — acto fisiológico completo — que abarca porciones psíquicas, motrices, secretorias y — como el acto de alimentarse.

Pero lo primero, por su cumplimiento intermitente — por la

colaboración, por la acuidad, exige e instala una *mística* más poderosa. Es la única muestra de mística que todos o casi todos conocen.

Les hace sentir oscuramente que la percepción clara de las cosas, las sensaciones no aisladas y que se coordinan en «mundo» *real*, y ese mismo mundo, no son sino un medio. *Lo que es* resulta una fabricación para cumplir unos actos vitales permanentes. El acto excepcional excede y no se clasifica — igual que el dolor — en la ecuación general — y permanece individual. (1927. *Φ*, XII, 332.)

☆

El amor conduce inmediatamente a los amantes a la intimidad fisiológica, y no hay ya nada repugnante-relativo entre ellos. Todos los secretos del cuerpo y de los emuntorios son puestos en común. Tocalotodo es un nombre de amante. Esta verdad orgánica, esta ex-secratio de los lugares secretos y de las necesidades naturales se adapta a la «poesía» ordinaria y extraordinaria del amor.

(Así, de hecho, los místicos; pues Dios lo ve todo y lo penetra todo.)

La razón está en la topografía del cuerpo y en la tradición zoológica, que quieren que la excreción y la reproducción sean vecinas y — aliadas. Es maravilloso y cómico que el amor ideal coexista con esto. (Ibídem, XII, 363.)

☆

Amar a alguien — es darle involuntariamente un valor, en el sistema de valores íntimos generales (sistema cerebro-espinal y simpático —), valor singular, positivo o atractivo — irracional, no expresable en *utilidades* — en términos finitos. (1928. *ψ*, XII, 769.)

☆

Porvenir de Eros.

Las cosas sexuales han adquirido una asombrosa importancia en los países protestantes. Geografía de estas preocupaciones.

Protestantismo y sexualidad — Gide.

Judíos y católicos se divierten con ello.

— Nueva significación buscada para las cosas de esta clase.

Intento de trasladar cosas ocultas a cosas admitidas —

una especie de liberación de los esclavos de una convención de silencio.

Esta convención empieza con la educación. Impotencia de los educadores para tratar estas cuestiones. Hay, en suma, un «instinto» cuya no-satisfacción no tiene consecuencias vitales para el individuo, cuya satisfacción es muy variable en cuanto a las condiciones, así como la *intensidad.*

Hay además todo un desarrollo psíquico de este instinto y de su satisfacción.

Es este potencial el que da a ese instinto su singularidad.

Revolución probable de las costumbres. — Amor sin «alma» — episodio de la diferenciación; *pureza* — *Neo-cátaros.* La Anética — o nuevo Sistema de Costumbres. (1929-1930. *ah* 29, XIV, 244.)

☆

S(K)

Holy Saturday

Me despierto después de haber tenido un sueño. Yo pasaba por la calle P. Se abre la ventana. Aparece la señora Rovira allá en lo alto, vestida de blanco, y me ve. Está guapa, me mira con ternura, me tira una llave brillante, una llave hermosa y grande.

(Pero antes yo había *visto* los demás postigos cerrados, y esta única Ventana los tenía entornados.)

Corro hacia la portera, habiéndome dicho o *hecho saber* la Figura que la portera me tenía simpatía. Esta mujer me dice: *Primera puerta a la derecha* — Pero la llave no puede abrir. Vuelvo a salir para preguntar... Todo se desvanece.

( — ¡Qué pintura ingenua! *Los sueños son verdad* pero expresada como se expresa la pantomima — (En la pantomima, *panto* es significativo)

pues es el programa del lenguaje, al que debería, entonces, titulársele *Panto-Fonía* o Grafía.) [...] (1931. *A'O'*, XV,53.)

☆

Eros — Nada más notable que la necesidad de un ser determinado — único — para el cumplimiento de una función que podría ser satisfecha por otros muchos seres. Aquí empieza el *amor*. No es, por tanto, la función misma lo que constituye el punto principal. Hay otra cosa — tanto más marcada cuanto más «único» es el *objeto*. — Monopolio. Y además — entra un *factor de dificultad* (orgullo) y de sorpresa. En realidad, esa necesidad exige una posesión de orden superior — no la de un momento — sino posesión constante, presencia en el pensamiento. (1931-1932. Sin título, XV, 511.)

☆

Eρ

El amor: hay desesperación en los abrazos — suicidio en la posesión, nihilismo en el abandono — —

Pues el espíritu encuentra en todo esto la sed de sus límites — la negación del mundo —

(Para algunos, al menos..

De ello resulta que el «amor» encuentra en la posesión del objeto amado no su *objetivo* — sino un *alimento*; — a veces, un *signo*.

El *consentimiento*, más importante que *lo consentido* — pues la posesión del *alma* les importa más que la del cuerpo — ) (1932. Sin título, XV, 850.)

☆

La mezcla de amor y mente es la bebida más embriagadora.

La edad añade sus profundas amarguras, su negra lucidez — da valor infinito a la gota del momento. (1932-1933. Sin título, XVI, 64.)

☆

18.7.33 — despertado a las tres y veinte — en pie — chocolate — después acostado de nuevo — (leído *Rathenau*[11] de V. Kessler).

Hacia Néère, el alma — quiere *escribir* — su canto, y en esta escritura, por el giro curioso de un disimulo — se hace algo distinto — un esquema y una claridad de *composición*.

Idea que une mis rostros de *Jano* — —

Después viene la lectura — y penetro en otras regiones de mí mismo.

Debo anotar que, ayer noche, discos divinos de los *Maestros [cantores]*, Lotte Lehmann[12] — Sachs — Schorr — habían irritado mi Amor-Intelecto — *mis lontananzas* y *mis infinitos* despertados. — Veo — con tanta *claridad* que me considero *loco*.

Momento de felicidad, tristeza, fuerza, grandeza y nada, en la ventana, al amanecer.

Este momento, después de la fatiga. Exhausto feliz.

Acorde consonante — que se vuelve disonancia con la reflexión. Lo que el instante *funde* y me ofrece como Yo, el *tiempo* siguiente (que es lo contrario del instante) lo disocia.

Son las 5. (1933. Sin título, XVI, 514.)

☆

Ep.

Amor — *Amar* — es *imitar*. Lo aprendemos. Las palabras, los actos, los «sentimientos» mismos, son *aprendidos* — en una proporción enorme — Función de los libros y poemas.

El amor original debe de ser rarísimo.

Necesidad. Entretenimiento.

De ahí puede sacarse la idea de un cuento. La lucha, dentro de un ser, de su conciencia y su inteligencia contra un tormento de amor cuyo poder siente y ve que es de origen convencional y tradicional, o es el efecto de *imágenes*. (1934. Sin título, XVII, 296.)

☆

Ep.

El amor es idiota. Pero, por una perversidad de las cosas de este mundo, se es idiota cuando no se ama. El amor es idiota pero es el único medio de sentirse uno la comprensión de la vida. (1935. Sin título, XVIII, 10.)

☆

Ep.

El buen amor se conoce por esa especie de alegría, de excitación general, de *vida* exultante que produce la presencia de un ser, y que lo distingue. Nos sentimos mejor a su lado. (Ibídem, XVIII, 109.)

☆

Ep.

El hecho capital en el amor es el cambio de valores.

El amor es tanto más grande y poderoso cuanto más se extiende ese cambio. (Ibídem, XVIII, 456.)

☆

Sábado — Cena íntima — en casa de Hvjupv[13]

Una de esas mujeres-artistas — de vida solitaria, y organizada en libertad — Ésta — amiga de Cfutz[14] — y, como ella, cosmopolita — ambas psicoanalizadas. Ha visto morir en estos días a dos amigos suyos, uno de ellos su psicoanalista W. Muy impresionada. Apartamento pequeño — típico — — Preparamos juntos la cena —

Le pregunto en seguida, ante el fuego, acerca del psicoanálisis. Habla de él bastante bien. Le explico que yo no puedo sino juzgar muy severamente esa práctica — (a priori) — No proporciona nada en cuanto a las cosas superiores — Y su expresión me sulfura. ¡La idea del recuerdo del estado amniótico! — — Hay, sin embargo, perspectivas que deben ser consideradas —

Estoy *hecho para* otro tipo de análisis y de autorrepresentación del sistema ψ. Le cuento a Hvj. cómo, mediante luchas, me libré y desembaracé de mis demonios en el 91, — el 20, — el 32 —

No sé si ella comprendió que mi solución consiste en fenomenalizar todo el psiquismo y en intentar encontrarle — (o darle) — la *respuesta* (y cuanto antes) *que es un sistema cerrado* — que está comprendido entre unas «sensaciones», acciones-eliminaciones, y un funcionamiento oculto de la masa vital — con sus incontables *unidades*, sus grandes funciones monótonas, sus fluctuaciones de distribución, etc. (1937. Sin título, XX, 383.)

☆

Eo.
Alfabeto

El acto de Eros puede presentar para algunos el atractivo de un acto extraño — que convierte a alguien en *otro* durante unos momentos.

Y este *otro* es una especie de desconocido, transportado a algún extremo, cima, punta de lo sensible, desde la cual se observa el dolor, la esencia del dolor — —

Llamamos a esto el Placer — — (1939. Sin título, XXII, 25.)

☆

## Erotología

El erotismo — considerado como atención a las cosas sexuales, órganos, actos, evaluaciones, analogías

merecería que determinásemos su papel, y el partido que la mente puede sacar de él.

Para mí, el acto mismo es un modelo de la acción completa por su fácil representación cíclica, fuertemente marcada, mostrando claramente una desviación, una excursión físico-psíquica; — una vuelta, en fin, al estado de «libertad» y de disponibilidad. Vemos con claridad, en ese ciclo de transformaciones, la especialización, las restricciones y exclusiones funcionales, la polarización, la coordinación, las formas de energía viva (ψ y φ), la *variabilidad* de un sistema heterogéneo, los intercambios entre sensibilidad, imágenes, motilidades, reflejos de todo tipo — etc., mucho mejor que en cualquier otra acción.

Además, las excitaciones y la excitabilidad tienen aquí una variedad, una riqueza, una extrañeza extremas, con las digresiones y consecuencias más raras, los disfraces más increíbles.

Entre esas curiosidades, ésta: el deseo, que a veces se convierte en objeto de deseo. (Ibídem, XXII, 318.)

☆

Eρ. El primer objeto cuya ciencia adquiriste, ¿no fue un seno? Tu boca y tus manos rojas se aplicaron a ese seno tierno y firme, fuente y refugio, donde le espera al joven humano un lugar para beber y dormir. Ahí tiene su primer oasis, su primera fiesta, su primera voluptuosidad.

La ternura, más tarde, no es tal vez sino el recuerdo del estado de haber sido tan débil y de haber sido tratado con atenciones extraordinarias a causa de esta debilidad. Su debilidad le da la fuerza exigente al recién nacido. (1940. *Rueil-París-Dinard I*, XIII, 318.)

☆

Agosto 40

Insomnios — Leído anoche trozos de «Racine y Shakespeare». Hay muy buenas cosas aquí y allá. Como se cita en nota *Lucien Leuwen* — revivo mi gran enfermedad mental de amor del 91-92 — y algunos años después — recordando cuánto me impresionó el *Leuwen* ofrecido por Mitty en el 94, en este período extralúcido, a causa de la delicadeza extraordinaria de la pintura de los amores Leuwen-Chasteller. Nada comparable, en cuanto a ligereza en la intensidad íntima del sentimiento, en ninguna literatura, puedo apostarlo. Nada en Balzac — Es verdad que yo vibraba maravillosamente con eso. Y recupero esta noche mis recuerdos — (cosa rarísima en mí) — La señora Rovira. Me volví loco y horriblemente desdichado *durante años* — ¡imaginando a esta mujer con la que ni siquiera llegué a hablar! No puedo en manera alguna hacer literatura con esas cosas — (Con ésta y con otras — mucho más recientes.) La literatura es para mí un medio *contra* estos venenos imaginarios de ternura y de celos. La literatura, o más bien todo lo espiritual, fue siempre mi antivida, mi anti-estésico. Sin embargo, esas sensaciones fueron un potente estímulo intelectual — el mal exasperaba el remedio — *Eupalinos* en el 21, *La danza* en el 22, escritos en estado de devastación. ¿Quién podría adivinarlo? —

Aquí sería necesario poner en claro lo que hay de mi carácter en estos fragmentos de vida. En estas ocasiones y coyunturas pregunto a la *Suerte*, puesto que es ella la que ha producido el accidente del encuentro y de la experiencia, quien ha reunido a los seres en un punto — una energía de vida intercambiada y una li-

bertad con estimulación de la mente, y *dulzura de lo demás*, combinadas. Pero al final siempre he encontrado (sobre todo en las mujeres más cautivadoras) una extraña tendencia *a poner a prueba* a quien ellas ven y saben, sin embargo, loco por ellas. Exigen cosas que son imposibles de consentir y sin otro interés para ellas que verificar su poder. Pero ese poder lo quiero para mí — Y no puedo soportar el sistema de pruebas. Así que las mujeres lo estropean todo.

Son las 4. (1940. *Dinard III* 40, XXIII, 589-590.)

☆

Ερ.

El orgasmo gime: ¡Toma, toma! ¡Me entrego, me libero, huyo de mí! Que se haga tu voluntad, Eros mío... Soy lo que siento, y muero.

Lo más intenso pide la muerte, o al menos una imitación de la muerte.

El amor te dice: ¡Ah, ven, que te voy a destruir! (1941. Sin título, XXIV, 497.)

☆

¿F III?

Ἔρως — *Estado cantante*

Actos del amor comparados a los de los intérpretes de orquesta — que no hay que confundir con la música —.

La bella música es el resultado de la calidad de la obra multiplicado por la calidad de la ejecución. (Cf. el valor de un texto. Error constante de la crítica — —)

«Amor» — *Estado cantante total.* (Mefistófeles no comprende nada de esto.) [...] (Ibídem, XXIV, 660.)

☆

«Ternura» ¿Sentido de este término?

— Evasión en la debilidad, en un desmayo dulce y casi insoportable — — Oponer a todo su / una / debilidad.

— Desnudez del yo que se despoja de todo lo que le revestía y lo convertía en algo muy distinto a un niño. Perder el conocimiento en la dulzura.

Esta debilidad escapa a toda fuerza. (1941. *Cuaderno de ejercicios para el Sr. Edmond Teste*, XXIV, 824.)

☆

Fausto

Seríamos como dioses, *armonías inteligentes* en correspondencia directa, vidas sensitivas cuyo acorde sonaría como pensamiento, idea[15].

Cumbre de la *Poesía* que es, después de todo, comunión.

Convertir las horas en trozos de eternidad.

Observa que el pensamiento más profundo sale de la sombra que hay en nosotros, va a *alguien*.

La obra de arte es la acción ingenua que quiere encontrar a ese otro. (Ibídem, XXIV, 836.)

☆

En el orden de los valores sexuales — sensibilidad e ideas, excitabilidad, obsesión por este orden — el «cuerpo» influye sobre la mente, la polariza — desde la adolescencia hasta una «cierta edad» — más allá, es la mente la que despierta, aguijonea lo mejor que puede al cuerpo sexual que se desinteresa, siendo esa mente, por otra parte, labrada por el «sentimiento» — el de la vida que desciende y se acuerda y se aferra —

Hay una especie de parada en lo alto de una cuesta*. Sería

* Cambio de motor

importante precisar esto — y esto precisa la noción de una determinada *edad real*, marcada por la distribución de la energía y la grandeza que mide la *conservación de lo posible* — que se presenta, en la última parte del trayecto, como *explotación y crecimiento de lo posible.* (1941. Sin título, XXV, 240.)

☆

Teorema
Ep.

La mujer que amamos es un monstruo — y sólo podemos amar a un monstruo.

Necesariamente. La demostración es inmediata. No se puede amar sino cuando atribuimos al ser amado una cantidad de propiedades o cualidades — que justifican esta pasión — Como damos al grifo poderes de águila o de león.

(¡Memento K.!)

Por otro lado, la ceguera especial que nos vuelve insensibles a los defectos de todo tipo en el *ser amado* y nos hace soportar tantas cosas suyas, es también el fautor o factor de monstruosidades.

Y eso llega hasta hacernos encontrar en tal o cual defecto un argumento *a favor*, un encanto — «muy particular».

El amor existe tanto más cuanto menos existe su objeto imaginado. Y, en consecuencia, la ausencia del objeto real aumenta ese amor. (1942. Sin título, XXVI, 211.)

☆

Ep.

Amar extremadamente a alguien es volverlo inagotable. (1944. Sin título, XXVIII, 524.)

☆

Ep.

El amor es la transformación de una preocupación, y de una actividad orgánica que exige la reproducción, en una especie de locura que desarrolla, sobre todos los teatros nerviosos y psíquicos, creaciones, reacciones, — obsesiones, de todo tipo y de todas las intensidades.

Es una de las manifestaciones de la desviación en lo inútil que caracteriza al homo. (Ibídem, XXVIII, 562.)

☆

Ep. El amor, en la perfección de su acto, es el drama del cumplimiento, del conocimiento* — con esa desesperación final, el espasmo. (1945. Sin título, XXIX, 575.)

☆

Ego.

Me desagrada repetirme o revivir todo lo que he pensado o imaginado.. sólo lo de esta mañana desde las 4 hasta las 8, que ahora suenan.

Me atrevería aún menos a anotarlo. Eso no es YO — me digo, experimentando la tontería, la maldad, la inutilidad cruel de la mayor parte de estos productos. Y si eso no es *yo*, ¿qué es *yo*?

En el momento mismo en que escribo esto, y en que pisoteo con repugnancia y cólera este pasado tan próximo, la Serpiente se yergue; la siento, con toda su fuerza, más viva que nunca, dispuesta a morder mi corazón y a triturar mi pecho entre sus espiras. (1945. *Turning Point*, XXIX, 838.)

* del escaparse en uno mismo — figurado por otro

# Zeta

La naturaleza psicológica de «Dios» es ser una imagen o un concepto cualquiera que no viene a la mente de nadie mientras las circunstancias o las cosas están claras o normales. (1896. *Log-Book*. $\pi = 16$, I, 134.)

☆

Lo que permite hablar de cosas espirituales — es la incoherencia de la que es capaz el lenguaje. (1903. *Júpiter*, III, 126.)

☆

Una religión no es una explicación — es una solución. (1906-1907. Sin título, IV, 5.)

☆

El mundo no ha sido hecho, pues el hacerlo supone el mundo. (Ibídem, IV, 84.)

☆

Esconde a tu dios. (1909-1910. *A*, IV, 360.)

☆

Cristianos: dan a todos y cada uno un valor infinito y, además, eterno.

Antiguos: El individuo no tiene más valor que su valor.

Modernos: valgo como unidad y como elemento de una reciprocidad. (Ibídem, IV, 360.)

☆

Lo que hace que yo no «crea» — es que puedo creer, y darme cuenta de ese poder. (Ibídem, IV, 389.)

☆

Cree, o te mato eternamente. (1910. *B 1910*, IV, 398.)

☆

La fe es un vigor que se toma por una verdad. (1912. *G 12*, IV, 665.)

☆

No sé si una especie de Inteligencia gobierna al mundo, pero siento que no es una Sensibilidad. (Ibídem, IV, 683.)

☆

La fe considered as uso limitado del cerebro. Certidumbre mediante recortes, prohibiciones, inhibiciones de tales o cuales movimientos.

— Creer — es «tomar la parte por el todo». (1913. *K 13*, IV, 905.)

☆

La religión moderna ha llegado a una especie de «positivismo». Pretende — (a decir verdad, no muy claramente) fundarse sólo sobre los «hechos» — no tanto sobre hechos visibles, milagros físicos, como sobre hechos, o pretendidos hechos, internos. Llegan incluso — esto en una apologética especial para uso de gentes refinadas — a hacer descansar todo sobre esos fenómenos «interiores» — y no se insiste de entrada sobre los dogmas, sobre los milagros. Se nos muestra a gente confortada, a gente apaciguada, etc. Se da el remedio y se aplaza el porqué del remedio.

— Pero, frente a la religión, se desarrolla y se impone un hecho cada vez más evidente — Es que los problemas, e incluso los

elementos de problemas, del hombre reciente no son ya — en absoluto — los de tiempos pasados.

Los asuntos del bien y del mal han perdido su prestigio metafísico. La tierra no se opone ya al cielo — ni siquiera la vida a la muerte. (1913. *N 13*, V, 89.)

☆

El misticismo es una forma de materialismo.

Es ese materialismo muy extraño y muy difícil de definir el que separa de verdad al género católico y al género protestante. Por eso éste ve símbolos donde aquél ve realidades. El uno considera como recuerdo, memento, rememoración, lo que el otro tiene como fuerzas actuales, actos.

El católico admite toda una física sobrenatural (magia).

¿Y si le preguntamos el porqué de la resurrección de los cuerpos?

Y todas esas «definiciones» curiosas en cuanto a la concepción, la encarnación.

La comunión actúa sobre todo el ser, mientras que la religión protestante sólo se dirige a la emoción.

La religión protestante tiende a una filosofía, se limita a una manera de pensar, de comportarse — mientras que la católica tiende a una transmutación completa del ser que va más a hacer lo *verdadero* que a encontrarlo. (1915. Sin título, V, 647.)

☆

Dios es el reflejo de ciertas llamadas. La respuesta idéntica, automática, única — a todo aquello que no tiene respuesta.

Si un mecanismo se estropea, nadie piensa en Dios. Lo examinamos, lo desmontamos, lo reparamos. Pero el enfermo cuyo cuerpo se convierte en algo incomprensible se eleva del médico a Dios. Incluso el más místico, cuando sabe, olvida a su Dios. (1916. *B*, VI, 57.)

☆

El cristianismo, su idea: utilización del dolor como una *fuerza* hasta entonces perdida.

¿Por qué el dolor paga, actúa, vale?

¿Y no el placer — ?

¿Por qué no se sacralizó el gozo?

Ahora bien, dolor y placer son, en relación con su producción, casualidades. La sensibilidad depende de las casualidades. Sufrimos o gozamos por casualidad.

¿Por qué este *valor* al sufrimiento?

¿Y por qué esta idea de pago? ¿Cómo pensar que esto redime aquello, que una privación o un trabajo paga otro acto?

Esta idea debe de venir del parto, e incluso de todos esos esfuerzos fisiológicos que llegan a un fin — expulsión de cálculos, etc.

La teoría está ya clara en el *Génesis*.

El hecho del dolor ha parecido desde siempre tan extraño e inútil que de él han salido todos los dioses, con los dramas correspondientes.

La segunda idea fue que el dolor es «objetivo», cosa que existe, se ofrece, se recibe, se intercambia, se añade, etc.

Por lo mismo, el placer que me otorgo puede herir a alguien — hacerme daño. Y no se trata del acto, — placer significa aquí la sensación misma — el sabor, no el hecho de comer. (1916. C, VI, 192.)

☆

Creencia.

No hay que creer — pues no hay que dar a las afirmaciones que nos hacemos, o que nos proponen, otros valores que los suyos propios. El billete de banco. Moneda fiduciaria.

Ya la esperanza consiste en alterar la probabilidad.

Creer = dar más de lo que se recibe — Recibir palabras y dar actos.

Preguntar al creyente cuál es el mínimo de probabilidad que necesita. Si le disgustaría un poco más de extrañeza. Si un poco menos no le resultaría suficiente.

d° — Que el hombre pueda «afirmar» sin «saber» — ver sin haber visto — *fiarse* a un resto que contradice lo que ve — no estar supeditado al valor actual de su conocimiento.. Es una propiedad que le permite construir tanto una ciencia como una religión.

Pero algunos se fían de su lucidez, otros de su emoción, unos de lo que está de acuerdo con todo lo que saben, otros de lo que resulta conforme a sus incrementos de energía — o a sus sensaciones orgánicas, sus emociones.. (Ibídem, VI, 222.)

☆

El Evangelio es al Antiguo Testamento lo que el *Cantar de Roldán* es al folclore. (Ibídem, VI, 272.)

☆

La «fe» consiste sobre todo en *no creer*.. (en los sentidos, en la razón...), o al menos en desconfiar tanto de esas fuentes que cualquier cosa ininteligible o inobservable esté más cerca de ser creíble que lo que se ve o se deduce. (1916-1917. *D*, VI, 284.)

☆

El debate religioso no es ya entre religiones, sino entre los que creen que *creer* tiene algún valor y los demás.

En unos, creer es como un despertar — en otros dejar de creer. (1917. *F*, VI, 648.)

☆

La religión cristiana envilece lo divino usando y abusando de la muerte, del infierno, del juicio, de la cólera «divina», de la eternidad y del remordimiento; y no confesando que el hombre está más cerca de lo sagrado cuando se burla de todas esas inmundi-

cias que cuando cree en ellas. Todo lo que la religión cristiana obtiene por el miedo y lo facticio de un amor fundado sobre el temor es una especie de comedia como una firma arrancada. — Es suponer que si el hombre no tuviera nada que esperar ni temer de Dios, no habría Dios. Es la deificación del chantaje. (1917-1918. *G*, VI, 716.)

☆

El Evangelio — Mil y una noches morales —

Lujos imposibles y aventuras maravillosas de tipo moral. Pero quizás esos relatos tengan una influencia sobre el deseo de remontar el curso natural de las impresiones y de los actos, análoga a la que han tenido los cuentos, las historias de viajes por los aires, las exploraciones fabulosas, sobre la voluntad científica. El estoicismo era sabio y negativo. (1918-1919. *J*, VII, 187.)

☆

Si hubiese un Dios, no habría más que él, y no mundo. (1920. *L*, VII, 659.)

☆

Quizá mi irreligión viene del menosprecio que siento hacia el hombre y hacia mí mismo. No sé cómo hacer para dar a mi pensamiento, a mis actos, a mi ser, una importancia tal que exijan ese inmenso Dios y todo el universo y la eternidad con el fin de ser explicados, justificados, etc. Más allá de un pequeño círculo, creo que todo ocurre como si yo no existiese. Pensamiento mío de ayer, pasión mía de hace diez años, convicciones mías de juventud — sueños míos de anoche, ¿sois tan importantes? — ¿Deberéis ser juzgados? — (1920-1921. *M*, VII, 700.)

☆

La religión de las recompensas y de las penas supone que se pueda afligir a Dios, enfadarlo, ofenderlo — hacerle sentir algo

— pena o placer. Pero la Perfección sólo puede ser insensible, o no ser.

Sin embargo, la consecuencia de esta religión es el diálogo con Dios, las peleas con él, las paces, las ofrendas, los retornos — Eso puebla el desierto del Yo. (Ibídem, VII, 734.)

☆

Basarse en lo maravilloso, y basarse en penas y recompensas: éstos son los dos rasgos en los que reconozco que una religión es falsa.

¿En qué, entonces, basar una religión?

¿En el momento más «libre» y más «lúcido» del hombre — ? —

Unos la basarían en el ser, otros en el conocer — — — (Ibídem, VII, 763.)

☆

Domingo. Entrado en Notre-Dame.

Sombra sobre pedrerías. Gruñido de vísperas — Todo lo siniestro de la religión realizado.

Viejos escalofríos sobre mí, que me veo sufriendo — esas antiguas grietas de mi edificio. La infancia, y mis crímenes de diversas clases, alimentan este hormigueo confuso. Tristeza, desprecio de esa tristeza. Aquí, los ojos abiertos se cierran por artificio — por esta oscuridad y esos colores casi retinianos.

La plegaria es quizá lo único *real* en una religión.

Eso sería la franqueza como hecho. Hacer de la franqueza absoluta un hecho; y del lenguaje interior, un acto. (Ibídem, VII, 787.)

☆

De la muerte y de la supervivencia. —

Nunca se nos ha ocurrido pensar en la supervivencia de un perro o de un pollo. Está muerto = está muerto. Pero ese perro amaestrado claro que tenía su memoria, una especie de inteligencia, una educación.

Concebimos que esta memoria de perro pueda morir, y no la de un hombre. (Ibídem, VII, 799.)

☆

Toda la cuestión de la religión se reduce a una definición de la muerte, a saber si ésta es abolición total o parcial, definitiva o provisional, real o aparente.

Para juzgar correctamente esta posición, es necesario preguntarse si un hombre de nuestro tiempo, muy conocedor de nuestras ciencias, etc., pero completamente desconocedor de las creencias y de las doctrinas antiguas, e incluso de ciertas palabras, inventaría el alma y su inmortalidad. Descartemos lo que se ha pensado y dicho sobre estas cuestiones y lo que proviene de las generaciones precedentes a la nuestra, y veamos lo que pensaríamos sólo a partir de los hechos y de las teorías verdaderamente actuales.

Los problemas que mueren, pues los problemas son mortales y hay muchos que han desaparecido, son aquellos que los hombres de una época no inventarían. Por mucho que se los propongamos, no comprenden. La cuestión les parece vana. (1921. N, VII, 895.)

☆

Dios, lingote de orgullo puro — Sum qui sum. (1921. O, VIII, 64.)

☆

Señor, no puedo amarte. Tú lo ordenas y me es imposible. Puedes cambiarme y hacer que Te ame, pero por mí mismo no puedo. Y si Tú me cambiases, ya no seré yo. Será otro, una

creación nueva, el que Te amará. O bien no serás Tú a quien amaré, sino otro Dios, si Tú has cambiado de aspecto para hacerte amable.

Pero no veo por qué Tú me *convertirías* en otro que pudiese amarte, ya que Tú me has hecho el que soy. (Ibídem, VIII, 66-67.)

☆

Las supersticiones más raras no han impedido a los pueblos que las practicaban convertirse en grandes y poderosos.

Los romanos, con sus mil divinidades ridículas, sus ritos, sus formalidades infinitas incluso en el campo de batalla, hicieron un mundo cuyas ruinas nos amparan todavía. (1921-1922. Q, VIII, 427.)

☆

«Dios lo ha permitido.» Muerte de ese abad no resignado, que repetía esa fórmula con una amargura, un terror, una desesperación, y un odio espantosamente triste y horrorizado hacia ese Dios que permite. Era necesario no blasfemar, no maldecirlo. Los otros sacerdotes que habitaban el presbiterio (de la Magdalena) fueron a rodear al fin su lecho y a cantar sus negras canciones, y ha muerto, pasando del infierno a la nada. (1923. X, IX, 302.)

☆

θ

Cada ser tiene el *dios* de su estructura. El *nombre* no añade nada a la *cosa*. (1923. Y, IX, 394.)

☆

Judas amaba a Jesús, y ese beso que le dio fue, con seguridad, de una ternura infinita. Estaba terriblemente celoso de Juan y de Pedro, a quienes Jesús prefería.

El beso de muerte era el único que pudo dar. Lo dio. Mató con él lo que amaba, y se mató. Es un «drama» de amor como otros muchos.

Es digno de notar que en san Juan, apenas el pan mojado en vino había sido comido por Judas, Satán entró en éste y formó el deseo de entregar a Jesús. Satán, producto natural de amores desdeñados.

De hecho, toda la historia de Jesús está tejida de amores y, por tanto, de celos — Marta y María; Magdalena criticada.

Hay mucha humanidad. La envidia de los sacerdotes. El desprecio de Jesús hacia sus discípulos. Su altivez respecto a su madre. Su piedad hacia la multitud. Es extraña la piedad de un dios por el hombre al que crea como quien juega. (Ibídem, IX, 425.)

☆

θ

La búsqueda del dios sería la más bella ocupación del hombre si la muerte y la preocupación por la muerte y por los infortunios no la convirtiesen en asunto de interés; si el temor, la angustia, el deseo de escapar — — — no introdujesen allí la confusión de las causas, la deslealtad de uno hacia sí mismo.

La carne se mezcla con lo que exigiría la mayor libertad de la atención más intensa. (Ibídem, IX, 516.)

☆

Todas las religiones implican esta cuestión fundamental: que *algo* ha sucedido a *nada*, por el acto de *alguien*. Este algo es todo; este alguien, distinto de la nada y del todo.. (Ibídem, IX, 541.)

☆

Dolor — valor de cambio.

Sufro atrozmente. Cuando se sufre demasiado, viene la idea de utilidad.

Tú sufres — es *para*. Tú sufres; por tanto, pagas. Tú compras: redimes. Extraño comercio.

La moral nació, pues, tras el comercio y entre pueblos mercantiles. Justicia es Balanza. Solvere poenas. Vendetta = vindicatio. Cambio de dolor por placer, de sensación experimentada / repelente / por sensación querida. Mi acto está pagado por el acto de alguien.

Y hay descuentos, operaciones a plazo, letras de cambio.

El cristianismo hizo entrar al mismo Dios en ese comercio. Toda la mitología = Justicia — Talión — Igualdad — nace del mercader — El Estado es el fiel de una Balanza. Dios también. La Eternidad es una cámara de compensación.

Esta mítica está implantada en lo más íntimo de nosotros. Nuestras costumbres son intercambios, y están fundadas sobre igualdades convencionales. — Cortesías — Atentamente le saluda (y yo también) — Saludo por saludo — Diente por diente.

Incluso en la amistad y en el amor hay contabilidad, sentimiento de trueque, — temor a ser robado. Debe y haber. Do ut des.

¡Qué acto de locura y qué revolución osar invertir la balanza! El cristianismo lo ha intentado, ha dudado, ha encallado. Devolver el bien por el mal, céntuplo de un vaso de agua — Obreros tardíos bien pagados, mejor pagados que los buenos — Malas cuentas — Es siempre dar y recibir — Siempre el Mostrador y la segunda intención.

Pero el Héroe y el Egoísta puro están inconscientemente contra el Comercio. El Héroe da y no recibe nada. El Egoísta de verdad recibe y no da nada. El verdadero Héroe no pretende ninguna retribución — concibe que su naturaleza es dar todo lo que — él *es*, y que obedece a su naturaleza, que es su placer y su ley. El Egoísta puro es idéntico y de sentido contrario. Ambos se aceptan. Mérito y demérito son colores que ellos no perciben. El Héroe no es *libre* en sí — y para sí. Parece libre por relatividad.

Él y el otro se confunden en el Muy Grande Hombre que es aquel que está fuera del Comercio, y unas veces parece Héroe, otras veces Egoísta, según la posición del observador.

Permanecen firmes en la certeza de que los grandes actos, los grandes pensamientos, los sufrimientos, los gozos, no sirven para nada, no deben servir para nada, ni pagar nada, ni comprar nada..

El hombre inventó al diablo por simetría; por justicia. (1924. *ἄλφα*, IX, 735-736.)

☆

Imagen de la eternidad ad usum...

La eternidad es el movimiento uniforme que adopta el ser cuando se rompe la cuerda que le unía a la vida, y que le conducía siempre a ella — y que huye por la tangente, escapando al ciclo del presente y a la atracción centrípeta de su cuerpo mortal. (1924. *βῆτα*, IX, 817.)

☆

Tu cólera, oh Dios, te la agradezco, pues me obliga a encontrar en qué te has equivocado y en qué tengo razón yo. Y lo encuentro en seguida, pues lo que he hecho tú lo juzgas según tu naturaleza, y yo lo he hecho según la mía — Y sería extraño y absurdo que yo me comportase no según el que soy, sino según una naturaleza ajena que concibe un ideal de la mía. [...] (Ibídem, IX, 824.)

☆

La credulidad consiste en ver sólo una cosa donde hay 3 o mil. Simplificación. (1925. *η*. *¡Nunca en paz!*, X, 644.)

☆

El cristianismo se basa en el pan y el vino, que son cosas de Europa oriental.

Supongamos que una religión nos llega de Asia y nos propone arroz y leche agria como carne y sangre de Dios — ¿Cómo sería recibida? (1925. *θ. Como yo*, X, 783.)

☆

θ

Atribuyes, oh — —, a lo que ignoras, una importancia mucho más grande de la que concedes a lo que sabes. Y, de hecho, todo lo que sabes te parece frágil y superficial.

Crees, pues, que ignoras, y que eso que ignoras encierra lo esencial.

¿Te has preguntado alguna vez por qué ignoras, y, en cuanto a lo que sabes, lo que representa saberlo? Pienso que lo que ignoramos es lo que podría ser conocido si tuviéramos los medios para conocerlo. Y si tuviéramos esos medios y fuéramos, por el contrario, privados de nuestros medios actuales, entonces encontraríamos que lo desconocido, que es lo conocido ahora — tiene un valor inestimable.

Estamos ante lo que ignoramos como un león ante un nudo en un hilo —. Su impotencia para deshacerlo es infinita. Le faltan los dedos, y esos dedos le darían la idea de desatar — que ni siquiera tiene. (1925. *Ἰῶτα*, XI, 5.)

☆

La religión cristiana surgió de un pueblo en el que no había ni ciencia ni arte ni filosofía. (1925-1926. *λ*, XI, 305.)

☆

Nada más humano que lo divino. (1926. *σ XXVI*, XI, 861.)

☆

La invención del *Cero* es una de las más bonitas que se hayan hecho nunca. La de *Dios* es menos lograda. No se ha sabido

definir un símbolo que expresara lo que haría falta en cuanto a *Saber-Poder-Querer* — para dar un *sentido* a los mitos *Universo, Hombre, Conciencia*, etc. (1929. *AE*, XIII, 628.)

☆

En cuanto a mí, soy ateo.. como todo el mundo*. Pues me comporto, como todo el mundo, como si Dios no existiera. ¿Y en qué otra cosa queréis que sepa que soy ateo y que todos lo son?

¿Podemos hacer otra cosa que serlo? ¿Podemos — vivir y pensar como si Dios existiese? ¿Puede la palabra existencia tener un sentido?

¿Cómo queréis que no vea lo que pienso — o lo que siento si cedo a la idea de una creación? ¿No veo acaso la miseria de este pensamiento? (Ibídem, XIII, 651.)

☆

Conversación con el padre Teilhard de Chardin.

Curiosa pobreza de ideas en los sacerdotes intelectuales.

En el fondo — intentan ganar a nado un nuevo continente religioso.

Esto hace de un Cristo — completamente transformado — una especie de *Yo* — cósmico.

Le digo que haría falta un trabajo tipo Einstein para construir una *invariante* Dios. [...] (1930-1931. *an*, XIV, 716.)

☆

Historia de 3 sacerdotes de Vichy que fueron a un librero a preguntar si se me leía mucho, si me vendía, etc. — y que le dijeron — ¡Piensa en tu alma, hijo mío! Éste es el más peligroso de todos. Es la serpiente oculta bajo las flores, etc.

Malos sentimientos en el corazón de esos señores — Utilización del miedo — Temor y religión — Desechos.

* — ¿Cómo lo sabes? —

Toda la cuestión *religión* consiste en decidir si las potencias afectivas, sensaciones orgánicas, etc., tienen más *valor* que las ideas. *Si el temor debido a unas imágenes da valor a esas imágenes* — En suma, sensibilidad — Capacidad de sufrimiento. (1931. *AQ* 31, XV, 360.)

☆

θ

Entre lo que es «divino», no olvides el melos puro. (Ibídem, XV, 405.)

☆

θ

No hay misterios.. Sólo hay insuficiencia de datos o de la mente. (1933-1934. Sin título, XVI, 847.)

☆

θ
febrero 34

Conversación con Stravinsky —
su misticismo — — Iconos por todas partes en su casa.

Le digo que si hay un *dios* (que valga la pena — que no sea solamente lo que se dice sobre él — ni lo que *Él dice* — (incluso empleando la palabra *Infinito*)) y si ese dios tiene alguna relación con la propiedad de los individuos, tipo Homo, de «conocer-sentir-hacer» de modo que pudiera existir algún intercambio o alguna posibilidad de relación directa (en un pensamiento, y su energía, de individuo) entre ese dios y un yo — entonces debe bastar con que ese *yo* se desarrolle en el sentido de su máximo de *conciencia* y de *singularidad* — *una corrigiendo a otra* — etc. —

Pero no es esto lo que le he dicho a Stravinsky — Le he dicho de manera sumaria que el dios no podía exigir más que el

desarrollo de lo que nos parece a nosotros la indicación del crecimiento de *nuestra diferencia con el animal* — Etc. — (Ibídem, XVII, 6-7)

☆

θ

Toda religión es necesariamente ingenua, al dar respuestas a preguntas ingenuas, pero esas respuestas son, por lo general, de una complicación extrema. (1935. Sin título, XVIII, 58.)

☆

θ

— Yo no digo: No hay dios. Digo — antes de decir que hay o que no hay dios — que *debo* preguntarme lo que significaría para mí tal o cual respuesta.

Es la *pregunta*, en primer término, lo que debo examinar, para ver si la entiendo de verdad — si la hubiese creado por mí mismo o si no hago más que reproducirla — Etc. (Ibídem, XVIII, 481.)

☆

θ

Me han llamado *agnóstico** — —

Pero se entiende: el que cree que tal problema es insoluble — —

mientras que yo digo, mucho más a menudo: el que cree que el problema no existe — no tiene sentido.

Más aún — el que piensa que ese problema no tiene verificación — Sea cual sea la solución, el trabajo gastado invertido

* Lo he leído a veces sobre mí

o no, etc., nada ha cambiado. Todo sigue siendo «mental» — (lo que quiere decir — no que la decisión adoptada no tenga consecuencias — sino que sus consecuencias, cualesquiera que sean, dejarán el problema intacto — no revertirán hacia él — —). (1936. Sin título, XIX, 432.)

☆

«Silencio eterno» de los espacios infinitos.

El espacio es finito (de momento), y en lo que respecta al silencio, sólo depende del amplificador que hace oír tan fuerte como queramos los rayos cósmicos. (Ibídem, XIX, 455.)

☆

θ

Tu creencia, tus libros de dogmas, responden a preguntas que no tienen para mí ningún sentido.

Pues lo que es no pregunta nada ni responde nada. (1938. Sin título, XX, 866.)

☆

## De las Musas

Los griegos han sido, me parece, los únicos que han dado existencia y valor «metafísicos» — con consecuencias religiosas y organizadas en el Estado — a las cosas del espíritu, las artes y las ciencias.

Es una singularidad. Ningún otro pueblo se ha dado una Palas, un Apolo y unas Musas, ni situado a un Orfeo, a un Anfión, entre sus antepasados semidioses.

Todos los demás pueblos han sabido sólo invocar la fuerza, la justicia, la naturaleza.

Ninguna palabra, ni en el Antiguo ni en el Nuevo Testamento, que trate de la inteligencia, la ciencia, las artes.

E incluso me preocupo preguntándome, ¿qué pretende, *en el fondo*, el Evangelio? La «caridad», claro, la humildad, la simplicidad de espíritu, el temor de Dios, la esperanza en él, la FE, etc. Pero *¿por qué?* Negaciones, todas, de cuanto hace cosas bellas. Restricción. (1942. Sin título, XXV, 441.)

☆

θ

Me resulta imposible concebir que mentes conscientes de su producción y de su funcionamiento puedan añadir a los enunciados, explicaciones y admoniciones de las religiones *reveladas* otro valor que el poético o antropológico. [...] (Ibídem, XXV, 459.)

☆

θ

Idea extraordinaria del catolicismo haber introducido el amor en la relación del hombre con Dios.

¡Qué novedad tan escandalosa!

Con esto — el sentido de la palabra *Amor* cambió. (1942. Sin título, XXVI, 259.)

☆

La palabra Amor sólo se vio asociada al nombre de Dios después de Cristo. (1945. *Sub signo doloris*, XXIX, 911.)

# Bios

¡Un espermatozoide, algo ínfimo, lleva consigo la efigie moral y física de su autor! — Es desconcertante — ¡Qué mónada! — ¡Qué sistema de representación tan impenetrable! No veo, en ningún género, nada que sea más *místico*, más desorbitado que este hecho. Un cristal que cae en un líquido saturado lo cristaliza todo — — (1900-1901. Sin título, II, 126.)

☆

La vida es algo que transcurre entre 8.000 m. de altitud y 8.000 m. de profundidad. (Ibídem, II, 199.)

☆

Adoramos, bajo los nombres de alma general y de vida — este sentimiento que hace que un hombre considere a un árbol como si hombre y árbol fueran soluciones distintas a un mismo problema y momentos posibles de un único ser. Ambos se alimentan y se multiplican según su propia naturaleza, y hay horas en que las diferencias de detalle parecen nulas. (1906-1907. Sin título, III, 877.)

☆

La vida como fenómeno necesario. ¿Cómo ha podido este mundo hacer necesaria la vida? ¿Qué puede *necesitar* de la vida? (1909-1910. *A*, IV, 381.)

☆

La maravilla de la vida reside en la combinación de la *espontaneidad* aparente con la *organización*.

En lo no-vivo hay una degradación o difusión que es lo espontáneo, lo natural, lo que es de esperar —, lo probable. (1918. *I*, VII, 104.)

☆

Si te dicen que las formas fijas son contrarias a la vida, responde que lo son respecto a una idea vaga de la vida — Pero la Vida misma es un asunto riguroso cuyas reglas son muy estrictas — Debes respirar cada 4 segundos — Necesitamos alimentos varias veces al día — climas muy determinados — Para perpetuarla, se necesita el encuentro y el consentimiento de dos agentes independientes. (1922-1923. *V*, IX, 191.)

☆

«Vida»

Se dice: este libro tiene *vida*.

Interpretamos que hay agitación, que está lleno de acontecimientos y perturbaciones; la excitación y la tensión, la rapidez y las sorpresas lo colman.

Pero la vida no es movimiento.

La vida es conservación, y no se prodiga de forma tan activa más que en las circunstancias en que la conservación lo requiere —, incluso a expensas del individuo.

El prodigio vital se observa mucho mejor en esas semillas que conservan durante años, e incluso a temperaturas bajísimas, la propiedad de germinar. (1923. *Z*, IX, 657.)

☆

No hay vida fuera de estrechos límites físico-químicos. Éste es un hecho capital. El más importante de los hechos biológicos. (1924. *βῆτα*, IX, 796.)

☆

Pienso que la muerte no tiene nada que ver con la profundidad de la vida — Las propiedades fundamentales de la llama están

unidas de forma accidental con la cantidad de combustible que la mantiene, y de forma esencial con su calidad.

La llama sube, baja, tiembla, se apaga según las variaciones de la presión o de la superficie.

No hay relación simple entre la conciencia y la no-conciencia.

La vida exige condiciones numerosas, singulares, excepcionales en el espacio y en el tiempo, puesto que su ámbito espacial es muy pequeño y puesto que el reino de la vida en un astro parece no ser posible más que en un intervalo de tiempo ínfimo.

La muerte es la carencia o deficiencia de esas condiciones que tanto un ser como una especie necesitan. (1924. *δέλτα*, X, 240.)

☆

Somos una especie que ha pasado a la ofensiva contra la *naturaleza*. (Ibídem, X, 252.)

☆

A Darwin se le ocurrió dibujar las raíces imaginarias del árbol genealógico del que sólo se veían las hojas. (1925. *Ἰῶτα*, X, 855.)

☆

La vida es inseparable de la materia — pues no es más que una modificación de la materia — pero inseparable como una ola lo es del agua. No hay ola sin agua, pero no hay ola con idéntica agua. (1926. *σ XXVI*, XI, 807.)

☆

La vida está ligada a la constitución de edificios moleculares complejos, y a la evolución de esos edificios, por reacciones específicas *nuevas*.

Invención. (1928. *Ω*, XIII, 3.)

☆

La característica más notable de los seres vivos es la estructura cíclica compleja de su duración — La vida es un sistema de *funciones* (entiendo por *función* un conjunto limitado de *efectos* que se suceden, etc.) — así pues, un sistema de *tiempos*, unos independientes, otros ligados. Ahora bien, entre esas funciones hay algunas permanentes, que responden a condiciones permanentes del medio. De hecho, suelen ser periódicas.

Otras son ocasionales y responden a condiciones accidentales. Tanto unas como otras son cíclicas. (1928-1929. *AC*, XIII, 312.)

☆

Las condiciones de producción, conservación y reproducción de la vida parecen tan numerosas, tan independientes entre sí, tan particulares, tan poco probables; sus variedades tan extrañas; sus órganos, sus funcionamientos, las relaciones de sus individuos a la vez tan burdas y tan sutiles, tan débiles y tan fuertes, tan bien adaptadas y tan falibles — que se diría que todo esto está hecho para estimular hasta la locura a la mente — y ésta siente que forma y no forma parte de este sistema — laberinto de preguntas.

La mente no desempeña ningún papel en un sistema del que sólo es un ínfimo detalle y gracias al cual existe. [...] (1931. *AO*, XIV, 844.)

☆

Vida

Viernes 30 de mayo

Acudo al Diccionario — somos 5 — Doumic, Goyau, Bédier, Hermant y yo. Llega la palabra *vida* — «Definida» así por el proyecto: Vida = ¡Estado de los seres organizados mientras sienten y se mueven! —

Protesto — *¿organizados?* — *¿se mueven? ¿sienten?* Todo esto es inaceptable —

Hermant habla de volver a la fórmula del texto antiguo — en la que decía *animados* en lugar de *organizados*. Me opongo de nuevo. —

Nos atascamos.

Se me ocurre proponerles pedir ayuda a Bergson — Efecto de asombro. Doumic dice que Bergson nos dirá algo demasiado sutil. Hermant, bastante a mi favor, le contesta que no. En fin, nos decidimos a invocar a Bergson. (No les interesa lo que *ignoran a sabiendas*, y aceptan lo que se ignora comúnmente.)

La palabra *seres* es más problemática que la palabra *vida* —

El lenguaje sólo tiene como condición *estimular lo necesario* para *avanzar*. Si se hace algo distinto, se hace modificando las exigencias del trayecto — Por ejemplo, se estipulará que el trayecto sólo tendrá lugar si tal forma de acentuación se conserva — o si se evoca tal orden de ideas, — tal actitud — o si tal selección o encadenamiento o tales frecuencias o permanencias etc., etc. (1935. Sin título, XVIII, 123.)

# Matemáticas

Los seres geométricos conocidísimos, círculos, triángulos, son las primeras imágenes elaboradas. Son las 1.as experiencias sobre formaciones psíquicas. El punto y la recta. La posibilidad, la dificultad, la imposibilidad de imaginar. Sin álgebra no hay estudios generales sobre las superficies y sobre el espacio de 3 dimensiones. (1894. *Diario de a bordo*, I, 28.)

☆

Lo bueno de la obra matemática: la relación entre el fondo y la forma es constante. (1896-1897. *Selfbook*, I, 97.)

☆

Divertirse intentando traducirlo todo a matemáticas

1.° por ventaja de imagen

2.° por ventaja de lógica y por sentir las variaciones y órdenes de cantidades. (Ibídem, I, 101.)

☆

El espacio real (el de los ojos y las sensaciones, —) no es euclidiano — — no tiene curvatura constante. (Ibídem, I, 105.)

☆

Las matemáticas buscan las propiedades de una forma, y no tal o cual problema particular. (1897-1899. *Tabulae meae Tentationum* — *Codex Quartus*, I, 254.)

☆

Hacer matemáticas — es decir, hacer visible y tangible todo el trabajo propio de la mente sobre un problema dado — introducir elementos y operaciones a plena luz — es totalmente embriagador — Reducir a cantidad para formar los elementos del cálculo es reducir a las operaciones mismas — y reunir esas cantidades mediante otras operaciones — todo eso es moldear la mente.

Los signos matemáticos no corresponden sino a operaciones, y a operaciones conocidas. (1900-1901. Sin título, II, 74.)

☆

Un descubrimiento matemático difícil, extraño, importa poco. Sólo la elegancia es útil, fecunda y profunda — Dado que, sin ella, las matemáticas son simples curiosidades y, por ella, modelos. La elegancia es esencial. (1902. Sin título, II, 775.)

☆

Una proposición está demostrada cuando sentimos su necesidad. Esa necesidad sólo aparece cuando los términos que son (o se han vuelto mediante transformaciones) no susceptibles de traducción, de equívocos o de supresión, no se pueden mantener unidos sino de la manera anunciada — la cual representa entonces, con todo rigor, ese hecho mental preciso.

Las matemáticas (en su forma), al crear sus objetos, son más completas en su lógica que la lógica general — la cual concierne a los objetos corrientes, es decir, las palabras vulgares, y los supone (por hipótesis) definidos, es decir, susceptibles de soportar relaciones rigurosas. Lo real en matemáticas es convencional en lógica.

Desde este punto de vista, las matemáticas son propiamente la colección de las definiciones rigurosas y de las construcciones totalmente visibles en todas sus partes y en todas sus conexiones (por ejemplo, la repetición — el desplazamiento —). (1903. *Júpiter*, III, 3.)

☆

El genio de Descartes fue ofrecer los medios para crear una infinidad de definiciones — es decir, construcciones que acaban siempre en un ser matemático. Allí donde hay construcción uniforme hay existencia matemática, — coordinación de variaciones. Fuera de eso, las formas naturales están cerradas para el geómetra. Las llama funciones no analíticas.

Una figura analítica es el conjunto de las líneas rectas de construcción idéntica. Un espacio analítico es el conjunto de todas las construcciones uniformes posibles. (Ibídem, III, 89.)

☆

La matemática es la descripción de operaciones mentales en tanto las podemos anotar con exactitud. (Ibídem, III, 102.)

☆

El cálculo numérico es un medio de determinación. El cálculo algebraico es un medio de representación. — (1905. Sin título, III, 599.)

☆

El camino más corto es el tiempo (el más *puro*...).

Aunque la definición de la recta como la mínima *distancia* está sin duda viciada, creo sin embargo que la definición no viciada, y aún sin encontrar, de esa línea debe encontrarse en la demostración de cierto mínimo — y en la noción de continuidad y prolongación.

Y en este punto inicial, quizá deba ser invocado el tiempo. Podemos decir: para pasar de un punto a otro — hay un camino que representa para nosotros el tiempo más corto.

Dados 3 puntos, puede ocurrir que esos puntos estén situados de tal manera que el trazado *AB* no se diferencie del trazado *AC* sino por un *tiempo*, sin otra modificación motriz. Entonces *ABC* es una recta.

La recta es la línea cuyo trazado no depende sino del tiempo

— (o *una sola variable*) y la distancia (intuitiva) es la magnitud de esta obligación, el tiempo.

Y todo esto demuestra que las coordinaciones motrices nos dan, en la sensación, la intuición de una especie de potencial. Ocurre cuando los cambios de estado dependen de una sola calidad o variable. Esta noción es primitiva, anterior de alguna manera al tiempo y al espacio — o más bien les es común.

La recta es la línea cuyo trazado es el acto de un solo y mismo sistema de motores.

En definitiva, el conjunto de las sensaciones del movimiento, del tacto y de la vista está unido. Se divide en conjuntos parciales y cada uno está determinado por una sola sensación de ese conjunto. Si la sensación única va acompañada de inmovilidad hay punto. Si se puede asimilar a una sucesión hay línea — y si esa sucesión constituye a su vez una función del tiempo solo y de un punto inicial — hay línea recta. Pero la línea se distingue del tiempo — más adelante, — cuando observamos que *el trazado obtenido*, al estar MATERIALIZADO — o simbolizado por trazos estables, puede ser recorrido en sentido contrario, puesto que no conserva la marca / el signo / del sentido en el que fue trazado inicialmente.

Al analizar el trazado y el final nos encontramos con los axiomas geométricos. Al disponer de esos axiomas tomamos y dejamos lo que haga falta — sólo nos quedamos con lo necesario para razonar. De manera que la geometría más general se compone de una pluralidad de geometrías, cada una dictada por una serie de convenciones. (1905-1906. Sin título, III, 792-793.)

☆

Hay libros que me gustaría hacer sólo por el deseo cada vez más claro de leerlos.

Pero desgraciadamente es imposible. Pienso en eso por un

deseo parecido. Me gustaría que me hicieran un tratado del Espacio, que no fuera la geometría sino la exposición sin demostraciones de las figuras y de las propiedades, de los resultados de la geometría en el orden de las experiencias.

No ya como un método, axiomas, consecuencias, sino como hechos de cierto tipo. Habría que ser un gran geómetra para hacerlo. (1915-1916. *A*, V, 792.)

☆

La invención de la geometría consistió en introducir el lenguaje y las operaciones lógicas del lenguaje como desarrollo de un conocimiento intuitivo. Este paso es enorme.

El lenguaje (y las notaciones) empleado como ciego fabricante / constructor / según sus medios, de un mundo que debe verificarse en *cierta* intuición (en parte, al menos).

La geometría es un desarrollo puramente lógico pero a partir de definiciones escogidas de tal manera que las consecuencias puedan ser verificadas (en los límites de la experiencia) en lo real.

Es, pues, un modelo que hay que retener. Cada proposición tiene dos caras. Una cara lógica, es decir, independiente de los objetos representados y *verdadera* para una infinidad de objetos «geométricos» o no; y una cara *aplicable* a la realidad. (1917. *F*, VI, 670-671.)

☆

Geometría — Relación entre la forma y el movimiento.

Relación entre lo sólido y el desplazamiento. (1918-1919. *J*, VII, 189.)

☆

La geometría de los griegos es el templo erigido a los dioses del espacio por el dios Palabra. (1921-1922. *Q*, VIII, 459.)

☆

## Número

Poincaré no creía que se pudiera definir el número. Painlevé, con el que hablé (muy brevemente) de este asunto, parece compartir esa opinión.

Yo pienso lo contrario. Estos señores seguramente confunden número y pluralidad. Veo un montón de piedras. No sé *cuántas* son. Las cuento y tengo un número.

Describir lo que he hecho es la *definición del número*.

Un niño no sabe contar. Aprende. Lo que ha ocurrido entre su maestro y él, a este respecto, — es la definición del número.

Pero es verdad que resulta delicado y fastidioso establecerla.

Hay que apuntar lo siguiente — A. Que los números se dividen en realidad en 2 categorías:

1.° Los números muy pequeños — 1, 2, 3, 4, 5

2.° Todos los números.

Nuestra intuición distingue *p* objetos simultáneos; más allá se pierde.

B. Otra cosa. Observar que a toda pluralidad de objetos corresponde una pluralidad de actos. Sólo contamos actos, y pensamos (sin saberlo) tantos objetos, tantos actos. Tot res, tot signa[1].

Podemos escoger uno de esos actos (como *tocar con el dedo*), y repetirlo sobre cada uno de los objetos, sin omisión ni repetición. Esta operación es independiente del orden seguido. Damos un nuevo *nombre* a cada repetición del acto, acompañada por un cambio de objeto, y consideramos cada vez todos los objetos que ya se han tocado (podemos ponerlos aparte). Ese *todo* ha exigido una pluralidad de actos a los que remite el nombre dado. Ordenamos estos nombres de tal manera que cada uno se sitúe entre el que representa la pluralidad considerada menos 1 unidad y el que recuerda la pluralidad considerada + 1 unidad.

Esta clasificación se conoce de memoria. Si no, los números no son útiles. Es una tabla 1 = 1, 2 = 1 + 1, 3 = 1 + 1 + 1 — más allá de 4 o 5 representamos 6 = 5 + 1.. 10 = 5 + 5. Luego sólo nos representamos *pequeños* números distintos de los *grupos de unidades indistintos*. Y pensamos que es *poco* o *mucho* según los casos, al igual que el salvaje ante las pluralidades no contadas*. (1922. *R*, VIII, 618.)

☆

Imaginación.

Respecto al sueño, lo real es una *convención*. Y es lo mismo para la *imaginación pura***. Esta convención es muy fuerte en nosotros. La *imaginación* es siempre extrañamente *tímida*. Muy pocas veces se arriesga a combinaciones alejadas de todo uso y de toda realidad probable. Son los matemáticos los que más lejos han llegado, por la necesidad de interpretar o de representar sus ecuaciones cuando quieren generalizar o estudiar el campo entero de esas ecuaciones. Generalizan más escribiendo que viendo. Y luego intentan ver. (1922. *S*, VIII, 708.)

☆

El lenguaje más sencillo y más completo es la numeración decimal. (1924. *ἄλφα*, IX, 731.)

☆

El álgebra es la expresión reducida a los actos. (1926. *σ XXVI*, XI, 855.)

☆

* En el fondo, todo el misterio consiste en el hecho de asociar a una pluralidad un signo convencional.

** Los desvíos de la imaginación — hay una probabilidad — lo real = 1.

Las matemáticas son el arte de la función transitiva de la mente, e intentan clasificar, ordenar, explotar al máximo las propiedades de permanencia y variación de la mente — hacerlas presentes, conscientes. (1927. *v* 27, XII, 234.)

☆

Espacio — Esta palabra (fuera de los significados particulares en la geometría por los grupos y los conjuntos) no es sino el papel que envuelve los objetos. No hace falta razonar sobre ese envoltorio — Podemos prescindir de esa palabra cada vez que la empleamos — con tal de poder precisar nuestro pensamiento. (1929-1930. *ah* 29, XIV, 328.)

☆

Las matemáticas ofrecen una literatura reversible, que procede por ciclos — sin movimientos, *sin velocidades*.

No procede (en su forma) sino de su estado inicial, al que siempre puede volver.

Pone su fuerza en la conservación y no en la variación de las perspectivas.

Sic Bach. Estabilidad extraordinaria. (1931. *AO*, XIV, 810.)

☆

Sólo hace unos diez siglos que fue inventado el *cero*. (1933. Sin título, XVI, 693.)

☆

Geometría — Actos y lenguaje —

Se han buscado los *principios* de la geometría en la lógica. Pero yacen más ciertamente en los *actos*. Buscarlos es extraer lo que la geometría retiene de esos actos. — Estos actos son *ciclos*. El lenguaje viene después. (1940-1941. Sin título, XXIV, 91.)

☆

Una dificultad de las matemáticas es la manera «abrupta» con que se introducen las definiciones.

No indicamos el origen de la elección de tal convención inicial, la cual se justifica más o menos por su empleo y por lo que viene a continuación. No hay transición entre lo «impuro» del lenguaje común y lo «puro» de la teoría. No decimos de dónde salimos *realmente*, ni adónde vamos.

Habría que empezar por decirlo, y por decir qué queremos, lo que vamos a hacer y con qué medios — No es fácil, y eso demostraría la *particularidad* del desarrollo matemático. De esa manera, algunas generalizaciones que se presentan tardíamente aparecerían, ya desde el origen, como posibilidades — provisionalmente reservadas. (1941. Sin título, XXIV, 680.)

☆

La geometría es una ciencia del espacio mientras que el «espacio» es una creación de la geometría.

Y por eso hay *n* geometrías. Pero si consideramos el espacio como nombre de las posibilidades combinadas de *toda* la experiencia en la que figuran la sensibilidad sensorial × la motilidad humana, añadiendo nuestra facultad de imaginar en este orden, de manera que la palabra *puedo* tenga un sentido, entonces la geometría no es una ciencia del espacio.

El «Puedo» del geómetra es pura convención. No puedo prolongar indefinidamente esta línea ni dividir indefinidamente este segmento, ni elevar una 4.ª perpendicular en el punto de reunión de otras 3.

De manera que llamamos GEOMETRÍA a una simulación de acciones imposibles e incluso inimaginables expresadas y llevadas a cabo en las formas de un lenguaje llamado «lógico».

La *materia* de estas acciones está constituida por lo que llamamos *definiciones*. (1945. Sin título, XXIX, 522.)

# Ciencia

La ciencia consiste en buscar en un conjunto la parte* que puede expresar todo el conjunto. (1900. *Cenizas*, II, 37.)

☆

La analogía domina la ciencia física. (1900-1901. Sin título, II, 192.)

☆

Una ciencia verdadera no es un sistema de *respuestas*. Al contrario es un sistema de problemas que permanecen siempre abiertos. Los axiomas fundamentales de una ciencia son las determinaciones parciales de problemas. (1901-1902. Sin título, II, 395.)

☆

Lo que hay que tomar de las ciencias no es una vana analogía de sus leyes físicas con las de la mente — es su rigor, su tensión, su dificultad pura, sus buenas maneras de definir, su búsqueda de las operaciones. [...] (1902. Sin título, II, 552.)

☆

Los grandes sabios dejan de lado algunos detalles — en eso y por eso son *grandes* sabios. Pero, en más de una ocasión, de esos retazos recogidos por los investigadores secundarios sale

* o más bien buscar las operaciones que pueden expresar todas las operaciones del conjunto

alguna objeción que devora el trabajo del gran sabio. Newton y la óptica. (1903. *Júpiter*, III, 77.)

☆

La ciencia para mí no es un incremento, una profundización de la descripción del mundo, incremento que se traduce por la agregación de figuras nuevas, de imágenes infinitamente renovadas, precisadas, sustituidas — — — La ciencia está en el incremento de la organización, de la conciencia y de las conexiones. (1905. Sin título, III, 636.)

☆

Ciencia — significa: clarificación, orden, clasificación pura. (1907-1908. Sin título, IV, 249.)

☆

Un átomo de certidumbre objetiva destruye un mundo de certidumbre subjetiva. (1912. *H 12*, IV, 736.)

☆

Lo que constituye una *ciencia* — eso sin lo cual un conocimiento no es ciencia, yace en la posibilidad de comprobación. Por eso no hay ciencia del pasado.

Por otro lado — no se puede considerar ciencia cualquier conocimiento cuyos elementos conceptuales no están hechos ad hoc, sino tomados del lenguaje corriente. (1912. *I'12*, IV, 815.)

☆

La ciencia — se reduce a pensar «objetivamente» — es decir, sin relacionar algo desconocido con algo conocido — ; sin relacionar un ser continuamente emergente, variable, esencialmente *sin ley*, con cosas o seres determinados. El objeto es lo que, aunque inconstante, no esquiva todas las leyes posibles.

La noción primitiva o usual de las cosas es una mezcla —

Ley y no ley, — series combinadas — De esa mezcla se pueden sacar series-ciencias.

Este fraccionamiento es imposible en los sueños.

La ciencia permite llevar a la fuerza el pensamiento por caminos y por puntos muy alejados del pensamiento *corriente*. La ciencia obliga a pensar en cosas o combinaciones o confrontaciones que por fin se ven despojadas de cualquier significación sensible, posibilidad de existencia o reflejo. Su interés reside en que lleva allá donde no se quiere ir, donde no se sabía cómo ir. Es un modo de viajar por países desconocidos que están hechos con las cosas más usuales, pero tomadas de otra manera.

*Objetivo* — es modificar su visión, para no percibir significación sino cosas. (1914. *W 14*, V, 366-367.)

☆

## Contra la experiencia

El genio de Galileo consistió un día en pensar contra la experiencia, en atreverse a despreciar las resistencias pasivas para considerar el movimiento y el equilibrio independientemente de las fricciones que impiden el uno y facilitan el otro — Contra la evidencia.

Observó que un cuerpo sobre un plano inclinado, sea cual sea su forma, sea cual sea la escasa inclinación del plano, tiene que moverse siempre, y que la parada proviene de circunstancias independientes de las leyes generales del movimiento.

Nada más estimulante para la mente que este atrevimiento. Pero, ¡qué grave y hasta inquietante el constatar que la observación más exacta puede ser un obstáculo al conocimiento!

— Demasiado rigor en la profundización de las cosas *reales* (físicas) lleva a la imposibilidad del conocimiento.

Finalmente, pues, la adivinación de las leyes exige a menudo una negligencia de orden superior —, y consiste en esa negligencia. (1917-1918. *G*, VI, 793.)

☆

## Energía

En cualquier fenómeno, lo que goza de la doble propiedad de conservarse en cantidad — y degradarse en calidad — eso es Energía. (1921-1922. Q, VIII, 401.)

☆

H + φ

Cuerpo.

El cuerpo tiene necesariamente relaciones inmediatas con lo que llamamos universo — y si miramos ese universo (o al menos una región o extensión del universo) como un sistema de *leyes*, es decir, como algo que no varía infinitamente y no se diferencia infinitamente de sí mismo en un intervalo determinado, — ese cuerpo y esas leyes mantienen una relación estrecha y recíproca. Por ejemplo, la estructura de un animal que tiene ojos está en relación con la velocidad de la luz; la velocidad de sus reacciones se ve afectada por ello. —

El cuerpo es el objeto real de la física — Constituye su límite pero en cierto sentido. *Visualiza, lo mejor que puede*, lo invisible, *actualiza* el pasado, el futuro, convierte en objeto (objetiva), regulariza, hace reproductibles y funcionales las experiencias (es Ciencia), convierte en *manejables* unas energías — calor.

La «Ciencia» es poner al alcance de la mano, a la escala del cuerpo o de los sentidos, al estado de visible o de pseudo-visible, al estado de *presente* actual, todo lo que no lo es — Es sustituir ciertos fenómenos por sus expresiones en actos del cuerpo (cf. atracción —).

El cuerpo es el *explicador* universal. Desde ese punto de vista es la unión de las unidades y de los aparatos de medida.

El espacio y el tiempo.

El cuerpo es cosa doble — Esa dualidad lo define.

Es un cuerpo entre los cuerpos y es el soporte de todos los cuerpos*.

El cuerpo y la noción fundamental de *Igualdad.*

El cambio y el movimiento de nuestro cuerpo anulan con un retraso variable la variación del mundo. (Ibídem, VIII, 407-408.)

☆

El gran «progreso» ha sido la introducción de las *medidas.* (1922-1923. *V*, IX, 85.)

☆

No veo ninguna filosofía que haya intentado tener en cuenta lo que ignoramos y debemos ignorar.

Cuanto más se cierra a esto, más insuficiente resulta. Cuanto más completa en apariencia, más incompleta es. La Ciencia sólo se ha desarrollado, es decir, sólo se ha enriquecido con hechos nuevos e imposibles de prever, gracias a su desapego por lo filosófico, y gracias a la flexibilidad que ha encontrado en el rigor.

Incluso las *figuras* del razonamiento se han visto optimizadas por el análisis científico después de siglos. No hay escolástica ni *crítica* que haya podido llevar a concebir la importancia de algunos fenómenos casi imperceptibles y, durante mucho tiempo, insignificantes, despreciables y despreciados. No significa que no haya que intentar concebir conjuntos, y ordenar, deducir, etc.

Pero esas concepciones son válidas como medios, nulas como fin — la filosofía considera *fin* lo que la ciencia considera medio. A causa de las *palabras* que nunca son ni pueden ser *fines.* La *fórmula* más notable es tan sólo una transición, un comienzo, un instrumento, — y eso nos lleva, lo queramos o no — a la imagen, al acto, a la posesión de hecho,

* Cada animal es un tipo de universo.

o bien el filósofo tiene que acomodarse a la condición de artista, y su sistema a la de sinfonía. (1924. *βῆτα*, IX, 847.)

☆

Bruselas — 22 de marzo de 1924. Velada con los Deswarte. Conversación con el Sr. Hostelet — físico — sociólogo. En 1911, nos dice, hubo aquí un gran debate a propósito de los quanta. Solvay reunió, costeándoles el Hotel Métropole, a los cabecillas de la física, Poincaré, Planck, Einstein, Langevin. Lorentz presidía en 4 idiomas sin problemas.

Todo ese pequeño sínodo reunido en el salón del hotel, discutía 8 horas al día con profundidad. Tensión.

Los alemanes atacaban la teoría de Lorentz — electrones. Lorentz, imparcial, se defendía avivando la argumentación. Prodigios de dialéctica — Poincaré se convirtió a los quanta durante este Pentecostés.

Einstein deslumbra, y luego asombra a los otros con sus travesuras. Salta encima de los hombros de la gente. Langevin dice: No se da cuenta de su genio, etc.

Envidio a esos hombres — Nada similar en Letras y Artes. (Ibídem, IX, 856.)

☆

La física obligó a tener en cuenta la pluralidad de los observadores. (1924. *Γάμμα*, X, 108.)

☆

La física general moderna es una filosofía de la medida. La medida (y el número) es potencia / *poder* /, *actos*.

Análisis del mundo por los actos — (conocimiento = poder). (1924. *ε*. *Hacer sin creer*, X, 351.)

☆

La filosofía es, de alguna manera, mortificada por la inmensa distancia que se ha creado poco a poco entre sus vagos e inverificables resultados y los resultados de las ciencias.

Estos últimos han aumentado enormemente las exigencias y los hábitos de precisión y de verificación de la mente. Cuando vuelve a los filósofos, la mente encuentra — literatura. (1925. *η. ¡Nunca en paz!*, X, 604.)

☆

La relatividad es una simetría.

Relatividad — Cuerda tendida entre el caballo y el carruaje — acción es indisociable de reacción.

Reciprocidad. (1925. *θ. Como yo*, X, 700.)

☆

Le pido a Perrin noticias de la luz. Me dice que siguen considerando insoluble el conflicto entre la teoría continua, éter, y la teoría *de los quanta — la difracción adversus la absorción, etc.*

Le digo que la solución se encontrará quizá en la fisiología del ojo — ya que el ojo contiene algo que es tal o cual si la luz es de cierta manera, pero que sería diferente si la luz fuera diferente.

Me dice: Sería otra línea de ataque. (1926. *ν XXVI*, XI, 437.)

☆

Para Leonardo — notas —

presentimiento de la era moderna.

Todo relacionado con el conocimiento preciso, y éste probado por sus efectos — invenciones, posibilidades — etc. Rehacer el mundo en los alrededores del hombre.

«Naturaleza» — caso particular — cada detalle natural = caso particular. El mecanismo de los fenómenos. Incluso el arte. Acción recíproca del conocimiento sobre la acción que se desarrolla y de la acción sobre la concepción.

Leonardo, *uno de los fundadores de Europa.*

— Sus medios. Papel del dibujo, de la geometría y del cálculo. Papel de las imágenes.

Visualización — Preludio de la *visión de las relaciones* de la Geometría analítica y de la mecánica analítica. El dibujo de las leyes, la visión de las variaciones, de las conexiones. Desarrollar — Símbolos — fuerzas. (1926. *σ XXVI*, XI, 841-842.)

☆

La física *moderna* puede remontarse a la época de la velocidad de la luz — cuando la luz dejó de ser simultánea.

Intervención del tiempo en la óptica. (1926-1927. *τ 26*, XII, 31.)

☆

Banquete Perrin — 31.1.27.

Presido yo, entre Perrin y la Sra. Perrin. Calor. Salmón.

Le doy la palabra a Rosny, más pálido y más negro que nunca. Gracioso — además imaginación física bastante extraña.

Borel — Langevin habla very well — yo, regular, olvidando lo esencial. Perrin muy malo, pero qué más da.

Sala 60 % mujeres.

Al final tengo que oír *Aurore* de la boca de la Sta. Marcilly.

Cantidad impresionante de presentaciones — firmas, etc.

Dervaux.

El Sr. Eyrolles. Director de no sé qué Escuela de Ingenieros.

Brunschvicg me dice cosas de lo más «halagadoras». Me cita en todos sus libros. Por más que yo me niegue a ser considerado filósofo —

muy impresionado por lo que he dicho, que no hay más que una conciencia. (Ibídem, XII, 45.)

☆

Cuando uno piensa que sólo hace 300 años que se admite la circulación de la sangre;

que la redondez de la tierra no se aceptó antes del siglo XVI, que sólo en el XVII se pensó en el vapor... (1927. *υ* 27, XII, 213.)

☆

El «tiempo y el espacio» *dependen*.. éstos son los resultados nuevos debidos 1.° a los análisis modernos, 2.° a los descubrimientos físicos. (1927. *Φ*, XII, 351.)

☆

Cualquier teoría de la relatividad podría reducirse a esto: no existen variables independientes. (1927-1928. *χ*, XII, 688.)

☆

Todos los progresos de la física convergen hacia un problema ineluctable que es el de las percepciones y las imágenes. (1928. *ψ*, XII, 819.)

☆

No estamos sobre la tierra para anular el misterio del mundo; sino, al contrario, para crearlo y complicarlo, añadir más misterio — ¡Para que la naturaleza se pierda en él! Si lo miramos de cerca, vemos que es la gran obra de la ciencia. Su progreso puede determinarse por el aumento del número de problemas.

Cada nuevo poder abre una tabla nueva de cuestiones. (1929. *AE*, XIII, 603.)

☆

Lo que hay que abandonar es la idea ingenua del espacio cámara vacía, — del tiempo, movimiento uniforme. (1929. *ag*, XIV, 63.)

☆

Si ninguna velocidad puede superar la de la luz (lo que creemos *hoy en día*), la definición de la velocidad se tiene que rehacer.

Hay que introducir en ella algo más que el tiempo y el espacio. (Ibídem, XIV, 76.)

☆

17.30h. Conferencia de Einstein — Einstein envejecido, pesado. Expone muy lentamente, con acento y lagunas — Primero, nada difícil — Luego — pocos entienden — enuncia su propósito — Unidad de la naturaleza — encontrar las leyes más sencillas. (Ibídem, XIV, 98.)

☆

12 de noviembre

Conferencia de Louis de Broglie — Sorbona — DK, Bour[1], etc.

Tengo la impresión de un galimatías de ideas. Hace ya 37 años que tomé una decisión en cuanto a esos asuntos oscuros — distinguiendo pura y simplemente lo que es imagen, lo que es observación — lo que es signo, etc. ¡Y me felicito muy sinceramente!

Discusiones — Einstein — Borel — Langevin — etc.

Xavier Léon, que preside, me hace una señal para que hable. No, dice mi cabeza. No sé lo bastante para ajustar exactamente mi idea a lo que se está diciendo.

Se lo digo a Cartan mientras subimos hacia el Instituto Henri Poincaré. Los sabios se acaloran cuando se les muestra la ciencia — reducida a unos ejes absolutos.

A las 17.30h conferencia de Einstein.

Muy interesante hacia el final — Se muestra gran artista y es el único *artista* entre todos esos sabios —

Desarrolla su incertidumbre y su FE *basada* en la arquitectura (o belleza) de las formas*.

* Einstein: «La distancia entre la realidad y la teoría es tal que hay que encontrar puntos de vista de arquitectura». Conferencia, discusión del 12.

No he oído nada que me hiciera más ilusión, nada que me confirme más en mis ideas ya que en el campo $\psi\varphi$ — es un millón de veces más *cierto* que en el campo $\varphi$.

Esto me conmueve íntimamente — Einstein puede proceder como me hubiera gustado proceder a mí — a través de las *formas*.

D'Ocagne me confía que Picard (en la sesión de la Academia de Ciencias a la que vino Einstein) no quiso que Borel lo presentara a Einstein (por ser alemán). Esto es miserable. (Ibídem, XIV, 107.)

☆

Einstein en casa de Borel, 10 de noviembre de 1929.

Le hablo de Franel, y luego le pregunto cuál es la probabilidad para que haya unidad de la naturaleza.

Contesta: es un acto de fe.

Hablo de las formas — del *lenguaje*, de las figuras. Cartan está de acuerdo.

2 átomos de radio, uno vive 1.000 años, el otro 1 segundo, e ignoramos si éste o aquél será el de 1.000 años o el otro, como los humanos frente a la curva de mortalidad media. Si ley física significa estadística — no hay determinismo en el detalle.

Finalmente — pequeño grupo con Borel — Perrin — G. B., δK. alrededor.

Volvemos al determinismo — Einstein toma el ejemplo de una curva estadística de mortalidad — No se puede predecir nada en absoluto en cuanto a tal o cual individuo*.

Regreso coche duquesa. Lo entregamos a la Embajada de Alemania — La duquesa me lleva calle Piccini — enseguida voy a visitar a Bergson. Muy conmovido por[2] — (Ibídem, fragmento inédito.)

☆

* Einstein. Le doy noticias de Bergson, me dice que irá a verlo si puede. Le doy la dirección Piccini.

Convertir en sensible es la gran cuestión de las ciencias actuales.

Así, las trayectorias de los electrones — las estructuras de los cristales — el papel «luminoso» de los electrones —

Y el movimiento absoluto; sobre ese punto, al haber fracasado, se forja una teoría de relatividad que da a la luz una especie de valor singular, que domina espacio y tiempo. (1930. *ai*, XIV, 416.)

☆

2 sentidos — de estadística

1.er caso. Las observaciones se agrupan alrededor de un valor *medio* — así la velocidad de la luz $3.10^2$.

2. Un fenómeno nos hace pensar que es resultado de la composición, en nuestros sentidos, de una cantidad de fenómenos elementales cada uno de ellos insensible, y por otra parte diferentes del fenómeno observable. Así, presión y temperatura de un gas. (1930-1931. *an*, XIV, 766.)

☆

Entre ciencia y filosofía hay algo de la relación y del contraste que veo entre música y poesía.

Elementos puros y elementos cualesquiera. (1931. *AO*, XIV, 916.)

☆

Relatividad — Éste es mi enunciado: *No hay variables independientes* en sí.

Nos vemos obligados a tomar una en cada análisis. No hay ninguna variable *aislada*. (1932. Sin título, XV, 608.)

☆

Convertir cierta ignorancia — o más bien cierta agnoscibilidad — ya no en el resultado de una deficiencia de la «mente» sino en una propiedad positiva de las «cosas mismas»,

es el fundamento de la idea de Heisenberg. (1933. Sin título, XVI, 264.)

☆

El principio de inercia de Galileo fue una de las mayores revoluciones. Nada más opuesto a la *finalidad*, que ya no podía refugiarse sino en el conjunto imaginario — *universo*. (Ibídem, XVI, 615.)

☆

Un gran hecho — es que los progresos extraordinarios de las Ciencias Físicas arruinan toda la consideración que se podía tener hacia los supuestos conocimientos de los Antiguos — los misterios contenidos en los textos — *Génesis*, *Sepher*[3], etc.

Pero, por otra parte, esas mismas novedades alteran enormemente, en numerosos aspectos, los axiomas y postulados de la Ciencia misma*.

Las nociones mismas se ven saqueadas — Tiempo — espacio — masa — etc.

El aumento ilimitado de *lo que puede el hombre* mata la idea de la distinción entre *lo que puede* y *lo que no puede*, distinción que fundamentaba la idea de poder «sobrenatural». (1934-1935. Sin título, XVII, 679.)

☆

*Preguntas ingenuas*

Newton contiene un niño que pregunta: / Un niño en Newton dice: / *Papá ¿por qué no se cae la luna?* ¿Por qué? — Pero eso supone que la luna es un cuerpo como los que se caen — Los antiguos no pensaban así. Si se cae — entonces Galileo debe ocuparse de ello. Pero Kepler, por otra parte. Entonces se con-

* Valor de las analogías

cibe el 1.er ejemplo de una síntesis matemática entre leyes (aquí, unas cinemáticas, otras dinámicas).

Más tarde, la síntesis también debe abarcar luz y electrodinámica. (1936. Sin título, XVIII, 692.)

☆

El tiempo, en la relatividad, es un fenómeno, un hecho observable que se sitúa *al lado* de los demás. (Ibídem, XIX, 147.)

☆

Imaginación —

Naturalismo e impresionismo han rebajado la imaginación como valor propio en las artes. La ciencia XVIII / XIX — tipo positivismo. Pero, mientras tanto, se introducían grandes imaginaciones — Faraday, Darwin — porque evolución es imaginación. [...] (1941. Sin título, XXIV, 339.)

☆

*Imágenes*

Dear Faraday!

El triunfo de la imagen mental — Transposición de la imagen física en el campo mental.

Y AQUÍ, esta imagen, que visualmente es una figura inerte, cobra «fuerzas». *El ojo no ve fuerzas** — es la excitación de nuestros potenciales motores la que entra en juego — en el campo-de-tiempo mental.

La imagen es mejor que la réplica, con los ojos cerrados, de un objeto visible. Cobra el valor de estímulo de un desarrollo y se convierte así en un elemento de alguna construcción que la supera, — y de la que es un efecto, un caso particular, un indicio.

* ve manchas, límites de manchas y desplazamientos de manchas.

Se ha desarrollado así en un *implexo* — como un germen cristalino. Pero hace falta una solución — y sobresaturada. O como una semilla. (1942. Sin título, XXV, 434.)

☆

La ciencia tiene como objeto implícito la disminución de creencia, que reduce al mínimo.

Desde ese punto de vista, es antisocial, puesto que la sociedad es un funcionamiento fiduciario — Supone un credo o crédito. (1944. Sin título, XXVIII, 724.)

# Arte y estética

Cuando era un niño y pintaba monigotes en mis cuadernos, había un momento solemne. Era cuando les ponía ojos a los monigotes. ¡Qué ojos! Sentía que les daba la vida y sentía la vida que les daba. Tenía las sensaciones del que alienta sobre el barro. (1897-1899. *Tabulae meae Tentationum — Codex Quartus*, I, 175.)

☆

El canto de Orfeo — descubro que la voz puede darme un profundo placer — es el contralto el que cala en mí — con su colosal declamación. (1901. Sin título, II, 310.)

☆

Artes del tiempo

Condición de pasar por *p*, *q*, para llegar a *r*.

La literatura, más simultánea que la música. (1902. Sin título, II, 472.)

☆

Epítetos que resumen todos los sentimientos de lo «bello»

abundante
fácil
sorprendente
completo (perfecto)
justo o exacto
aislado, separado, independiente
puro

fuerte (resistente — emocionante — prolongado — arrebatador)
espontáneo
múltiple. (1903. *Júpiter*, III, 14.)

☆

Música, única arte que fija los cambios. (Ibídem, III, 43.)

☆

Una obra muy hermosa es aquella que, durante algún tiempo, da la impresión de ser el único objeto, — el imprescindible, el verdadero. Cuanto más largo es ese tiempo, más hermosa es. Aunque sé que ese tiempo es siempre finito. (Ibídem, III, 94.)

☆

Música, danza sin cuerpo y voz sin palabras — verdadera abstracción — estimulación directa y externa de todas las funciones que, generalmente, son estimuladas desde el interior — por rechazo o sobreabundancia de energía (piernas, lágrimas, aliento, laringe, lengua), a las que se responde mediante las ideas, siendo éstas las que estimulan normalmente aquellas funciones. (1905-1906. Sin título, III, 808.)

☆

La «sonrisa de la Gioconda» no piensa en nada. A través de ella dice: «No pienso en nada — es Leonardo el que piensa por mí». (1906-1907. Sin título, IV, 105.)

☆

Hay un punto crítico en el desarrollo de un arte, el momento en que la necesidad principal para el artista, el imperativo supremo, es: no hacer lo que ya ha sido hecho. (1910. *C 10*, IV, 455.)

☆

Un músico puede repetir su idea cambiando el modo, el tono, el timbre, el movimiento. —

¿Y un escritor? (1910. *D 10*, IV, 474.)

☆

Música — metapoesía — superación del pensamiento articulado. (Ibídem, IV, 475.)

☆

Aspecto inhumano de las obras «perfectas». Bach — organillo — Encadenamiento de teoremas. (Ibídem, IV, 480.)

☆

La arquitectura es una oda del espacio a sí mismo. Debe hacer ver las propiedades del espacio y, en particular, su heterogeneidad en cuanto al hombre y su homogeneidad en cuanto a la operación de la mente — en los movimientos virtuales. (1911. Sin título, VII, 268.)

☆

El dibujo muestra el paso de lo informe a lo «forme» — Y cómo una forma es un acto — una correspondencia uniforme, acto en medio de puntos, líneas, es decir, modificaciones musculares cuya *huella* es visible y permanente. (1916. *C*, VI, 205.)

☆

*Clásico*

A los antiguos, el mundo celeste se les aparecía más ordenado de lo que se nos aparece a nosotros.

En cambio, el mundo terrestre les parecía muy poco regulado.

Lo que les sorprendía era el azar, la *libertad*, el capricho (pues el azar es la libertad de las cosas, la impresión que tenemos de la pluralidad de soluciones — ).

El Fatum era algo vago, que seguramente se imponía a la larga y en conjunto (como la ley de los grandes números), pero eran posibles las oraciones, los sacrificios, las prácticas.

El hombre todavía tenía algún poder en aquellas ocasiones en las que su acción directa es inaplicable.

Y por tanto poner orden le parecía *divino*.

Lo que distingue al arte griego del arte oriental es que éste sólo se preocupa de dar placer — el arte griego intenta alcanzar la *belleza*, es decir, dar una forma a las cosas que haga pensar en el orden universal, en la sabiduría divina, en la dominación por el intelecto, cosas, todas ellas, que no existen en la naturaleza dada, naturaleza que, como ya he dicho, conlleva el azar. (1919-1920. *K*, VII, 482.)

☆

Arte — La *técnica* más profunda debe ser insensible, no hacerse ver más que con la reflexión — pues las buenas máquinas no hacen ruido. (1920-1921. *M*, VII, 818.)

☆

Si una obra es clara, y si además es maravillosa, es oscura en la medida en que es maravillosa. Una cosa bella es siempre oscura.

Lo admirable es inexplicable como tal. (1923. *Y*, IX, 512.)

☆

Nada impide suponer que la evolución de la música desde hace cien años no hubiera podido producirse en *sentido inverso* — es decir, simplificando, reduciendo el número de medios, — — y acrecentando su delicadeza y su *rendimiento*, — de tal manera que Mozart aparecería en el horizonte de Berlioz y de Stravinsky, y Bach más allá de Wagner — tomando lo que éste ha extraído de aquél como presentimiento, búsqueda de la simplificación futura que en realidad llegó *antes*. (1924. *ἄλφα*, IX, 720.)

☆

Todas las artes tienen por objetivo común aprehender la Poesía; y tienen objetivos particulares menos elevados, como la semejanza en la pintura; el *interés* en la literatura (es decir, la participación involuntaria del lector en una aventura o en una descripción); el estímulo rítmico, el cosquilleo de los timbres, en música, etc.

Pero ¿qué es esta Poesía?

Es un estado de espera — Resonancia — que canta. Estado en el que las cosas afectan directamente a los tesoros de la energía central, y la energía despierta las cosas — Estado de disociación, y mundo de ese estado.

Cuando una cosa sensible me hace más sensible, cuando lo que veo exalta la vista, y cuando lo que poseo se hace desear. (1924. *βῆτα*, IX, 802.)

☆

Mi postura es ésta:

Las ciencias y las artes separadas no corresponden más que a comodidades convencionales.

Pero el hombre actúa y piensa — y trasciende estas categorías que no son más que actos particulares.

Cada una de ellas contiene implícitamente a las demás. (Ibídem, IX, 823.)

☆

Monet —

Una carrera dominada por un talento que *se acelera* con el tiempo —

llega a ese punto en que la rosa y el rosa, la forma y el color, se intercambian en la percepción —

extrema poesía de la visión* —

pero en la que no son los *objetos*, es decir, las ideas, las que embriagan, transportan, embelesan, sino

mística de los colores** —

grandeza — *árbol* —

tema del viejo artista —

tema del ojo — al igual que la «materia» no es lo que se creía y sobre lo que se razonaba hace tan sólo 30 años, / de la misma forma / la sensación no es lo que se cree.

Este acontecimiento —

El artista es aquel cuyas sensaciones se desarrollan, — o mejor, aquel que es sensible a los armónicos, a los sub-resultados, a los desarrollos de la sensación. Aquel que siga esta vía, restituirá los anillos *que existen*, que relacionan la sensación no mitigada con la idea — con la inteligencia y por fin con la acción reconstructora, aquél es un artista, e incluso más — — (1925. *Diario de a bordo*, X, 836.)

☆

7 de septiembre de 1925. Visita a Monet — Completamente canoso (no lo veía desde hacía 10 años). Gafas — un cristal negro, el otro ahumado. Nos muestra sus últimas telas. Extraños manojos de rosas captados bajo un cielo azul. Una casa sombría.

Habla de sus ojos. Cuando le estaban quitando el cristalino se le apareció un círculo azul. Ya no veía más que el amarillo. Este azul le causa una impresión deliciosa. Luego, cuando volvió a ver — encontró un cuadro pintado antes y que es una cacofonía de tonos — Tomaba el amarillo por blanco.

Clemenceau — amigo — No habla de política — ha hecho una obra en 10 volúmenes sobre las religiones antiguas, para ser publicada 10 años después de su muerte.

* embriaguez dionisiaca del ojo

** amebas, transformadas por colores

—— Vamos al taller de los nenúfares en el agua. Vastas poesías puras —— Le hablo de sus etapas de maneras. [...] (1925. *'Ιῶτα.* XI, 65.)

☆

Dibujar, pero dibujar como se palpa con los ojos cerrados una forma, intentando reconocerla, pues el tacto es mucho menos simbolizante que la vista, el tacto no se anticipa, no descuida, no añade la memoria al instante.

(Hay otro dibujo que es lo contrario de éste, un dibujo que es-pira, mientras que aquél inspira. Dibujo de liberación, impetuoso, que se apresura hacia su goce, hacia la posesión de lo que se quiere *ver*.)

Así mismo, intentar prescindir en la escritura de las palabras demasiado alejadas de un sentido preciso

o ejercitarse en describir un objeto muy simple y familiar sin utilizar su nombre. (1926. *ϱ XXVI*, XI, 561.)

☆

El dibujo hermoso (Rembrandt) tiene su analogía en literatura. Fue poco cultivado en el siglo XIX.

Rembrandt plantea la cuestión del trazo.

El dibujo es un acto de la inteligencia — Hay en él la marca de la inteligencia que es la APROXIMACIÓN SUCESIVA, y de ahí el — conducir a un límite no sólo la *Similitud*, sino el acorde de las partes en el conjunto, y de la similitud local en la total, pero más de la similitud en la expresión de conjunto. (1926-1927. *τ 26*, XII, 15.)

☆

Sinfonía en sol — Mozart

No *decir* nada ———

pero decirlo tan bien —

o mejor, decir sólo todo lo que está alrededor del decir mismo.

Los tiempos sutiles, las repeticiones, guiños

Los fondos y las direcciones
Los comienzos de
A veces sombras de frases. (1927. *Φ*, XII, 384.)

☆

Toda obra bella es algo *cerrado*. Resplandece muda. (1928. *AA*, XIII, 155.)

☆

Vidrieras de Chartres — Lapislázuli, esmaltes.

Bebidas complejas los numerosos elementos pequeños de color vivo, es decir, que emiten luz no polarizada, no reflejada, mosaico de tonos intensos muy divididos y todos los matices posibles por decímetro[1], dan una impresión de suave deslumbramiento más gustativo que visual — por la pequeñez de los dibujos que permite evitarlos o verlos — ad libitum — no ver más que combinaciones dominadas por la frecuencia, aquí azules, allí rojos, etc.

Aspecto granulado, gránulos de pedrería maravillosa, células, semillas de granadas del paraíso. Efecto ultramundano.

Algunas frases del Mallarmé en prosa son vidrieras. Los temas importan poco — están atrapados y ahogados por el misterio, la viveza, la profundidad, la risa, la ensoñación de cada fragmento — todos ellos sensibles, cantan.

Pórtico de la derecha — El del centro, muy mediocre — los personajes parecen imbéciles — la aguja de la izquierda, desagradable. (Ibídem, XIII, 171-172.)

☆

Generalmente, el arte «moderno» supone el arte primitivo y la lasitud de ese arte primitivo. El empleo de disonancias supone mucha costumbre y cansancio del sistema de consonancias — pero presencia latente de este sistema. Si este sentido subyacen-

te se aboliera, el arte volvería inmediatamente como *novedad* a lo primitivo. (1929. *AD*, XIII, 429.)

☆

Kant

Curioso calvinismo de la definición de lo *Bello* mediante lo universal, que él entiende de forma vaga

(cielo estrellado + { genus humanum). consensus

¡Pero lo Bello viene de Platón, que veía y palpaba formas vivas, besaba labios y mejillas carnosas, recorría cuerpos con su mano (al menos eso esperamos por su bien); y, cansado, pasaba al cielo, donde con los ojos colocaba líneas, «Leyes», «Verdades», «Normas» *en sí*! (Ibídem, XIII, 477.)

☆

Lo que mejor distingue el trabajo del sabio del trabajo del artista es la presencia en el primero de un criterio de finalización seguro — acto → fenómeno — mientras que, para el segundo, sólo hay una probabilidad del efecto producido sobre X. Así pues, cuanto más *conocido* sea X en el sentido del sabio, más seguro y cercano a aquél será el trabajo del artista. (Ibídem, XIII, 560.)

☆

Las crisis artísticas hasta 19.. no cuestionaban más que las formas de pintar, de escribir, de ver.

Desde entonces — — lo que se cuestiona es la pintura, la literatura misma. (1929. *AH* 2, XIII, 842.)

☆

¡Honor a los artistas!, que avanzan en lo arbitrario y dejan tras ellos la necesidad. (1929-1930. *ah* 29, XIV, 353.)

☆

*Milagrosa Suite en Re mayor de Bach* — Ejemplo *adorable* — en el que no oigo ni melos, ni pathos, ni nada que no sea.. *real*, que no se desarrolle más que en sí mismo y se exponga bajo todas sus caras *sin verme*. Intensidad de pureza. Sin recurrir al corazón, ni al azar feliz, ni a mí, ni al pasado — ¡Qué presente! Ejemplo adorable. Acción en sí, que parece estar en el infinito de todo objeto, puro de todo deseo, voluntad aislada, acto puro; ignorándome y deslumbrándome.. hasta tal punto que *yo*, oyente, que, después de todo, doy existencia con mi oído y con mi ser a este fenómeno, me siento ser accidental — *Mi sensación podría.. prescindir de mí.* El sistemático zumbido idéntico ritmado de los violonchelos como el terreno, la masa, la constancia sobre la que el edificio, el crecimiento, la φύσις, la fuerza de las cuerdas altas se eleva, se impulsa, se exalta — — (Ibídem, XIV, 375.)

☆

Una obra bella parece alimentarse y acrecentarse por sí misma.
Madre e hija en cada instante,
espera y resolución en cada instante. (1930. *ai,* XIV, 431).

☆

El placer que puede dar la arquitectura es, en primer lugar, visual — y debe ser aumentado con el placer del tacto, del movimiento, del ritmo, de las sorpresas — de la idea de la materia.

1.er momento — la vista*.

* Cuando el efecto arquitectónico es sobre todo de choque — no permite pasar del detalle al conjunto y del conjunto al detalle — es el decorado — el decorado exalta — pone en un cierto tono — inspira — pero no culmina — coro — sino que se desgasta.

La facilidad de empleo de las materias tiene como efecto disociar la técnica del hombre solo — sin máquinas, reducido a sus fuerzas y actos.

El problema está limitado, resuelto — con una única variable — empobrecido.

Poesía de las materias — poco explotada. Imagen o idea del acero templado. Estructuras. Sustancia de nubes.

Trabajo enorme de los artistas de antes — Recetas — Benvenuto. Gran cualidad — inestimable cualidad — la de conservar su calor y su voluntad, durante períodos muy largos de preparación y operaciones — nunca improvisación en la ejecución definitiva. Método. Miguel Ángel comenzaba una estatua haciendo un bajorrelieve. Llegaban a ser arquitectos a partir de la estatua.

El siglo 18 comenzó a improvisar. Revolución.

Las ciudades modernas* han arruinado la arquitectura. Casas de alquiler. Cien familias alojadas. Ya no hay problemas particulares.

Así pues, se tendría que haber construido por *calle*. Unidad.

América — Buildings**. Ya no hay relación sensible entre forma y materia***. La piedra tallada. Único efecto de masa, de confusión, *nada de ideas arquitectónicas* — Decorados — sin modulaciones. El Tiempo. Insensibilidad — Impersonalidad. (1930. *am*, XIV, 664.)

☆

Bach. Triunfo de la Música intrínseca. Nada extraño. Todo está a la vista — No hay sombras. Ni sentimiento, ni otro misterio que aquél (que es el Supremo —) de la existencia en sí. (1930-1931. *an*, XIV, 751.)

☆

* El placer que puede dar la arquitectura.

** conocidos por completo de un vistazo — visuales

*** entre la mano y la mente, sino entre máquinas y cálculos

Monumentos. Catedrales.

El exterior es preludio, declaración, exposición — de doctrina y estructura a la vez, exaltación.

Lo de *dentro* confirma, culmina, consuma.

Saber disfrutar de un monumento. (Ibídem, XIV, 762.)

☆

Velázquez habla admirablemente, no canta. Tiziano canta. Rembrandt también. Claudio de Lorena canta y no habla.

Cantar es instituir un «mundo» — es hacer producir un universo (de relaciones) tal, que cantar es en él la temperatura normal. (1931. *AP*, XV, 240.)

☆

No me gustan los primitivos en las épocas no primitivas. Las vueltas a lo naïf — La impotencia artificial. Simulación. (1931-1932. Sin título, XV, 486.)

☆

La condición para toda obra de arte es crear un *estado* o suponer un *estado*. No tiene sentido ni existencia más que como creación, transmisión, desarrollo, medio o fin de un estado. Cf. apetito.

Así como el cuerpo bello despierta el deseo o responde a él, la obra debe suscitar el deseo y colmarlo a la vez. Cuanto más la contemplamos, más deseable es — y, sin embargo, *la obra es*.

La belleza es un círculo. (1933. Sin título, XVI, 341.)

☆

Bach und Wagner

No me queda más remedio que tener una estima limitada por los artistas — y los escritores que me parecen no tener el *sentido formal*.

Entiendo por esto... 1.° la noción presente o viva en ellos del doble — *necesariamente doble* — (al menos) valor de los elementos del arte: valor significativo y valor «real» o funcional — De ahí deben resultar la consistencia y la riqueza de la construcción mediante los efectos de composición —

2.° la noción de universo cerrado — es decir, que los elementos (incluidos los elementos nulos, las repeticiones, silencios — etc.) forman un grupo. (1934. Sin título, XVII, 365.)

☆

Pascal — vs. Goethe — *Salvador de fenómenos*

Vanidad — dijo aquél.

Y Goethe — «Detente, momento», y el artista intenta *fijar* ese bello momento. Pero, al intentarlo, aprende a ver y finalmente a encontrar en *todos* los momentos algo que merece ser *fijado*.

Incluso más. Llega a sentir que es el acto de fijar (o el deseo) lo que es importante, lo no-vano, lo que salva de la pobreza de los objetos y puede hacer del hombre un *salvador de los fenómenos*.

— Pero más todavía — La exaltación que nos producen ciertos objetos — paisaje, belleza corporal — etc., esa especie de *infinito* a la que llamo *estética* — y que consiste en la reanudación (del deseo) como resultado de la posesión — — nos hace, *además*, desear engendrarlo y provocar ad libitum — Y ahí tenemos un infinito de segundo nivel.. (Ibídem, XVII, 457.)

☆

Ego. Me gusta pensar en la danza, pero por lo general me aburre verla. No hay tiempo para leer bien las modulaciones del cuerpo. (1939. Sin título, XXII, 513.)

☆

¿Quién mejor que Richard Wagner supo *interrogar con los sonidos*?

No interrogar a alguien, sino a sí mismo; sino a la natura rerum; sino — — en suma, — al destino — (como diría él —).

Despertar lo inacabado lleno de horror que duerme tan mal en nosotros, con su mal dormir. (1939. Sin título, XXII, 608.)

☆

«Belleza»

Cuanto más te veo, más te quiero. Cuanto más te quiero, más te hago — Cuanto más te hago, menos sé hacerte — — Tu *imposible*, tu *necesidad*, tu *presencia*, se disputan mi estado.

Si alguno de esos factores falta, la obra falla — o no existe.

La obra debe crear la necesidad y satisfacerla. Y, además, hacer sentir que ni esa necesidad ni su satisfacción estaban a nuestro alcance. De ahí el infinito recomenzar del deseo. (1944. Sin título, XXVIII, 413.)

☆

Del arte «moderno» o de la disminución de las exigencias (diversas) de los autores y de los consumidores.

Sustitución por la intensidad de efecto inmediato y la sorpresa.

Es un retroceso ante las exigencias, regresión. (1945. Sin título, XXIX, 486.)

# Poiética

Un poema, una idea extraordinaria, son accidentes curiosos en la corriente de las palabras. (1897-1899. *Tabulae meae Tentationum — Codex Quartus*, I, 277.)

☆

Una obra de arte digna del artista sería aquella cuya ejecución fuera también una obra de arte — por la delicadeza y la profundidad de las dudas — el entusiasmo bien medido, y rematando casi la tarea con maestría en el desarrollo de las operaciones — Eso es inhumano. (1901. Sin título, II, 311.)

☆

El verdadero escritor es un hombre que no encuentra sus palabras. Así que las busca. Y buscándolas, encuentra las mejores. (1902. Sin título, II, 669.)

☆

Cuando una obra es muy hermosa, pierde su autor. Ya no es propiedad suya. Conviene a todos. Devora a su progenitor — Él sólo fue el instrumento. La obra lo despoja. (1906-1907. Sin título, IV, 46.)

☆

Escribir — para conocerse — y eso es todo. (1907-1908. Sin título, IV, 199.)

☆

La forma hace orgánica la idea. (1909-1910. *A*, IV, 359.)

☆

¿Cuándo podemos decir que una obra está acabada? ¿En qué momento?

Haría falta un acontecimiento-señal — una discontinuidad. (Ibídem, IV, 380.)

☆

Hay que dar a toda obra la *forma* completa de una fase humana completa. (Ibídem, IV, 383.)

☆

Aprovechar el accidente afortunado. El verdadero escritor abandona su idea en beneficio de otra que le surge mientras buscaba las palabras de la que quería, a través de las palabras mismas. Se encuentra convertido en alguien más potente, incluso más profundo, por ese imprevisto juego de palabras — pero cuyo valor ve inmediatamente = de lo que un lector extraerá: es su *mérito*. Y pasa por profundo y creador — habiendo sido sólo crítico y cazador fulminante. Ocurre lo mismo en la guerra, en la Bolsa. (1910. *B 1910*, IV, 399.)

☆

La invención es sólo una manera de ver. Se aprovecha de los incidentes y los accidentes y hace de ellos posibilidades, signos — —

Inventor es aquel que aprehende cada cosa o nada con el inquieto sentido de lo posible, de lo utilizable —

Hacer que ese defecto, ese desorden, ese imprevisto, esos desperdicios, esa nada, esa aspereza, esa coincidencia, ese lapsus... sirvan a sus contrarios.

El que más utiliza — Utiliza el tedio, el dolor, la inferioridad, el contratiempo, la homonimia, la asonancia. (1910. *C 10*, IV, 456.)

☆

Pintura *y* poesía son construcciones complejas — en las que se emplean con una especie de equilibrio muy inestable, muy poco *probable*, funciones sin medida general común. — Tema, ejercicio del intelecto, propiedades de los grupos de sensaciones y de sus combinaciones, representaciones de objetos y de seres reales, — límites subjetivos y distribución puramente formal se dan cita en ellos — y no se prestan ayuda mutua más que de manera fortuita. Sentido y sonido de una palabra.

De tal manera que cada obra *lograda* es un caso particular, un accidente afortunado — y continuamente se imponen sacrificios, unas veces al intelecto, otras a la sensibilidad para escapar a tiempo ya de la exactitud indiferente, ya del absurdo armonioso y el sinsentido mágico. (1910. *D 10*, IV, 480.)

☆

Mediante la mezcla de palabras muy corrientes, el escritor sabe ensanchar el mundo expresado.

No añade ni una palabra ni un objeto, pero transforma un sentimiento vago que yo tengo — (y sin el cual yo no comprendería) — en un dibujo, un hecho articulado.

Hace lo que yo hago en ese mismo momento.

En él, las palabras son más libres que en los demás. Su rendimiento es mayor. A través de él, y gracias a ti, la misma palabra participa en diez combinaciones, aunque él no formule más que una.

En ese hombre está el poder de desunir y, más a menudo, de unir las palabras. (1911-1912. *F 11*, IV, 635.)

☆

Mi manera de mirar las cosas literarias tiene que ver con el trabajo, con los actos, con las condiciones de fabricación, como especie.

Para mí una obra no es un ser completo y autosuficiente, — es una piel de animal, una tela de araña, un cascarón o concha abandonada, un capullo. Es el animal y la labor del animal lo

que me interroga. *¿Quién* ha hecho esto — ? — No *qué Hombre, qué nombre* — — sino qué sistema, ni hombre ni nombre, mediante qué modificaciones de sí mismo, en medio de qué medio se ha separado de lo que ha sido durante un tiempo. (1913. *N 13*, V, 88.)

☆

Lo que tiene de más notable el trabajo literario o artístico es, quizá, el ser un trabajo enormemente / esencialmente / indeterminado.

Se es tan libre, que la parte más laboriosa de la tarea consiste en prescribírsela de esta o aquella manera — en crear el problema, más que resolverlo. (1913. *P 13*, V, 142.)

☆

Si supieras lo que desecho, admirarías lo que conservo. (1914. *W 14*, V, 368.)

☆

El hombre mira una imagen y ve una realidad. Mira un dibujo y ve cosas. Mira cosas y ve actos, operaciones posibles. Sólo esa posibilidad da todo su valor a esas cosas vistas.

Concibe, presiente esos actos posibles (practicables o no), y extrae de ellos el sentimiento de relaciones constantes, de variaciones independientes, de conexiones, de sistemas cerrados..

El genio reside en la percepción de esa posibilidad. La acrecienta ya sobre un punto particular, ya por vía sistemática. A veces introduce conexiones, a veces libertades no imaginadas todavía. (Ibídem, V, 389.)

☆

El deseo de originalidad* es el padre de todos los préstamos / de todas las imitaciones /. Nada más original, nada más *uno*

* Originalidad — Desear ser UNO. Desear ser nuevo. Pero *uno y nueve* suman... Diez.

que nutrirse de los demás — Pero hay que digerirlos. El león está hecho de cordero asimilado. (1916. *C*, VI, 137.)

☆

El secreto de la abundancia de ciertos espíritus reside en la maravillosa capacidad de utilizar todo, cualquier incidente, y asimilarlo de algún modo, de volverlos hacia su objeto, por alejados o indiferentes que parezcan. Del mismo modo que todo sirve como arma a un hombre que es atacado.

Parecen extraer inagotablemente de sí mismos, pero sólo son un mercado de intercambios infinitamente multiplicados.

Un imbécil dice: *A* es *A*. Esta silla es una silla. Pero es escalera, hoguera, aparato de gimnasia, ariete, camilla — y la idea de una silla es construcción, equilibrio, palanca, jaula, travesaños; en tal poema, bastará poner una silla, en el lugar y en el momento oportunos, para que uno imagine al personaje; para producir un gran efecto...

*A* es *A* es la fórmula del tonto. No es más que una relación lógica. (Ibídem, VI, 197.)

☆

La importancia de una obra para su autor está en razón de lo imprevisto que le aporta, de él a sí mismo, durante su fabricación. (1917. *E*, VI, 485.)

☆

El placer literario no consiste tanto en expresar tu pensamiento como en encontrar lo que no te esperabas de ti mismo. (1917-1918. *G*, VI, 783.)

☆

Es necesario trabajar para Alguien, y no para desconocidos. Es necesario apuntar hacia alguien, y cuanto más claramente lo apuntemos, mejor será el trabajo y el rendimiento del trabajo. La

obra del espíritu sólo está completamente determinada si hay alguien ante ella. El que se dirige a alguien se dirige a todos. Pero el que se dirige a todos no se dirige a nadie.

Se trata tan sólo de encontrar a ese alguien. Ese alguien da el tono del lenguaje, da la extensión de las explicaciones, mide la atención que podemos pedir.

Representarse a alguien es el mayor don del escritor. (1921. O, VIII, 136.)

☆

Las metáforas producen una alegría *infantil*.. He notado en mí mismo que podemos entrenarnos para encontrarlas como aprendemos a tirar al blanco.

Pero más hermosas son las analogías, — las comparaciones fundadas sobre la estructura, que permiten una especie de razonamiento y una variación correspondiente de sus términos. Analogías funcionales. —

Unas y otras son casos particulares de transformaciones generales. El *grupo* general de esas transformaciones es el «sistema nervioso». (1922. *R*, VIII, 567.)

☆

Filosofía, estudio (sin saberlo) de las transformaciones *de puntos de vista* y de las transformaciones verbales que los acompañan. Y la poesía, estudio (más consciente) de las transformaciones verbales que conservan los impulsos originarios. (1924. *βῆτα*, IX, 924.)

☆

La preparación de una obra consiste en darse laboriosamente la libertad de ejecutarla de manera ligera. (1924. *δέλτα*, X, 282.)

☆

Las obras con grandes constricciones exigen y engendran la mayor libertad de espíritu. (1925. *θ. Como yo*, X, 731.)

☆

Hablamos de Inspiración, de genio — etc., cuando un acto que tiene las características «físicas» del automatismo — prontitud, inmediatez, libre de tensiones, — *exactitud*, perfección, tiene, por otra parte, las virtudes del acto meditado — es decir, hecho a propósito, adaptado particularmente a un caso particular. (1925-1926. *λ*, XI, 171.)

☆

El sentimiento artista y poeta en literatura consiste en percibir la pluralidad de valores de cada palabra o expresión, y en intentar hacer uso de esa multiplicidad. (Ibídem, XI, 172.)

☆

*Esterilidad* — Las 3/4 partes del trabajo hermoso se va en rechazos. (1926. *μ*, XI, 339.)

☆

Escribir —
Resolver una nebulosa interna. (Ibídem, XI, 356.)

☆

Las bellas Obras son hijas de su forma — *que nace antes que ellas.* (1926-1927. *τ* 26, XI, 898.)

☆

Caracteres iniciales

Del mismo modo que se puede empezar un cuadro por sus sombras y sus luces — formando un sistema de blancos y negros —

Del mismo modo que se puede también verlo primero como «ramillete», sistema de colores

y después *buscar* la *forma* en esas *primeras* distribuciones y desigualdades del potencial retiniano —

podemos, igualmente, empezar un poema, o una obra de música, bien por las *masas emotivas*, por los estados inarticulados, o incluso por los ritmos y movimientos, o por las palabras aisladas que se proponen — y *buscar* luego los sentidos y cosas significativos.

O bien — es el acto inverso — más voluntario — que de la fórmula clara va a intentar proceder hacia la materia, interrogando la imaginación auditivo-verbal a través de la *idea* — es decir, conservando o repitiendo unas condiciones.

Pero vemos en estas observaciones cómo la *inspiración* es de naturaleza *inicial*.

Esencialmente inicial — incompleta. (1929. *AH* 2, XIII, 810.)

☆

Independencia del hombre biográfico y del autor.

Un campeón de tenis, pongamos. Tiene el bachillerato de letras. Está casado con una mujer provenzal. Es republicano de izquierdas.

Si podemos deducir de su juego estos hechos biográficos — podemos pensar que conocerlos nos permitirá definir mejor ese juego — que es nuestro problema. Si no...

No digo que esos detalles no puedan en cierto momento modificar tal o cual partido que juega. Pero ignoramos en qué sentido — y son para nosotros del mismo tipo que, por ejemplo, la temperatura del día.

Además, el hecho de que tal día, aquel en que Racine encuentra tal verso, la temperatura se elevara a 32 °C es probablemente más *importante* — que toda biografía — Pero no sabemos — etc. (1929. *ag*, XIV, 80.)

☆

A partir de la misma impresión, uno forma un canto, otro una teoría «analítica». (1931. *A'O'*, XV, 50.)

☆

Se dice (de Mallarmé o — de mí) — Tantas búsquedas y oscuridades — y para envolver — ¿qué? una nada en cuanto a *pensamiento*. La nuez es dura; su contenido, un poco de agua. El cofre es casi inviolable — acero, cerradura triple; dentro — un simple botón — —

— Y todo eso es verdad — y mientras seamos un espíritu *a lo moderno* — para el que (consecuencia lejana de Platón y del cristianismo) *espíritu* y *cuerpo*, *fondo* y *forma*, *sentido* y *símbolo* son cosas 1.° *opuestas*, 2.° *excluyentes* entre sí, 3.° no *equívocas* — (quiero decir que determinada una, la otra también lo está. El cuerpo C no tiene más que *un* «espíritu E»; el espíritu E no tiene más que *un* cuerpo C. El sentido Σ no tiene más que una forma φ, y la forma φ no tiene más que un solo sentido Σ, como los 2 extremos de un palo).

Ahora bien, esto no siempre fue cierto y no lo es en el estado de generación. Así el trabajo mental *no automático* es vacilación dentro de la pluralidad de las significaciones o de los signos, de las formas posibles, etc.

La univocidad es una *creencia*, o una convención inconsciente — — (1932. Sin título, XV, 799-800.)

☆

Pocas personas conciben que se pueda hacer una obra que esté especialmente escrita — no pensando en *dar* al lector, sino, al contrario, pensando en *recibir*. Ofrecer al lector la oportunidad de un placer — *trabajo* activo — en lugar de proponerle un disfrute pasivo. Un escrito hecho expresamente para *recibir* un *sentido* — y no sólo *un* sentido, sino tantos *sentidos* como pueda producir la acción de una mente sobre un texto.

Pero no hay que creer que esto sea una novedad. Esto es sólo *hacer de manera consciente lo que está necesariamente hecho de manera inconsciente en todos los casos en que interviene el lenguaje.* Etc. (1933. Sin título, XVI, 645.)

☆

En la práctica literaria, las *palabras* proporcionan, como promedio, tantas *ideas* — (posibilidades) — como las *ideas* proporcionan *palabras.* (1942. Sin título, XXVI, 519.)

# Poesía

Mallarmé me dijo ayer (14 de julio de 1898) en Valvins: el trigo — es como el 1.er golpe de címbalo del otoño sobre la tierra*. (1897-1899. *Tabulae meae Tentationum — Codex Quartus*, I, 253.)

☆

Stéphane Mallarmé. Aunque él fuera lo que usted dice — sería por eso mismo mil veces más poderoso que usted. Pues reconoce usted su constancia y su obstinación *en* lo que hacía. Usted sabe que ni las invectivas de la gente ni, luego, las de usted ni las de sus clientes lo han — alcanzado — afectado. (Ibídem, I, 280.)

☆

La poesía consiste en general en la composición de una *formalidad* arbitraria — ficticia — con un sentido arbitrario — ficticio. (1902. Sin título, II, 435.)

☆

Todo dispositivo poético se basa en un hecho matemático encubierto. (1902. Sin título, II, 703.)

☆

Poeta — no es una imagen determinada lo que deseo, sino el grupo maravilloso de todas las posibles. (Ibídem, II, 745.)

☆

* Fue la última vez que lo vi. (Nota de septiembre de 1898.)

A menudo pienso en este hombre [Mallarmé] que he querido tanto — tan profundamente estudiado y conocido y que estaba fundado sobre una comprensión absoluta de su arte y de sus dotes — a partir de la cual abarcaba el mundo entero, totalmente reconstruido por él. (1903. *Júpiter*, III, 127.)

☆

La metáfora multiformidad del cambio posible. (1903-1905. Sin título, III, 244.)

☆

La metáfora es lo informe — el estado fluido. (Ibídem, III, 435.)

☆

Hay PROSA cuando los elementos fonéticos del discurso aparecen libres de cualquier condición prefijada — y no ligados entre sí por repeticiones, apoyaturas o equivalencias de tiempo*.

Por analogía podríamos llamar prosa al discurso en el que los elementos significativos — aquí, oraciones — se mueven por entero en el campo de las representaciones y las asociaciones — sin respetar otra unidad que no sea la exterior al propio discurso y que procede del *individuo* siempre necesariamente supuesto. (1905. Sin título, III, 618.)

☆

El poeta se dice — forzosamente: ¡qué pena que esta palabra tan *vocal* no signifique lo que me haría falta — ! (Ibídem, III, 657.)

☆

En los trabajos del espíritu, a toda regla que uno se impone corresponde de inmediato, por otra parte, una libertad. El geó-

* 1) Un lector puede cambiar con su voz los versos en prosa y la prosa en verso.
2) Estas relaciones actúan sobre los significados.

metra no llega al rigor sino dándose definiciones «ideales», es decir, liberándose de las cosas. El poeta no obedece al metro sino sacrificando su pensamiento inicial. (1905-1906. Sin título, III, 705.)

☆

El ornamento pone de manifiesto el principio funcional — Son las leyes de las funciones puras, visibles mediante elementos de representación. Las funciones de un orden determinado son siempre más extensas que cualquier representación.

Energía sobrante. Libertad restante — Signo de una fuerza mayor que la necesaria y suficiente para el acto principal — Cf. los juegos de los niños.

Así, la poesía es ante todo un juego funcional de los aparatos fónicos y verbales y también una especie de juego funcional de la facultad representativa o descriptiva — posible a causa de la libertad de las imágenes por medio de los signos. Y en algunos casos, como en los juegos infantiles, se las da de real — realiza demasiado, mezclando, al sentimiento fundamental del juego, extensión, intercambio, equilibrio de actitudes — un sentimiento de realidad que le es impuro. (Ibídem, III, 831.)

☆

La belleza de los versos y su fuerza residen en no poder ser pensados, es decir, en no poder venir a la mente medidos y perfectos, combinados, líquidos, musicales y densos. El pensamiento no hace poemas de manera natural, sino, a lo sumo, fragmentos. (Ibídem, III, 858.)

☆

Simbolismo poético

El simbolismo (el nuestro — ) es simplemente el uso, la utilización hábil de la pluralidad de significaciones y de asosiaciones — de una palabra. (Ibídem, III, 864.)

☆

En numerosos casos, un poeta hace un largo poema a partir de, y a causa de, un solo *verso* que le llegó primero y que le pareció bueno (es decir, *independiente*, *autónomo*, *encontrado* — definitivamente *suyo*) — cf. perfección.

Este verso le llegó en un estado parecido al sueño, estado completo y del todo aislado — parcial — estado de funcionamiento perfecto de un sistema parcial — auditivo o de otro tipo. —

Se trata de hacer con ese verso un poema. Entonces la novela se va prolongando, coordinando — etc. y el problema consiste en volver a situarse en unos estados *dignos* del primero. La dificultad está en continuar. (1906-1907. Sin título, IV, 162.)

☆

La poesía asquea cuando es un modo *habitual* de expresión, para cualquier asunto. Pero sin el hábito resulta torpe.

Y también, y no obstante, que haga sentir que es el *límite* al que llega la palabra interior durante mucho tiempo contenida, poco a poco moldeada, perfectamente articulada, asumida en su conjunto, que se ha vuelto, en el momento de salir al aire, regular, disciplinada, — desplazada sin ninguna vacilación — (lo que llamamos ritmo y movimiento) — — — y por otra parte el límite del propio pensamiento que se ha vuelto libre con las palabras, gracias a — — un ejercicio progresivo. (1907-1908. Sin título, IV, 204.)

☆

Hay versos que *encontramos*. Los demás los *hacemos*.

Perfeccionamos los que hemos *encontrado*.

«Naturalizamos» los demás.

Doble simulacro en sentido contrario para llegar a esa falsificación: la perfección — alejada tanto de la espontaneidad pura, que puede ser cualquier cosa, como de la producción por

completo voluntaria que es fatigosa, filiforme, que cualquier otra voluntad puede negar, y que es incapaz de someter a otros. (1910. *B 1910*, IV, 420.)

☆

Sobre Mallarmé.

—.. Al igual que el lógico moderno reconstruye en matemática el edificio muy *antiguo* conservando sólo los axiomas estrictamente suficientes para llevar a cabo los razonamientos, del mismo modo, extraer, de la tradición literaria, las formas únicamente características de la literatura, y en especial de la poesía, construir un sistema *puro*, en el que nada se ordena ni tiene cabida que no sea «imagen», sonoridades claras, tiempo, figura propia y resonancia pura, prolongada, de las palabras..; lo consiguió *casi* de manera natural al final de una época excesivamente verbal. [...] (1910. *C 10*, IV, 440.)

☆

La rima simula, de manera poderosa e ingenua, el *encuentro feliz*, el umbral traspasado, el paso al menos probable, la exactitud — en una palabra — lo que determina el precio de un pensamiento — lo que se opone al funcionamiento común, automático.. Pero desde el momento en que ella misma parece formar parte de tal funcionamiento — pierde ese encanto* ——— Ya por ser lo menos probable, ya por ser lo más probable, según el contexto. (Ibídem, IV, 441.)

☆

El verso regular es *bueno* cuando da la idea de una improbabilidad añadida — de una coincidencia aún *más* maravillosa.

En caso contrario, aleja — cuando aporta su parte de facilidad, o de mecanismo automático, a la impresión del lector.

* Y ese efecto depende de lo demás.

El verso regular que impone condiciones independientes a priori del sujeto, de la sintaxis (otra condición) — — haciendo que *esto* sólo se diga en verso, y que *aquello* nunca se pueda decir en verso —

Impone una resolución sucesiva de problemas cuyos datos son el objeto — o el «bello verso» encontrado. — Lo que no será retocado. (1910. *D 10*, IV, 485.)

☆

Simbolismo.

Otra idea sobre este tema.

En ese arte, la metáfora continuada no tiene término principal. Hay un intercambio constante entre los términos de la comparación y, a menudo, en virtud de una generalización muy natural, uno de los términos se suprime para dejar únicamente, en relación con el otro término, su atributo, o su función. El término conservado se ve modificado por la presencia oculta del término suprimido. [...] (1911. Sin título, VII, 270.)

☆

El poema es fruto de la lucha entre las sensaciones y el lenguaje (e incluyo aquí en el lenguaje las condiciones métricas, etc.).

Al final poco importa que haya empezado la sensación o el lenguaje. Primero era un ser sin palabras, o primero era un orden vacío — y luego fue un ser expresado — o, por el contrario, una significación particular nacida.

El poeta puede empezar por una u otra vía. Puede concebir una *frase* completamente vacía y magníficamente construida con las extensiones, las entradas, los umbrales, las vueltas, las gradaciones, los movimientos, las oscilaciones, las masas, los días, las esperas y los descubrimientos que desea.

Pero puede partir, también, de una planicie; buscar, a tien-

tas, formas y palabras, visión hacia delante, ciego en cuanto a las palabras.

De hecho, alterna — Completa, roba, mastica, reúne, escamotea. (1911-1912. *F 11*, IV, 641.)

☆

.. Un poema como *Herodías* está hecho a partir de las palabras, y de las condiciones impuestas por las rimas, los contrastes de palabras, las sonoridades, las sorpresas. Las ideas se buscan siguiendo este orden.

Maravilloso contrario de la elocuencia. El movimiento del discurso hallado aparte, en las venas de la textura rica, entre esta acumulación.

Artificial con el fin de remontar el sentido de la gestación habitual de las palabras; natural con el fin de observar profundamente las leyes de su agrupamiento y de su edificación. (Ibídem, IV, 652.)

☆

Rimbaud *profeta*.

.. Et dans ses cheveux *lourds* où *tombe* la rosée...

... la chair des *pommes sures*,

L'Eau *verte* pénétra ma coque de *sapin*..[1]

y también: Million d'oiseaux d'or, ô future vigueur[2].

Son aliteraciones de impresiones, refuerzos muy poderosos. (1912. *H 12*, IV, 727.)

☆

Eso es justamente lo mejor del espíritu, — que no se obtiene ni con cierta forma de pasividad ni con una serie de operaciones regulares.

Así, pues, un poema valioso no puede ser el resultado ni de una especie de abandono y de un descenso espontáneo del espíritu, ni de la aplicación de una fórmula de operaciones.

Pero espontáneamente aparecen fragmentos, algunas aristas iluminadas, — un comienzo que en efecto parece el comienzo predestinado de algo — o una última palabra.. etc.

Y sin embargo, por otra parte, existe una mecánica o logística. (Ibídem, IV, 729.)

☆

El poema, esa vacilación prolongada entre el sonido y el sentido. (1912. *I 12*, IV, 782.)

☆

El arte de Mallarmé es el límite al que tiende una literatura cuando las búsquedas y la división del trabajo la vacían de sus antiguos temas.

... Aparece entonces un arte del lenguaje en estado puro y una combinatoria o una especiosa poética que tiene su fin en sí misma — ya que los objetos señalados por el discurso están sólo para permitirle existir (según la tradición*) y no ya él para ellos. (Ibídem, IV, 782.)

☆

Rimbaud tiene un sentido más que Mallarmé.

Pero Mallarmé es más *organizado* que Rimbaud.

Uno tiene más colores, el otro más combinaciones — ¿Cuál es más rico? Están en los antípodas el uno del otro. (1912. *I'12*, IV, 817.)

☆

Admiro, adoro ciertos versos — y me siento incapaz de encontrar en mí unos tan hermosos. Y sin embargo siento también que la mayor parte de ellos, si me hubieran venido a la mente, creo que no los habría aceptado, y ésa es la razón de que no vinieran. (Como si lo hubieran sabido.)

* que quiere que tenga sentido, y aproximadamente sólo uno

Extraña relación.

— Si me hubiesen venido, les habría notado algún defecto que admito y olvido cuando otro me los proporciona. Comprendo que este otro haya hecho semejante sacrificio, lo apruebo, pero yo no sabría hacerlo. (Ibídem, IV, 844.)

☆

De los versos del poema, unos fueron *encontrados*, los demás *hechos*.

Los críticos dicen tonterías cuando hablan de este poema como de un todo y no consideran el problema del autor: combinar, aparejar los versos de estas 2 clases.

El trabajo del poeta es hacer desaparecer esta desigualdad original; de hecho, todo trabajo intelectual consiste en poner de acuerdo, con respecto a un objetivo, lo que encontramos y, por otra parte, unas condiciones impuestas. (1912-1913. *J* 12, IV, 884.)

☆

«Decirlo todo (en verso)» — Victor Hugo

y

«no decir nada que no sea en verso» — Stéphane Mallarmé.

2 Escuelas, 2 estilos. (1913. *K* 13, IV, 899.)

☆

Esterilidad —

La esterilidad, estado natural del poeta (en todos los géneros).

¿Por qué? — Si no fuera así, el hallazgo no tendría ningún *valor*.

La esterilidad está, en rigor, compuesta de condiciones impuestas. Estéril quiere decir: o poco producto *o* producto muy escaso — Ya que la escasez entra en la definición del producto. Probabilidad muy limitada.

Hugo es fecundo; Mallarmé es estéril. Pero si todo lo que Hugo escribió le hubiera venido a Mallarmé, Mallarmé lo hubiera rechazado en un 85 %. Y el resto no podría ser publicado solo.

Esta esterilidad no es no-producción, sino no-aceptación. Es tan sólo exterior; pues interiormente le vinieron a Mallarmé tantas ideas, imágenes y palabras como al otro. (Ibídem, IV, 904-905.)

☆

Poeta.

Dos hombres — uno, que ve el principio, extrae de la mezcla de circunstancias lo continuo, lo que es inteligible-utilizable. Vuela a lo esencial, *o se demora* — sabiendo que lo que tiene no es aún lo esencial — Pero es lo esencial para el *Hombre* — Éste no es el poeta.

El otro lo toma todo — pide prestado y deja todo. Nada fútil, nada capital — salvo la relación misma. Contento con tal de combinar, transmutar, transitar — La pura relación, sea cual sea, es lo esencial para él.. Paga este movimiento incesante, esta levedad «divina» con niñerías.. Es más mundo que hombre. Todo es juguete, salvo el juego. Este juego es, para él, trágico, cuestión de vida y muerte. Parece infantil, pueril, para quien considera las cosas desiguales y dotadas de consecuencias — no como simples excitaciones que hay que unir y desunir.

Este poeta tiene tendencia a bastarse a sí mismo. (Ibídem, IV, 924.)

☆

Tal vez uno de los mayores dones del poeta, y el más puro y escaso — es como *la melodía de las asociaciones de ideas.* — La sucesión, por un lado, fortuita, independiente; por otro, ajustada. (1913. *L* 13, V, 25.)

☆

El poeta busca una palabra que sea:
femenina
de dos sílabas
con una *p* o una *f*
terminada en *e* muda
y sinónimo de fractura, disgregación
y no culta ni rara —
6 condiciones — al menos.
Sintaxis, música, ley de los versos, sentido, ¡y *tacto*! (1913. *M* 13, V, 58.)

☆

En ese poeta, ¡qué riqueza de disgregación de lo dado, de combinación y, por tanto, de invenciones *reales*, de novedades que siempre habían existido!

La imaginación simple, Ariosto —, no hace sino transposiciones de lo vulgar verdadero en lo vulgar falso, exageraciones sin fruto, sin interés — sin consecuencias, sin castigo.

Pero me enriquece aquel que me hace ver de manera completamente distinta lo que veo todos los días. (1913. *O* 13, V, 109.)

☆

Filosofar en verso fue y sigue siendo querer jugar a la lotería siguiendo las reglas del ajedrez. (1913. *P* 13, V, 151.)

☆

Rima.

La idea fija de la rima rica era estúpida — como toda prescripción que establece su principio. Como un principio que se olvida a sí mismo y cae en la fijeza, en la distracción inmóvil. El principio es la música del verso. La riqueza de la rima puede contribuir. Y puede perjudicar.

Pero intervino un elemento extraño. La idea de hacer de la rima rica un criterio mecánico. Quien la respetaba era artista. No artista quien la sacrificaba. — Dio lugar a proezas. La asociación de ideas más libertina, todo el rigor al final del verso, y el resto un guirigay de palabras. Excelente ejercicio que acabó en lo cómico, en el nadir de la poesía.

No pudieron evitar darse cuenta de ello, y la rica rima se fue al garete. (1914. *S* 14, V, 273.)

☆

El *sentido* mismo del verso muy hermoso queda alterado con su traducción en prosa. Y ahí reside lo propio del verso. El sentido no es ya el mismo, y parece que no lo hemos tocado.

El verso debe tener un carácter *mágico* o no ser. Es el estado puro, tomado por selección, cultivado sin mezcla de errores a partir de una propiedad del lenguaje, en otro tiempo reservada a las supersticiones. La invocación mágica *rimada* en la *Apología* de Apuleyo. Todas esas *aes* lúgubres y cómicas. (1915. Sin título, V, 585.)

☆

Observación: — El verso y la gran prosa oratoria tan cercana a los versos se asocian siempre a la sensación de esfuerzo, ya por la respiración, ya por la articulación.

La sensibilidad inherente a estos esfuerzos le da sus leyes a este lenguaje, y crea la medida, los contrastes de vocales o de consonantes.

Cuando el esfuerzo es limitado, la palabra deja de ser sentida y ya no impone leyes — al igual que los actos y movimientos sin esfuerzo se hacen sin ritmo.

Marcar el paso consiste siempre en percibir los esfuerzos de la marcha y en recalcarlos. (1915. Sin título, V, 633.)

☆

Hugo — Considerado un *visionario* — Absurdo. Un verdadero visionario se reconoce por la *torpeza* de su lenguaje, por su carencia de palabras y sobre todo por la extrema particularidad de las cosas. El visionario es, por así decirlo, alguien que *ve ciegamente*, que violenta su ojo, un ojo que no anticipa, no abarca, no redondea, no acaba, no desdeña nada ni acusa nada.

No es el caso de Hugo — Hugo ve como todo el mundo pero con una abundancia, unos recursos, una libertad únicos. (Ibídem, V, 635.)

☆

La poesía más valiosa es (para mí) la que es o fija el presentimiento de una filosofía.

Estado más rico y mucho más indefinido que el estado filosófico que podría acarrear.

Estado de generalidad, de no-yo dotado de toda la sensibilidad del yo. —

Más verdadero en cierto sentido que el filósofo que le seguirá, pues éste va a esforzarse en disimular su origen y su momento favorable que el poeta, mediante una simulación inversa, va, después, a exagerar, dorar, idealizar, acabar.

De una oportunidad va a procurar hacer una improbabilidad. Mientras que el filósofo la presentará como una certeza. (Ibídem, V, 637.)

☆

Al hacer versos, observo las *ideas* que vienen — y separo las *poéticas* de las demás; y de éstas intento transformar algunas en poéticas.

Ahora bien, la idea poética no es en el fondo sino una representación (cualquiera) que satisface unas condiciones de multiplicidad psicológica — Es una clara ambigüedad, que presenta por medio de un fragmento, en un punto determinado, la *resonancia* de todo el ser. Es la que puede de alguna manera expre-

sarse por sí misma, la que es casi *una cosa*, o casi un acontecimiento. (Ibídem, V, 637.)

☆

Iluminar el sol, ensombrecer la noche — trabajo de poeta. Las palabras, que no nos pertenecen, aclaran el pensamiento o lo oscurecen. A veces lo favorecen y a veces lo vuelven vulgar. Pero siempre lo cambian. Excepto cuando se reduce a las palabras mismas. (Ibídem, V, 638.)

☆

Rimbaud representa todos los crímenes y movimientos de la pubertad — Actos solitarios / de la soledad /, noches imposibles, mala conciencia que engendra también un ángel muy sabio — intensa comedia intelectual, tensión y extremos nutridos por larga inacción — Es un punto del desarrollo en que el catecismo reciente, la emulación escolar, el sexo formidable saliendo de una nube de vergüenza, las lecturas acumuladas, el sentimiento de la impureza y de la imposibilidad de la impureza, — forman una mezcla muy inestable. (Ibídem, V, 656.)

☆

Este poema de Hugo (el *Fin de Satán*) es una partida de billar sin la menor locura. Nada más estrictamente mecánico. Desde las 5 de la mañana hasta las doce, este hombre hacía carambolas de rima a imagen, de imagen a rima. Vociferaba con una regularidad de reloj. — A 4 bandas siempre, su operación es infalible.

«.. les zéros, anneaux du rideau de la tombe»[3].

Esta imagen sin ningún interés es típica. *Argollas* viene de *ceros* pero *tumba*, en cambio, viene del poema que ya no hay que perder de vista. En cuanto a *cortina*, sigue a *argollas* sin problemas.

Es así como llegó a ser el hombre que «efectuó» el mayor número de combinaciones verbales.

Es visionario por combinaciones. Con el sentido de atrapar estas combinaciones y sacar de ellas series nuevas.

Creo que *de entrada* él no veía, pero se hacía ver. Preocupación capital: el efecto.

— Hugo es a los más finos y puros poetas lo que un millonario es a los príncipes. (Ibídem, V, 667.)

☆

Fondo y forma — Vieja querella —

Pero el arte de los versos, su práctica, muestra las «ideas» como una especie de materia.

*Relativamente*, se entiende. Las ideas se vuelven *materia* en el momento en que las *trabajamos* sin alterar (por ejemplo) la imagen principal.

Ahora bien, este trabajo tiene por objeto hacer que estas ideas cumplan condiciones independientes — tal metro — tal rima — tal tono, tal función en un discurso (del que podrían ser sacadas para servir a otro —); tal función en otro poeta.

Trabajamos para des-arbitrarizarlas, localizarlas, acoplarlas a otras.

Y por último para hacer de ellas 1.° el curso pseudo-natural de un *individuo*, el pensamiento artificial — 2.° la memoria y la atención.

Es preciso hacer de ellas lo pensable propio. Hacer de ellas un excitante. Hacer de ellas una resultante.

Proporcionar a la vez el aguijón que despierta y el movimiento del despertado. (Ibídem, V, 668.)

☆

El *tema* de un poema le es tan ajeno y tan importante como su nombre a un hombre. (1915. Sin título, V, 693.)

☆

Poeta supuestamente filósofo.

«Me gusta la majestad de los sufrimientos humanos» (Vigny). Este verso no sirve para la reflexión. Los sufrimientos humanos no tienen majestad. Por tanto este verso no puede ser fruto de una reflexión.

Y es un verso hermoso, *pues* — majestad y sufrimientos forman un bello *acorde* de dos palabras *importantes*. (Ibídem, V, 698.)

☆

Rimas

La audición coloreada puede servir para resolver uno de los problemas más delicados del rimador: determinar qué sonido, en la *rima*, debe seguir a otro. Si, por ejemplo, *oise* viene bien después de *eur*; o *il* después de *tée*.

Hugo ignoró por completo este detalle del arte, y la musicalidad de su poesía se resiente de ello en las composiciones de versos pareados.

Mallarmé extraordinario en esto como en tantas otras cosas. (1916. *B*, V, 869.)

☆

La poesía debe evocar la idea de un pensamiento perfecto. — No es un verdadero pensamiento. Que sea al pensamiento lo que el dibujo a la cosa — una convención que capta de la cosa lo que ésta tiene de fugazmente eterno. — (Ibídem, V, 871.)

☆

La poesía «parnasiana» vivió y sucumbió en virtud de una cierta facilidad que surgió de su aparente dificultad.

Definió con demasiada exactitud el «verso hermoso». Resultó de ello que cualquier poeta pudo clasificarse con precisión por su número de versos en relación con el de sus versos hermosos.

Y si hay 2 versos hermosos seguidos, valen por 4. Si hay 4, valen por 16. ¡Puede haber más versos hermosos que versos!

El carácter extraño vino luego a complicar los cálculos.

Pero las condiciones de lo *hermoso* seguían siendo precisas.

Siempre que lo hermoso se vuelve tan definido, se vuelve fácil; y las negligencias cobran valor.

La gracia que es la belleza sin formular, el amor inspirado por un objeto que gusta sin explicación, sin motivo — esa gracia parece entonces posarse sobre lo que queda de informe, sobre la ausencia de arte.. (Ibídem, V, 882.)

☆

Se trata de hacer, en los versos, que una relación accidental, la del sonido y el sentido, parezca natural; que parezca una ley, sin excepciones. (Ibídem, V, 882.)

☆

El «sentido» de un poema, como el de un objeto — es tarea del lector. Quantum potes, tantum aude[4].

La tarea del poeta es construir una especie de cuerpo verbal que tenga la solidez, pero también la ambigüedad, de un objeto. La experiencia enseña que un poema demasiado simple (por ejemplo, abstracto) es *insuficiente* y se agota en la primera lectura. Ya ni siquiera es un poema. La capacidad de ser retomado y reabsorbido depende del número de interpretaciones compatibles con el texto y este número depende por su parte de una nitidez que impone la obligación de interpretar y de una indeterminación que la rechaza.

Ejemplo memorable: la disparatada riqueza de sentidos (y de contrasentidos) que se puede obtener de los libros sagrados. El menor gesto evangélico (acto en sí claro y preciso) es un hecho capaz de una infinidad de sentidos (que no ganan nada con ser explicitados). (1916. C, VI, 118-119.)

☆

Esa pequeña composición de 6 versos, ese dístico, ese verso, me parecen infinitamente más *importantes* que todo el monumento en varios volúmenes de tal *gran poeta.*

Aquella concisión, aquella elegante solución inesperada, aquel deleite breve y sin mezcla, *valen* mucho más a mis ojos que las construcciones considerables — Y de hecho, cuando éstas tienen algún valor, es por aquello. (Ibídem, VI, 139.)

☆

*El lugar de Baudelaire*

Baudelaire —

Su posteridad «considerable». Oh, mi posteridad —

Verlaine, Rimbaud, Mallarmé — Huysmans. Compararlo con Hugo, del que fue rival y salió victorioso.

Éstos son hechos.

Poemas que se pueden releer. Por sus poemas releídos y aprendidos de memoria, tuvo tanto poder sobre los hombres cultos como Musset sobre las inteligencias inferiores.

Introdujo la inteligencia en la poesía pura.

Entronca con la línea del espíritu del siglo XVIII, con Balzac, Poe, Stendhal, De Maistre, Bonaparte, y se opone a los no-espirituales, a los idólatras — Leconte, Flaubert* —

Por eso fue un veneno para el naturalismo — Huysmans.

Sensualidad, nobleza, solemnidad.

Sacando del romanticismo burdo, de los ángeles caídos y de los extremos falsos — una riqueza psicológica.

Calidez inimitable de su lengua — voluntad.

Este don — que unos versos malos, detestables, no cambian el valor de una composición —, esta simpleza, requiere silencio — tienen el gran valor de silencios.

* cuya estupidez era grande — las creencias — carecían de clase — *inteligencia tosca*

Vigny.

Musset y Flaubert, los primeros en ser adoptados por la Universidad, cosa sumamente grave.

Lectura de Flaubert insoportable para un hombre que piensa. Incompatible con la reflexión*.

Baudelaire** no ha hecho más que engrandecerse. Su grandeza se ha formado con lecturas reales de unos lectores y no con *crédito*. Dinero contante y sonante. — Es una necesidad.

Su lado tunante — Su lado histriónico — La paradoja.

Su lado trágico. En él no hay actores, salvo él mismo — es decir, el Yo — no hay anécdota.

Error de Hugo, la *Leyenda*, — ¿qué más me da *Eviradnus****? Error de no ver que lo épico ya había pasado a la prosa, que estaba ya en Balzac.

Lo que Baudelaire le debe a Hugo — haber sido obligado, bajo una sombra tan grande, a hacer OTRA COSA.

Lo cálido, lo íntimamente coloreado como carne.

Técnica. (Ibídem, VI, 140-141.)

☆

Cuando el verso es muy hermoso no pensamos ni siquiera en comprenderlo. Ya no es una señal, es un hecho. (Ibídem, VI, 150.)

☆

El movimiento, la visión, — la música, pintura — — inundan la poesía del siglo 19. La filosofía también la invade.

Compárese con Malherbe, autor de una *pobreza* característica — fundado únicamente en el ritmo y la difícil facilidad —

* Supersticiones. Creencia infantil. ¿Y si la aplicáramos a la pintura? Simulación, restitución.

** una necesidad.

*** no vivido, ni visto.

pero ni imágenes ni «ideas», ni siquiera temas, ni música. La regla y el compás — una severa ingeniosidad en gris, hablando de necedades. Sin armónicos.

¿Cuál es el elemento eficaz (hoy, para *nosotros*) de Racine? La melodía — El dístico inolvidable — la lengua precisa y, sin embargo, fluida. De ahí su *noble ternura*. La voluntad feliz y oculta. La *fórmula* fundida en un frescor artificial — pero lograda.

Una especie de simbolismo infinitamente hábil; cada verso, suavemente universal. Inflexión de la voz digna de una gran cantante de ópera.

Tiene la *voz* y la *palabra*. Hugo tiene las palabras — y no tiene la voz. En él, el actor o el declamador aflora, se vuelve imprescindible — odioso. La voz en Hugo es la de un orador ridículo o, cuando escribe algo muy hermoso, ya no es una voz sino el rumor de una orquesta.

La más hermosa poesía tiene la voz de una mujer ideal, la Srta. Alma. La voz interior a mí me sirve de referencia. Rechazo todo lo que ella rechaza, por *exagerado*. Pues la voz interior sólo soporta palabras cuyo sentido está secretamente de acuerdo con el ser *verdadero*; cuya música es la gráfica misma de los movimientos y pausas de este ser.

Ésa es la razón profunda de que la poesía *pura* no admita ni todos los temas ni todas las palabras. Al menos, es el instinto de la poesía pura el que hizo que se rechazara (fue una solución por *abstención*) el gran número de palabras y de temas que la acerca de vez en cuando hacia lo *noble* y lo *universal*.

Hay otras soluciones. Pero ésta es la más fácil de adoptar — no digo de realizar. (Ibídem, VI, 169-170.)

☆

El punto delicado de la poesía es la obtención de la voz. La voz define la poesía pura. Es un modo tan alejado del discurso y de la elocuencia, e incluso del drama, como de la exactitud y del

rigor, así como de la acumulación o de la *inhumanidad* de la descripción.

La sola descripción es incompatible con la voz. La argumentación. Lo torrencial, artificial — Etc. — No hay aquí ni narrador, ni orador, ni esa voz debe hacer imaginar que está hablando un hombre. Si lo hace, no es voz. (Ibídem, VI, 176.)

☆

[...] ¡Cuántos poemas, largos, muy largos poemas, surgidos de un fragmento de verso formado sólo no en la idea sino en el boca-oído secreto del autor! ¿Quién es el autor?

Este fragmento se impone, obsesiona como una necesidad, como un germen. Tiene más que una significación, tiene una excitación en ser continuado, y en cuanto aparece toda la compleja organización del hombre, mecánica, recuerdos, resulta *a su lado* un medio, un territorio abonado...

Muchas veces quedará como 1.er verso, otras irá a intercalarse — Terminará — Habrá que buscar su continuación, sus causas, su justificación.. (Ibídem, VI, 177.)

☆

La poesía, — consiste en alcanzar el estado de invención perpetua.

Los versos no son más que eso — Son el estado mismo de invención materializado — y la regla del juego es que lo que se inventa no debe tener valor alguno.

El que baila no tiene por objeto caminar — La meta no está ya en el espacio y sin embargo son el espacio y los instrumentos de desplazamiento los que se utilizan.

Las piernas sirven para algo más que para recorrer y llegar — y las palabras para algo más que para informarse o informar. (Ibídem, VI, 182.)

☆

En poesía, la sintaxis, los términos, deben ser tan *precisos* como sea posible; pero el sentido, *impreciso*; múltiple, nunca del todo identificable con una «función determinada» de los términos.

Esta no-ecuación es esencial en la poesía.

La prosa, verdaderamente *prosa* — (no todo lo que no está en verso) debe identificarse con un postulado geométrico, — es decir, ser anulado en el momento mismo en que es *comprendido*.

Se pueden combinar los dos tipos alternativamente.

El verdadero poeta no sabe exactamente el sentido de lo que acaba de tener la fortuna de escribir. Pues con respecto a esto se vuelve un simple lector, al instante siguiente.

Acaba de escribir un sinsentido: lo que debe: no *presentar* sino *recibir* un sentido (cosa muy diferente).

¿Cómo concebir este trabajo paradójico? — Escribir algo que devuelve lo que no se ha dado. El verso espera un sentido — *El verso escucha a su lector.* — Del mismo modo, cuando digo que miro mis Ideas, mis imágenes, también puedo decir que soy mirado por ellas. ¿Dónde poner el yo, por qué habría de ser asimétrica esta relación? (Ibídem, VI, 195.)

☆

Las reglas clásicas del verso francés — casi imposibles de justificar en su conjunto, fáciles de retener como una consigna, difíciles de observar sin necedad, ya que casi todo el arte se invierte en su cumplimiento; su nitidez permite juzgar sin oído, sin poesía, a los poetas; reglas convencionales; de sociedad; muy apropiadas para ridiculizar, para someter al hombre que canta al hombre que sabe contar hasta 12. (Ibídem, VI, 202.)

☆

Una abstracción que se expresa en términos concretos — eso es la poesía — Por ejemplo el movimiento.

Ya porque imponemos a unas palabras concretas un vínculo

no racional o no observable o no lógico. La relación que buscamos «surge de ellas».

Ya porque una relación puede encontrar por sí sola una figura concreta.

Pero podemos emplear poéticamente palabras abstractas ya remontándonos a la etimología, ya por el mismo procedimiento de emplearlas *fuera de sus propuestas de definición y de su posibilidad literal.* (Ibídem, VI, 209.)

☆

La rima confiere dignidad a la famosa ley: Hablando de naderías. La rima tiene ese encanto — ella y todas las condiciones convencionales — de hacer aflorar una multitud de ideas, es decir, de combinaciones en las que nunca hubiéramos pensado. Concebimos pensamientos totalmente ajenos a nuestro pensamiento. Luego viene un crítico que alaba, reprueba, discute, le aclara esas ideas de las que usted no participa. Le atribuye las obras representadas en su teatro, los incidentes ocurridos en su provincia. (Ibídem, VI, 218.)

☆

Un poema debe ser una fiesta del Intelecto. No puede ser otra cosa. Fiesta: es un juego, pero solemne; imagen de lo que no somos, del estado en el que los esfuerzos sólo son ritmados, redimidos.

Celebramos algo al cumplirlo o al representarlo en su más puro y hermoso estado.

Aquí reside la facultad del lenguaje, y *su fenómeno inverso*, la comprensión, la identidad de cosas que el lenguaje separa. *Apartamos nuestras miserias, nuestras debilidades*, lo cotidiano.

Terminada la fiesta, no debe quedar nada. Cenizas, guirnaldas pisoteadas. (Ibídem, VI, 220.)

☆

[...] Hay que distinguir entre el hecho poético y el arte poética — que tiene por objeto producir o provocar o preparar o aislar este tipo de hecho.

Todo acontecimiento, toda impresión, emocionantes en sí mismos; actuando sobre la producción de energía libre, sin determinar una necesidad precisa, una acción inmediata, sin suscitar un proyecto, un deseo (que no sea conservar, fijar, aprehender esta misma emoción) — es hecho, objeto o acontecimiento *poético*. Y, del mismo modo, todo estado caracterizado por tal producción de energía, y que da a las cosas este valor, es *estado poético*.

Los medios de producción siempre son indirectos. El arte poética *alcanza siempre indirectamente su objeto*. (Ibídem, VI, 249.)

☆

Podemos considerar los diferentes tipos de nuestra poesía, Racine, Hugo, Baudelaire, etc., como instrumentos, cada uno de ellos más apropiado a determinados efectos y más adaptado, por su lengua *escogida*, sus ritmos, sus imágenes, a tales o cuales necesidades. No es imposible conjugar estos violines, estos «metales y cuerdas» para conseguir una orquesta. Lo que se requiere es habilidad.

Para demostrar esta proposición, o más bien para iluminar este punto de vista, basta recordar que cada uno de estos poetas está en la lengua, que sus efectos son diferentes, no comparables, no contradictorios en lo sucesivo. Naturalmente, hay que saber orquestar. (1916-1917. *D*, VI, 296.)

☆

Hay que ser particularmente estúpido para atribuir a un poeta los sentimientos que aparecen en sus versos.

Y los versos tienen que ser particularmente malos para que puedan «expresar» los sentimientos del autor. Al menos los que él reconoce. (Ibídem, VI, 323.)

☆

La ambigüedad es el terreno propio de la poesía. Todo verso es equívoco, plurívoco — como su estructura, sound + sense — lo indica. (Ibídem, VI, 343.)

☆

Breve historia de la poesía francesa.

Apartar la poesía pura como ingrediente — análisis de la poesía antigua — La «razón» siglos XVII y XVIII termina por excluirse de la poesía después de extraviarse en ella, y por recaer del todo en el trabajo poético. No se manifiesta ya en palabras — sino en análisis preliminares. Pureza.

— Singularidad de la lengua francesa desde el punto de vista musical — — (Ibídem, VI, 344.)

☆

Los poemas de Mallarmé espaciados, mostrando en cada aparición los singulares progresos de una tendencia, de una voluntad, de una especialización, hacen pensar en cumbres volcánicas, y los abismos tienen duración y modificaciones interiores ocultas — impenetrables, con los accidentes interpuestos. (Ibídem, VI, 357.)

☆

Es imposible saber, al examinar un poema, sea cual sea su extensión, si debe su origen a un propósito que es anterior a su completa realización y que lo domina, o si nació de una rima que pedía otra; ese dístico se explicaba con un cuarteto, ese cuarteto no bastaba, las páginas se sucedían..

Esto es general. Al final, se supone que el poeta ha tenido una intención. No se sabrá nunca en qué momento la tuvo. Ocurre así en toda obra humana. Y nadie puede saber..

Para dar a esta observación todo su alcance, baste señalar

que si una obra es resultado de un proyecto anterior, ese proyecto a su vez debe su origen a un encuentro parecido al de las dos rimas. Pero mucho más azaroso aún.

— De hecho, el trabajo del poeta consiste principalmente en confundir y esconder los verdaderos orígenes — Ocultárselos a sí mismo — Lo que llamamos la perfección de una obra no es sino la ocultación de su verdadera génesis. Acabar (en este sentido) es escamotear las huellas del trabajo, y los borrones y los titubeos, hacer tan ininteligible como sea posible el proceso de génesis, hacer inaccesible el acercamiento, suprimir los tientos que más probabilidad tienen de llegar a la meta. (Ibídem, VI, 386-387.)

☆

S. M. Muy simple dispositivo psicológico de composición

1.° un 1.er verso — formando *motivo* — por lo incompleto, por la inestabilidad que constituye, el inicio — y al mismo tiempo el *arranque*, suscitando a la vez lo *demás*, y la memoria, *desequilibrio*, suscitación-demanda.

2.° un conjunto o grupo de asociaciones — o de palabras, en fin, cuya sola yuxtaposición, si se las mezclase y se las sacara al azar, sin orden, daría la impresión especial, exigiría el objeto que *será* el del poema — esto es el lado enigmático.

3.° La Frase: esto es lo difícil.

4.° Rimas — aliteraciones etc. (1917. *E*, VI, 425.)

☆

## Verso

El carácter más llamativo del verso clásico — Es que se trata de un verso de «puesta en verso». Hay en él (en general) doble elaboración, «la idea» — «el verso» — — No es que no haya versos encontrados, que los hay, y muy bien.

Pero *el conjunto del poema clásico es siempre comparable a*

*una traducción* de una lengua cuyas condiciones son *A*, *B*, *C*, a una lengua cuyas condiciones son *A B C D E F*.

Los versos «modernos» quieren ir al origen.

Pues la severidad de la traducción se sacrificó poco a poco a la forma del verso, la rima más rica se volvió exigible a fin de compensar la debilidad de lo que siguió y la indeterminación. Luego, todas las condiciones debieron ser rechazadas ante una nueva corriente. Y apareció una definición nueva del verso. (Ibídem, VI, 427.)

☆

Lit.

Mallarmé innova en un aspecto. Rimbaud en otro. Y lo demás en cada uno no es innovación, sino tradición. La visión, en Rimbaud; en Mallarmé, el giro musical, es decir, esa combinación de las articulaciones, del movimiento, de los contrastes y de la *manera de cortar el sentido con el verso** que da como resultado un verso como creado por sí mismo, que existe por sí solo, tan apto a la memoria como una melodía o un principio de melodía muy reconocible, engrosado por lo que sigue, fuera de equilibrio, reclamando continuación y canto ulterior.

Para precisar ese modo hay que recordar la relación compleja entre la longitud del paso y la frecuencia de los pasos.

Inversiones, aliteraciones, contrastes significativos combinados.

La *oscuridad* de Mallarmé es la consecuencia, y el precio que hay que pagar por la *claridad* de la estructura de su verso.

Para volver incontestable el verso, luminoso de estructura, cargado de sentido y perfectamente claro — se ve obligado a forzar la inversión, a ser astuto con la sintaxis, y sobre todo con la norma sintáctica, a minimizar el pesado aparato de radio corto de las oraciones, a generalizar ciertas formas. —

* una fracción de sentido elemental por verso.

El desequilibrio y el canto. *Expectación* —

El canto, el melos, son la ilustración de una correspondencia entre 1 y varios, entre simultaneidad y sucesión.

La belleza del canto depende del *deseo* que crea en cada emisión — y en eso *la inversión* es un medio fundamental de la lengua poética. Acaso existe también en música pura, pero, aunque la siento, no sé definirla. Sin embargo, notas altas y bajas.. (Ibídem, VI, 437.)

☆

— «Y mi verso, bien o *mal*, dice *siempre* algo.»

Tal es el principio y el germen de una infinidad de horrores. (Ibídem, VI, 449.)

☆

En honor de la rima —

La rima tiene como función profunda recordar una y otra vez su estructura y su trama elemental, ingenua, pues la verdadera particularidad del funcionamiento mental no es más «racional», más libre, menos fútil de lo que lo es el pie forzado. Es de notar que el artificio disciplinario de la rima tiene como objetivo (sin ser nunca un proyecto preconcebido) reproducir de forma convencional, sistemática, el ingenuo encadenamiento perpetuo de los azares de la conciencia, y representa, en suma, la improbabilidad de nuestra propia sucesión*.

El pensamiento de aquel que hace versos vuelve siempre a sus propios azares por la violencia que le impone periódicamente esta regla, y lleva a provocarlos, a explotarlos.

La poesía rimada sería impracticable si el movimiento de nuestro espíritu no fuera capaz de giros caprichosos, si no consistiera

* Es un *milagro* que la serie de nuestros escritos termine por formar algo que sea independiente de ellos (el mundo) y es milagroso si un discurso rimado termina por ofrecer un sentido.

en un brocado infinito, si no pudiéramos salir de nuestra «idea» y regresar a ella, y alcanzar mil cosas a su alrededor. (Ibídem, VI, 472.)

☆

## *Orfeo*

El verso — como el hermoso recitativo — no debe ser, al fin y al cabo, sino la palabra — madurada — con todas sus inflexiones y artículos subrayados de oro — sus *tiempos* bien marcados, su modulación (sintaxis e idea) bien deducida.

Es lo *contrario de farfullar* — — Y farfullar es la forma moderna de expresarse — Telégrafo, Teléfono, prensa, parlamento.

Hemos demolido: 1.° la argumentación escolástica — — 2.° la elocuencia reglamentada — Quintiliano y Cía. 3.° el canto — il bel canto — 4.° la retórica sistemática y el arte de desarrollar ideas.

Las razones y causas de estas destrucciones son sabidas — y en general son muy acertadas.

Pero en ése como en otros muchos ámbitos, hemos matado el todo por no saber podar; un pequeño dolor enmascara la vida entera; nos matamos, por no saber matar únicamente el mal. Cortamos el árbol por una sola hoja que estorba la vista, aunque el conjunto la embellece. (Ibídem, VI, 502.)

☆

## Poesía

Esa parte de las ideas que no se puede poner en prosa, se pone en verso. Si la encontramos en prosa, reclama el verso y parece un verso que no ha podido hacerse todavía. ¿Qué son estas ideas?

Son esas ideas que sólo son posibles dentro de un movimiento demasiado vivo, o rítmico, o irreflexivo, del pensamiento.

La metáfora, por ejemplo, marca en su principio ingenuo un *titubeo*, una duda entre varias expresiones de un pensamiento, una impotencia explosiva que supera la potencia *necesaria* y *suficiente*. Cuando hayamos retomado y precisado el pensamiento hasta su rigor, hasta su único objeto, entonces — la metáfora se borrará — Aparecerá la prosa.

Estos pasos que han sido observados y cultivados por sí mismos se han convertido en el objeto de un estudio y de un uso — es la poesía. Y de este análisis resulta que la poesía tiene como objeto especial, como ámbito verdaderamente propio — la expresión de lo que es inexpresable con las funciones delimitadas de las palabras — El objeto propio de la poesía es lo que no tiene un solo nombre; lo que en sí provoca y reclama *más de una* expresión — — Lo que suscita para la unidad suya que debe ser expresada una pluralidad de expresiones — —

Es prosa el escrito que tiene un fin expresable. (1917. *F*, VI, 612.)

☆

Hay un gran parecido entre Hugo y Boileau: que uno y otro se han servido del verso para producir sus «opiniones», dar lecciones, fustigar sus pesadillas; — *hablar* y no sólo *cantar* o declamar. (Ibídem, VI, 648.)

☆

Elemento integrante de la poesía pura.

Esa frase admirable de Voltaire según la cual «la poesía sólo está hecha de bellos detalles», la entiendo *plenamente*...

Digo que un poema está hecho de «bellos detalles» al igual que una música sólo está hecha de *sonidos* (por oposición a los *ruidos*). Ni los sonidos ni los bellos detalles son suficientes.. Son simplemente *necesarios* y lo son continuamente.

Una planta no está hecha sino de células vegetales. Una masa cristalina no está hecha sino de cristales.

No es una opinión. Es una definición.

Lo que está hecho de *elementos bellos* y no está hecho sino de tales elementos, eso es poesía.

Pero ¿qué son esos elementos? Son elementos de lenguaje que *por sí solos se regeneran, y son reactivados* por su propio efecto. Así, el sentido de las palabras que los componen no anula la figura de esas palabras — Aquí tenemos, entre paréntesis, por qué la oscuridad y la poesía tienen tantas relaciones. ¿Qué es lo oscuro, sino el discurso que se resiste a desaparecer ante su significado?

Un verso hermoso se repite solo y permanece como unido a su sentido, en parte preferible a éste — origen una y otra vez de éste.

Esos bellos elementos resultan energéticamente completos / inestables / a través de un sistema humano..

Sorprender, excitar, dilatar — regenerarse — cerrar el deseo que hemos abierto, y volver a abrir ese deseo.. (Ibídem, VI, 687.)

☆

La música de nuestra lengua está tan escondida, es tan inconstante, — debe ser tan positivamente buscada y creada contra la lengua misma, que no existe sino por artificio, tanto que esta lengua francesa es la única, quizá, en la que poemas enteros, grandes poemas (o supuestamente grandes), e incluso poemas famosos, resultan de principio a fin no-musicales, por no decir anti-musicales. Musset. — Y peor aún — A ciertos poetas se les ha reprochado su música.

Sólo en composiciones muy breves el francés es musical sin mucho rebuscar. Y lo es más cuando sugiere una melodía sobre la cual se canta la letra, que cuando forma por sí solo una verdadera música.

— Y eso llega hasta tal punto que hacer que el verso en francés resulte musical parece una novedad escandalosa.

Virgilio decadente. (1917-1918. G, VI, 705.)

☆

Problema del poeta, y problema del músico.

La música existe con anterioridad al músico. Éste tiene su escala, sus acordes, sus instrumentos. No tiene que ocuparse de la música en sí — de los sonidos —, sino tan sólo de elegirlos.

Pero el poeta se ve obligado a crear la poesía en cada instante, a hacer sonidos con ruidos en cada instante, a obligar al lector a cantar a pesar suyo y a trabajar también sus ideas para *hacerlas poéticas*, es decir, dignas de un canto e inseparables de éste, cuando, por el contrario, las palabras y las frases son *naturalmente* cosas de uso común, y gastadas — y todo el uso continuo que se hace de la palabra tiende a distinguirla de su canto — a comprender como en silencio. (Ibídem, VI, 725.)

☆

Voz — poesía

Las cualidades que pueden enunciarse respecto a una voz humana son las mismas que deben estudiarse y darse en la poesía.

Y el «magnetismo» de la voz debe traspasarse a la alianza misteriosa y justísima de las ideas o de las palabras.

La continuidad del sonido hermoso es esencial. (Ibídem, VI, 732.)

☆

Las 3/4 partes de lo más hermoso en poesía han sido escritas de 1845 a 1885. (Ibídem, VI, 748.)

☆

Cómo nació de Boileau el verso libre. — —

Boileau codificó el verso. No tengo duda de que supiera y sintiera muy bien lo que es un verso — y que eso no consiste en aplicar reglas.

Pero unos necios se aprovecharon pronto de un criterio tan simple. Gustan de las situaciones claras. Contando con los dedos podían demostrar que un verso era bueno.

El verso francés tuvo licencia para no ser musical. Y al conocer las reglas, desaprovecharon lo que fue, lo que es, lo que debe ser un verso.

Así que la fatal reacción invirtió las reglas. (Ibídem, VI, 748.)

☆

Claudel toma como referencia el estado salvaje, el estado muerto, con el fin de expresarlo todo a partir de la inercia, como si fuera a tientas, y ese truco hace que el lector sienta el esfuerzo realizado para que la cosa exista. Expresa lo que los autores suelen dar por hecho. (Ibídem, VI, 752.)

☆

Poesía

Trabajo una estrofa — no me quedo satisfecho diez veces, veinte veces, pero a fuerza de insistir me familiarizo no con mi texto, — sino con sus posibilidades, sus armónicos.

La idea inicial, las palabras utilizadas, todo eso importa poco. Y es precisamente esa libertad lo que es poesía y lo que hace de mi presencia una especie de materia plástica. Comunicar al fin ese estado de relación perfecta por medio de un sistema material verbal obtenido por él — o que DEBERÍA SERLO, y que al menos lo sugiere, invenciblemente — Tal es el objeto de Poesía. (Ibídem, VI, 761.)

☆

No hay que poner en verso ideas de las que sea capaz la prosa. (Ibídem, VI, 763.)

☆

Que multiplique el poeta todo lo que separa el verso de la prosa. La rima, aunque sólo acrecentara esta diferencia, es válida. (1918. *H*, VI, 932.)

☆

— Del ritmo particular que forman en un discurso los cambios de tono de la voz.

Estas variaciones son desconocidas en la poesía parnasiana. Ni siquiera Hugo las respetó.

Son la clave musical del discurso poético. Son olvidadas por el poeta del detalle, y masacradas por el poeta orador.

La frase del verso debe empezar, acabar y renacer con más intensidad en la voz que la prosa.

Es hacer sentir cada vez el intervalo de la nota inicial, su lugar en el registro, y hacer prever la distancia que debe cubrir en un solo movimiento. (Ibídem, VI, 932.)

☆

El triunfo del señor Des Préaux —

O el gusto por la falsa claridad o de la aparente sencillez que halagan la vanidad nacional pareciendo que permite a cualquier persona juzgar según reglas burdas la más compleja de las artes — la de las astucias del pensamiento con las palabras — y de las combinaciones imponderables. (1918. *I*, VII, 27.)

☆

El verso de La Fontaine va de la música más hermosa a la prosa más informe. (Ibídem, VII, 66.)

☆

Si los / tantos / modernos han buscado tanto las imágenes, hasta el punto de ver exclusivamente en ellas la propiedad específi-

ca de la poesía y de limitar la poesía a las imágenes o a la metáfora, es por una necesidad de encontrar una definición propia de la poesía, al menos un carácter decisivo — Y esta misma necesidad nace de la impotencia para descubrir el verdadero principio poético. Creo que este principio debe buscarse en la voz y en unión *singular*, excepcional, difícil de prolongar, de la voz con el pensamiento mismo. Dar a la voz en acto una especie de vida propia, autónoma, íntima, impersonal — es decir, personal-universal (por oposición a personal-accidental), hacer de la palabra un resonador del espíritu, es decir, un *todo percibido y percibiente*, recibiendo y respondiendo, — tal es la meta, el deseo, el signo, el mandamiento.

El poeta ofrece a los otros hombres un regalo no exterior, pero da otro uso a sus poderes, una nueva distribución a sus recursos. (Ibídem, VII, 71.)

☆

Victor Hugo.

Se mide con bastante facilidad la fuerza de Victor Hugo cuando constatamos lo que los demás hicieron o intentaron hacer para distinguirse de él mientras vivió o después de su muerte, para hacerse perceptibles a pesar de su deslumbrante presencia. (Y esta medición se complica a causa de los efectos que sobre Hugo produjeron las indicaciones dadas por sus émulos, alumnos y sucesivos discípulos.)

Problema planteado a estos poetas de 1830-1890 — y sus soluciones. El tono, la pureza — etc. Irremediablemente buscaron con todas sus fuerzas lo que le faltaba a Victor Hugo.

Unos por destilación, otros por oposición. (Ibídem, VII, 79.)

☆

La poesía no tiene que exponer ideas. Las ideas (en el sentido habitual del término) son expresiones, o fórmulas. La poesía no existe en este *momento*. Está en el punto anterior — en el que las cosas mismas están como grávidas de ideas. Debe, pues, formar o comunicar el estado sub-intelectual o pre-ideal y reconstituirlo como función espontánea, con todos los artificios necesarios. (Ibídem, VII, 97.)

☆

El verso —

La fuerza de los versos se debe a una armonía *indefinible* entre lo que *dicen* y lo que son. «Indefinible» entra en la definición.

Esta armonía no debe ser definible. Cuando lo es — es la armonía *imitativa* — y no vale.

La imposibilidad — o al menos la dificultad — de definir esta relación, combinada con la imposibilidad de negarla, constituye la esencia del verso.

Este verso, el más hermoso de los versos: «Le jour n'est pas plus pure etc.»[5] es transparente como el día mismo.

Este otro: «Ô rêveuse, pour que je plonge..»[6] con sus e mudas tan delicadas. (1918-1919. *J*, VII, 151.)

☆

Hugo no sabe *modular*. El cambio de tono, hijo de la divina continuidad de la voz, le es desconocido, como la voz misma. Es un grandísimo poeta cuya voz me es desagradable. (Ibídem, VII, 155.)

☆

La poesía tiene el deber de hacer del lenguaje de una nación algunas aplicaciones perfectas. (Ibídem, VII, 160.)

☆

Es poeta aquel a quien la dificultad inherente al verso le da ideas — y no lo es aquel a quien se las retira. (Ibídem, VII, 184.)

☆

Vocabularios —

Hugo tiene un vocabulario rico — pero pobre o, al menos, mediocre.

La verdadera riqueza es el número de palabras × el número medio de los usos significativos que se les sepa dar.

Por otra parte, esta flexibilidad de una misma palabra tiene incluso otras ventajas. (Ibídem, VII, 193.)

☆

Un retórico poderoso toma la palabra que le viene — y la arroja con todas sus fuerzas, como un hércules toma como arma cualquier objeto que cae en sus manos.

Pero hay riesgo de herirse, mayor cuanto más brusco sea el movimiento de agarrar y más fuerte sea el hombre.

Hugo tomaba palabras enormes, y tantas / pero / las manejaba sin esfuerzo / con tanta facilidad / que da la impresión de que están vacías.

Y lo estuvieron: Indómito — Infinito — Inmensidad. (Ibídem, VII, 220.)

☆

< El alejandrino, las rimas, etc., tienen su nobleza — que es marcar el desprecio que se debe tener hacia lo que el común de las gentes llama su «pensamiento» — e ignora que las condiciones del pensamiento no son menos fútiles, menos fortuitas, que las condiciones de un acertijo. > (Ibídem, VII, 225.)

☆

Poemas épicos

Los poemas épicos, cuando son hermosos, son hermosos a pesar de ser épicos, y lo son por fragmentos.

Demostración: Un poema épico es un poema que se puede *resumir*. Ahora bien: es poema lo que no se puede resumir.

No se resume una melodía. (Ibídem, VII, 229.)

☆

Quien escribe en verso baila sobre la cuerda. Camina, sonríe, saluda y esto no tiene nada de extraordinario hasta que nos damos cuenta de que este hombre tan normal y tan tranquilo hace todo eso sobre una cuerda del grosor de un dedo. (Ibídem, VII, 260.)

☆

Reglas poéticas son obstáculos para la inspiración. Importancia de estas ataduras / impedimentos /. En francés, más inflexibles que en cualquier otra lengua — (1919. *K*, VII, 448.)

☆

La mayor gloria y el mayor vicio de Mallarmé es haber formado un sistema completo en sí mismo: haber intentado ser un sistema *absoluto*.

Admirable voluntad; error en esto: que los elementos *reales* del sistema eran sacados del lenguaje común.

De ahí la impresión irresistible de perfección, de logro, de mundo cerrado y autosuficiente; y de ahí la impresión de la imposibilidad de desarrollos no sistemáticos. (Ibídem, VII, 471.)

☆

Dios / La musa / nos regala el primer verso — Pero nos incumbe / nos corresponde / hacer el segundo, que debe rimar con aquél y no ser indigno de su hermano — sobrenatural. No es-

tán de más todos los recursos del espíritu y de la experiencia para asemejarlo al verso que fue un don.

El que menosprecia estos recursos no es digno del regalo. Se dispersa.

Consecuencias de esta mezcla de procedencias. (Ibídem, VII, 483.)

☆

Es un dicho gracioso y trillado afirmar que el poeta expresa sus dolores, sus grandezas y sus aspiraciones en sus versos. Eso sólo es verdad en poetas vulgares como Musset — Una vez más...

Está claro que el verso instala un mundo distinto al de los asuntos personales de un poeta, los cuales no interesan *directamente* lo universal..

Es verdad que su modo de ver las cosas, sus *humores*, dominan sus movimientos internos, y lo estimulan de tal o cual manera, si bien de forma indirecta con relación a la poesía.

Precisamente es tal la naturaleza del arte que hace que los tormentos imaginarios no se distingan de los reales. Sólo se necesita una fuerza muy pequeña para mover masas enormes cuando intervienen máquinas. Un niño hace saltar una montaña pulsando un botón. El acumulador es lenguaje. Toda la atención del verdadero artista se concentra en el manejo de las representaciones y las emociones, mucho más que en su potencial. Las conoce y las solicita justamente porque son manejables. El mínimo de presencia y de intensidad reales y el máximo de obediencia y de intensidad probables en el lector están *unidos*. (1920. *L*, VII, 496-497.)

☆

Hacemos los versos con la propia voz.

Si conociésemos mejor esa relación tan auténtica sabríamos cuál fue la voz de Racine.

La voz de *cada uno* intenta evitar ciertas palabras y ciertas articulaciones de *tonos*, y busca otras; no puede soportar deter-

minadas durezas, aprecia determinadas resistencias o determinadas facilidades.

En este misterio, el sentido y el sonido se combinan — Es el arcano de la poesía.

Todo este misterio de la producción ocurre *principalmente* en un ámbito, — es decir, en un *estado*, en el que hay reacciones recíprocas entre las partes funcionales del ser*. Para la exterioridad, el *sentido* precede al *sonido*; puesto que el sonido precede al *sentido* en la percepción del lector, — el lector atribuye automáticamente al sentido una antelación / precedencia / en el autor. Es un juicio erróneo. No hay, en la composición misma, ningún orden de este tipo. En la poesía, quiero decir. En un informe a la Administración del Estado, es otra cosa — — Se podría decir que la prosa verdadera es el lenguaje que resulta de un intento de expresar algo mediante operaciones definidas. Hay, pues, una operación inversa que debe ser siempre posible. *No es ése el caso de la poesía*: no hay operación inversa. (Ibídem, VII, 538-539.)

☆

El carácter más evidente, más importante, de las obras de Stéphane Mallarmé es el trabajo que representan.

El trabajo literario puede alcanzar tal o cual profundidad: es decir — interesar tal o cual profundidad del lenguaje: aceptarlo todo como viene dado, las formas, las locuciones, las palabras; o, al contrario, revisar y retocar esos elementos. Podemos utilizar como ya dadas — la sintaxis, las significaciones, las sonoridades usuales — o rehacerlas a nuestro modo. Ocurre lo mismo con las relaciones psicológicas y lógicas subyacentes.

Para Stéphane Mallarmé casi nada está *dado*. Tiende a redefinir las palabras, a reexaminar las locuciones, a[7]

Este trabajo no tiene límites. (Ibídem, VII, 608.)

* INTERNA, esta *parte* de nuestro ser sensible para nosotros en la que hay acción y reacción — no hay estímulo sin respuesta.

☆

Los franceses piensan, haciendo caso a los extranjeros, que su lengua es la menos musical de las lenguas; aunque podrían afirmar que no lo es menos que las otras, y en un grado más sutil. Lo cierto es que hemos dejado de lado con demasiada facilidad ese aspecto del arte, y tal vez hemos tenido miedo de ver a nuestros poetas desarrollarlo en detrimento del orden de las palabras y de la facilidad de la comprensión (que llamamos *claridad*, y que queremos preservar incluso en el punto más alto del entusiasmo). Queremos que el verso quede separado de nuestras fluctuaciones y que se conserve como una ley superior en medio de los embelesos y de las ensoñaciones. (Ibídem, VII, 624.)

☆

Hay una especie de *ritmo* propio del alejandrino que consiste en la combinación de la frase y de la rima — tenemos en una secuencia MMFFMMFFMMFF las combinaciones MM, o FF, o MF, o FM, es decir, dísticos perfectos (MM, FF) y dísticos mezclados (FM, MF).

Este ritmo viene a añadirse a todos los demás de otras clases — Da al discurso un *pulido*, una lisura, incomparables en los clásicos. (Ibídem, VII, 636.)

☆

< Sobre los poemas —

Gran poeta es un título que se otorga con demasiada facilidad. Se dice: Victor Hugo es un gran poeta.

Y sin embargo Victor Hugo no cuenta con una verdadera composición poética. Es un gran hacedor de versos y de fragmentos. Detalles. Su composición es nula. Y cuando existe, no es otra que la de un relato.

Existen en francés poquísimos poemas compuestos — es decir, compuestos de partes cuyo arreglo se deba a consideraciones puramente poéticas. > (1920-1921. *M*, VII, 760.)

☆

Puede decirse de Victor Hugo que fue *también* un poeta muy malo. No hay más que abrirlo y nuestros ojos se llenarán de pruebas.

Pero también de pruebas de lo contrario. (1921. *P*, VIII, 268.)

☆

Soneto

Reglas poéticas — Tal vez les hemos quitado su virtud a ciertas reglas poéticas limitándonos a definirlas según las condiciones de la rima, el número de versos, la estructura de la estrofa.

Me pregunto si, en la intención de sus inventores, el sentido no estaba también sometido a condiciones relacionadas con la arquitectura — Por ejemplo, el *soneto*. (Ibídem, VIII, 275.)

☆

Es una imagen insoportable para los poetas aquella que los representa recibiendo de criaturas imaginarias lo mejor de sus obras.

Agentes de transmisión — es una concepción de bárbaros.

En lo que a mí se refiere, no la acepto. Sólo me sirvo de ese azar que forma el trasfondo de todos los espíritus y luego de un trabajo tenaz que *se opone* a ese azar. (Ibídem, VIII, 275.)

☆

El pensamiento debe estar oculto en los versos como la virtud nutritiva en una fruta. Es alimento, pero sólo parece una delicia. Sólo percibimos el placer, pero recibimos una sustancia. El deleite esconde este alimento que lleva. El proceso es suave, y[8] (Ibídem, VIII, 509.)

☆

Lit.

Gracias a extrañas reglas, la poesía francesa clásica es, de todas, la que guarda la mayor distancia entre el «pensamiento» inicial y la «expresión» final. Esto tiene una consecuencia importante. Hay un inmenso trabajo entre la *emoción* recibida y la culminación de la maquinaria que la restituirá, — o restituirá una emoción análoga. Todo se reconstruye. El pensamiento, retomado — etc.

A esto hay que añadir que los hombres que han llevado esta poesía a su punto más alto eran *traductores* incansables. Expertos en transportar a los antiguos hacia nuestra lengua, y más aún, en transportarlos sacrificando sus textos en nuestra lengua.

Su poesía lleva las marcas de estos hábitos. Es una traducción. (Ibídem, VIII, 311.)

☆

La prosa es ese paso del lenguaje en el que debe ser conservado el contacto del objeto actual que es a la vez momento y cosa, diferente de mí y hecho de mis funciones, y con el lenguaje hay que seguirlo en sus propiedades, sus exigencias propias, sus irregularidades y singularidades, aprovechando su doble naturaleza para definirlo por las relaciones verbales, las implicaciones, las operaciones;

Al ser el lenguaje como un órgano articulado, una mano, y al ser la lengua como una materia resistente, pero que cede ante la fuerza y permite trazar en todos los sentidos como el cobre o tallar como en una piedra homogénea.

Pero el verso está hecho de otra materia que es indócil y está llena de azares, de lagunas, de nudos infinitamente duros, de vetas orientadas y planos de crucero; eso a causa de las reglas y la armonía que se añaden a las propiedades de la lengua.

Hay tres voluntades en presencia: el objeto, la fuerza y las reglas — (o 4, con la lengua).

Es como trabajar un camafeo o un cristal. Hay que seguir el hilo, sacrificar el objeto, pues el más bello de los *objetos*, si es anhelado a pesar de la materia, será causa de rupturas y se perderá en un espacio que no es el suyo. (Ibídem, VIII, 330-331.)

☆

Poeta — Tu especie de materialismo verbal.

Puedes pensar en grandes novelistas, filósofos, y todos aquellos que están sometidos a la palabra por la credulidad; — que *deben* creer que su discurso es *real* por su contenido y que significa alguna realidad. Pero tú sabes que lo real de un discurso son sólo las palabras y las formas. (1921-1922. *Q*, VIII, 368.)

☆

*La leyenda de los siglos* es una recopilación de anécdotas sin interés y de artículos de periódicos — entre los cuales pululan versos prodigiosos. (Ibídem, VIII, 387.)

☆

*Poesía* — reglas — Esas reglas son la nobleza de nuestro arte, pues con ellas no hay ninguna certeza, ninguna cuesta fácil.

Hay que guiar a través de los accidentes del lenguaje, e incluso no se avanza sino gracias a las excepciones.

Arte de la doma del *pensamiento*. (Ibídem, VIII, 478.)

☆

Gloria eterna al inventor del soneto. Sin embargo, a pesar de tantos bellos sonetos como se han escrito, el más bello está por hacer: será aquel cuyas cuatro partes cumplan, cada una, una función muy diferente de la de las otras, progresiva, y esas diferencias, no obstante, justificadas por la *vida* de todo el discurso. (1922. *T*, VIII, 774.)

☆

Hugo — Admirable constructor de un detalle. Composición sin interés. Los detalles son inmensos. (Detalles = versos aislados y su contenido.)

Los conjuntos no son sino la suma de esos detalles (y de otros, tediosos).

Baudelaire. (Ibídem, VIII, 829.)

☆

## La Poesía*

es el intento de representar, con los medios del lenguaje articulado, estas *cosas* o esta *cosa*, que tratan de expresar vagamente los gritos, las lágrimas, silencios, las caricias, los suspiros, etc., y que parecen querer expresar los objetos en lo que tienen de apariencia de vida, o de supuesta intención.

Esta cosa no se puede definir de otra manera. Tiene la naturaleza de la energía, — de la excitación, es decir, del *derroche*. (Ibídem, VIII, 846.)

☆

## Poetas

Corneille arguye, celebra, fulmina, argumenta.
La Fontaine charla y canta.
Racine habla y canta.
Después nos alejamos de la voz humana. Hugo.
Unos hacia la música de diversos géneros.
Otros hacia voces interiores más o menos auténticas.
Otros hacia[9] (1922. *U*, VIII, 897.)

☆

* deep tenderness, exquisite cold, no grief, no tears

Lo simbólico. Al igual que las posibilidades musicales del lenguaje son «seleccionadas» por el poeta,

del mismo modo las posibilidades combinatorias, las similitudes, las correspondencias, las simetrías, de las ideas y de las significaciones,

son elegidas por él, cultivadas y multiplicadas por él.

Intenta componer con ello un sistema que dé al lector, a partir de un estado o de un hecho tomado como condición de enlace entre lo imaginario puro y su generalidad, — y un modo de ser real — el sentimiento-idea de la resonancia mental perfecta, o más bien de la resonancia *total** del ser — — (1922-1923. *V*, IX, 79.)

☆

Lamartine — Musset — confieso que no cambiaría mi espíritu por los suyos — mis problemas por los suyos. (Ibídem, IX, 83.)

☆

Mallarmé fue el primero, o casi, en dedicarse a la fabricación de lo que podríamos llamar los *productos de síntesis* en la literatura por analogía con la química, — es decir, de obras — o, *más exactamente, elementos de obras* construidos directamente a partir de la materia literaria que es el lenguaje — y que implica por tanto una idea y unas definiciones del lenguaje y de sus partes. Idea «atómica».

Estaba abocado a imaginar combinaciones. Es decir, simetrías más o menos perfectas — etc., a determinar elementos *simples*, etc.

De este modo, dio un sentido a toda esa parte de la literatura y a todos esos procedimientos — (pies forzados) que parecían solamente *difficiles nugae* — formas fijas, rimas, etc.

Y por otra parte, se tropezó con la oposición que debía producirse entre los edificios cristalinos así construidos y los siste-

* intrínseca

mas formados por la práctica habitual — de los cuales decimos, y creemos, que son inmediatamente *inteligibles*. La cocina y la química.

Seguramente no tuvo plena conciencia de lo que estaba haciendo. Algunos prejuicios se lo impedían, y la ausencia de cultura científica. Sin embargo, marcó profundamente la literatura empírica.

El análisis de los elementos del discurso. Metáfora, alusión. (Ibídem, IX, 206.)

☆

Victor Hugo, o el error sobre uno mismo.

Victor Hugo estaba hecho para ocupar eternamente la cumbre de la poesía francesa. Pensó en el vulgo — en los efectos fáciles — aplicó mal sus fuerzas — caso frecuente. (1923. X, IX, 244.)

☆

Dante — Virgilio — familiaridad.

Dante, tono de uno consigo mismo.

Verso «sabio», verso «vivo». (Ibídem, IX, 263.)

☆

Un buen poema es silencioso. (1923. Y, IX, 342.)

☆

Lo que Hugo / el poeta / creía que debía engrandecerlo desmesuradamente y ponerlo a la altura de los dioses, no hace sino ridiculizarlo.

Es un cálculo erróneo — Quien es poeta debe confesar su habilidad, hablar de versificación, y no atribuirse voces misteriosas.

Pero, ¿podrían tolerar los hombres la poesía si no se presentase como una logomancia? (Ibídem, IX, 440.)

☆

*Soneto* — Estructura —

tiende a dotar a cada verso de un sistema acabado, y *breve*, — con una función distinta y un papel dentro de una progresión — organización — Relaciones secundarias por la rima. Demanda y respuesta. (1923. *Z*, IX, 650.)

☆

Hubo en Mallarmé una especie de inclinación al coqueteo con lo absoluto. (1924. *ἄλφα*, IX, 683.)

☆

El gran escollo de los poetas es la estupidez, la necedad. Otro escollo, el impudor o impudicia = poner al descubierto lo vulgar de uno mismo, intentar conseguir algo con lo vulgar de uno mismo. Musset, etc. «Los más desesperados», etc. (Ibídem, IX, 687.)

☆

Lo que importa en los versos es la *resonancia*. El lenguaje como resonancia (y creemos oír renacer su causa en el extremo de la resonancia).

En la prosa, es el desplazamiento. (Ibídem, IX, 713.)

☆

El tiempo tiene sus figuras.

Una frase es una espera.

Un verso es una espera organizada que deja prever su duración, y que acentúa su figura y su resorte por medio de la rima. (Ibídem, IX, 769.)

☆

El verso escasea entre los franceses. Nuestros versos, en su mayor parte, no son versos; o apenas lo son — 9/10 no son *versos*.

La rima es una señal de que estamos en el estado de verso. Detiene al que iba a la prosa — y le indica que lea *de una manera especial* (la que pone en 1.er plano *el encadenamiento de los sonidos* — y no su nitidez propia; su totalización auditiva y no su suma *significativa*). En francés, el verso que condiciona a quien lo dice, que le obliga a no leer como prosa, es *raro*. Es difícil de hacer — por tanto, los poetas que lo saben o lo sienten intensamente han producido poco. Los poetas que rechazan el verso tributario del lector, verso que debe a la voluntad del lector el no ser prosa, no han podido sino producir muy poco. (Ibídem, IX, 774.)

☆

La dificultad de la poesía consiste en encontrar palabras que sean al mismo tiempo música por sí mismas y música por analogía. Música de la sensación y música en su sentido. — (Ibídem, IX, 778.)

☆

Hugo es un multimillonario — No es un príncipe. (1924. *βῆτα*, IX, 788.)

☆

Nefasto papel de la poesía dramática y moral del siglo XVII. La Fontaine y los trágicos. De ahí que los franceses hayan confundido la dicción animada y escenificada con el canto del verso mismo. Confusión del movimiento intencional, del tono y de la vocalización emotiva, con la música del verso. Y se produce un momento, un arrebato, en lugar de producir un «mundo». (Ibídem, IX, 802.)

☆

La tentativa de Mallarmé de *escribir* por medio de — a partir de *palabras*, mientras que el modo universal consiste en escribir *a*

*pesar de* las palabras, de escribir contra las palabras y de servirse de ellas sin percibirlas, de *colocar la atención* (como *colocamos* la voz) en el objeto y en el resultado — —

— hasta el punto de que la operación literaria engendró el objeto en vez de ser engendrada por él, y que cobró importancia capital, — y de que la obra fue rigurosamente impersonal, pudo tener varios *sentidos*, no se correspondió con el objeto — ni fue tanto el acto de *una* persona como de un «espíritu», es decir, de un *sistema potencialmente completo*.

Esta tentativa equivale a encontrar lo que es independiente de las coordenadas (aquí el *yo* y el *objeto*) — una literatura *intrínseca*. Pero si fue necesario que se hiciera — y no admiraremos bastante los presentimientos que llevaron a Mallarmé a hacerla — sin embargo esta literatura no podía[10] — — (1924. *Γάμμα*, X, 154.)

☆

Grandeza de los poetas — de apresar con sus palabras lo que no han hecho más que entrever — en su espíritu. (1924. *δέλτα*, X, 205.)

☆

## Búsqueda de la poesía

Quieren que los poetas sean claros y están obligados a reconocer que la poesía es lo más oscuro.

En los poemas más «claros» es lo oscuro lo que actúa, lo que es poesía y gusta. — No disfrutamos de ellos porque sean claros. La claridad sólo nos sirve para que no nos paremos en la lectura.

Prueba: la música, que es tan poderosa y no está en condiciones de dar la menor imagen clara.

La poesía generalización de la acción que se encuentra en la música sobre nuestros nervios y músculos.

Es la creación de un ámbito — El ámbito en el que las cosas

*proporcionan* energía (en apariencia) y sobre todo de la muscular*. La novela — *a contrario*. (Ibídem, X, 223.)

☆

Tontería y Poesía — Si un hombre de espíritu puede soportar la lectura de los poetas — ¿no está obligado a no usar de sus poderes?, ¿a simular?

¿Cómo digerir necedades, etc.?

A veces un motivo delicioso — ¡pero a qué precio! Nosotros, poetas, condenados a tontear — — a decir cantando lo que es impensable en frío.

Hacía falta, pues, cambiar todo el Sistema — Intento de hacer una poesía no tonta. — Imágenes — consideradas hacia 189.. como el elemento positivo de la poesía. (1924-1925. Z, X, 439.)

☆

Verlaine — Verlaine miserable carrera de miseria, grosería de los modales y las ideas — pero ese canto — [...] (1925. *η. ¡Nunca en paz!*, X, 609.)

☆

Los líricos no remueven ni cielo ni tierra, ni a los dioses ni a los héroes — sino los nervios del espíritu — sino las teclas de un piano — y es gracias a los enlaces y acercamientos, que ellos convierten en fáciles y sorprendentes, por lo que son posibles y poderosos. (Ibídem, X, 612.)

☆

La poesía por sí sola no puede bastarle a una mente de cierta fuerza — Por ello, las mentes poderosas que han escrito poesía han intentado combinar el movimiento de la mente y lo que éste

* deseo, noción vaga — energía — *tensión compensada.*

conlleva con su interrupción y lo que ésta implica. (1925. *θ. Como yo*, X, 728.)

☆

Tontería y poesía

Nos vemos obligados a hablar de flores, a hacer uso de rosas y estrellas, a hacer cosas tontas respecto al amor — la muerte, el mar, etc.

o a exagerar...

este hacer demasiado noble, demasiado hermoso, enérgico, puro, ingenuo, rebelde, triste, tierno...

y si se prescinde de estos medios[11]

Tal vez la poca poesía de los franceses se explica por el hecho de que son el menos infantil de los pueblos — el menos crédulo — y el que no piensa con grandeza sino con certezas (o con certezas según ellos —). (1925. *Ἰῶτα*. X, 850.)

☆

En los poetas, es la energía de formación de las imágenes lo que cuenta, las imágenes por sí mismas carecen de interés. Es la sensación de traspasar, de acortar, de sorprender, de dominar el universo de las disimilitudes. (Ibídem, XI, 53.)

☆

«Simbolistas»

Tanteos. Han tanteado una idea que se reduce a esto:

utilizar la totalidad de las propiedades del medio de expresión. Un objeto real es aquel que entra en un ∞ de combinaciones a causa de un ∞ de valores, de aspectos, etc.

Así podemos emplear una palabra no ya como objeto sino como centro de propiedades suscitadas. (1925-1926. *λ*, XI, 186.)

☆

En general, en Hugo, el efecto muere con la lectura.

Es un choque, no una inoculación. (Ibídem, XI, 192.)

☆

Poesía.

Es un gran prejuicio creer que el *sentido* del discurso es más elevado en dignidad que el *sonido* y el *ritmo*.

Comprender la poesía es haber superado este prejuicio, que no ha de ser demasiado antiguo, y que tiene que ver con la oposición ingenua y no inmemorial entre el alma y el cuerpo, y con la exaltación del «pensamiento» incluso necio a expensas de la existencia y de la acción corporales aun siendo admirables por su precisión y elegancia. (Ibídem, XI, 230.)

☆

El trabajo del poeta es quizá, de todos los trabajos, aquel en el que la mayor impaciencia tiene esencial necesidad de la mayor paciencia. (Ibídem, XI, 244.)

☆

Sistema — de Mallarmé

Entre él y lo verdadero, el imperio de las palabras. Gigantesco problema de *expresión* (relacionarlo con versos pequeños).

En un problema de este tipo, los detalles, en cuanto a *la cosa expresada*, pueden ser capitales en cuanto a *la cosa expresante*. (Ibídem, XI, 278.)

☆

Poesía es formación, a través del cuerpo y la mente en unión creadora, de aquello que conviene a esta unión y la estimula o la refuerza.

Es poético todo aquello que provoca, restituye, este estado *unitivo*.

Cuerpo significa las partes expresivas del cuerpo y su movimiento. (Ibídem, XI, 289.)

☆

Cuando, tras los románticos, condenamos a muerte casi toda la poesía del siglo XVIII, es probable que *tengamos razón* — lo que no significa nada, pues las palabras *tener razón* carecen por completo de sentido en estas materias. —

No obstante, debemos tener cuidado con todo lo que entraña nuestra sentencia capital — Decreta nada menos que nuestra superioridad cierta y general sobre el pueblo de lectores y conocedores de la época castigada. Rechazamos los placeres de que gustaron esos fantasmas. No queremos que hayan disfrutado de sus poetas, — o queremos que esos placeres no hayan sido verdaderos placeres.

Lo cual es tremendamente cómico..

Pero además garantizamos a la posteridad que disfrutará de nosotros, y que no se prendará nunca más de los J.-B. Rousseau. (Ibídem, XI, 306.)

☆

Sobre algunos versos:

Algunos inmortales son pura necedad[12]. (1926. *μ*, XI, 324.)

☆

La «oscuridad» de algunas partes de Mallarmé es un drama intelectual..

— Hacer oír por medio del lenguaje común un sonido singular imposible de confundir.

— No decir lo que es evidente o *automático* o que se deduce inmediatamente de los datos a través de un desarrollo.

— Dar riqueza a través de una especie de acompañamiento de asociaciones combinadas entre ellas — Añadiendo dimensiones a lo lineal del discurso. (Ibídem, XI, 370.)

☆

La Poesía en nuestra época es supervivencia — tradición. Poesía en una época de simplificación del lenguaje, de alteración de la voz, de supresión de formas sociales y lingüísticas, de especialización, — (música) — es cosa preservada — Es decir, que hoy no inventaríamos los versos si no nos hubieran sido legados. — Tampoco las religiones. (Ibídem, XI, 410.)

☆

Leo, releo, tergiverso, teniendo en las manos las 4 páginas de la *Obertura antigua de Herodías**, apostando, contra-apostando.

Este esbozo — y tantas palabras que condeno: heráldico plumaje, los encarnados[13] —

y tantos versos admirablemente hechos, pintados sobre vacío y tinieblas, y demasiados medios excelentes, marchitos, demasiadas palabras muy hermosas, y rechazos, demasiados accesorios.

¿De qué época? — Este fragmento hecho para impresión larga con una voluntad de insistencia, de inmersión a lo Wagner. — Lo leo en el estado de autor — percibiendo sus suplicios, sus obstinadas reiteraciones, el trabajo que se toma en prolongar esa condenada frase en alejandrinos 1865-89 con acortamientos.

Pero estos versos, ¿son totalmente auténticos? No tengo ningún recuerdo de ellos. Tema vago, «inmemorial», esencia de viejo mobiliario; — y la tensa voluntad de *llevar al límite* a cada momento en la expresión — agotar lo «sugestivo» mediante la fijación del desorden de las palabras extremas conjuntas, por disonancias. (1926. *σ XXVI*, XI, 712.)

☆

La poesía es — el estado *cantante* — (retumbante — resonante — rebotante) de la *función que habla* y, en consecuencia, de *todo lo*

* 96 versos [De Mallarmé.]

*que el hombre ha hecho* entrar en esta función = Todo se vuelve

Estado vibratorio del sistema de las palabras y en qué estado se responden — cambian de valor* —

El estadio vibrante cantante — como si el diccionario interno, el catálogo de señales-en-potencia estuviese... *tirante* y las relaciones hubieran cambiado de tensiones mutuas.

Sonido y sentido en intercambio que se vuelve recíproco, de igual valor —

y el papel de la *articulación* y de los *acentos* — que tiende a situarse en primer plano, válido para ella misma — y que forman enlace, cadena — —

Coherencia otra — Transmisión otra —

*Recepción* — *producción* que se vuelven *simétricas*. (Ibídem, XI, 744.)

☆

¡Poesía pura!, he lanzado esta expresión y era mi intención designar el extremo de la poesía verdaderamente realizable, en el ápex de la voluntad de poesía, y por tanto el tipo ideal hacia el que la técnica y el análisis del sujeto-lector tienden siempre — (perfección) —

y hemos hecho de ello un ideal místico que admite cualquier laxitud, y cualquier[14] (1926-1927. *τ* 26, XI, 877.)

☆

*El Rhin* de Victor Hugo, obra marcadamente *musical*. (Ibídem, XII, 3.)

☆

Confieso que no siempre confío en el porvenir de la poesía. Los estímulos que puede proporcionar llegan hoy muy espaciados.

A las mentes de calidad superior / difícil / la Ciencia les da más. La música. A los demás, las aplicaciones de la Ciencia les

* de *leyes de sustituciones* o de *convenciones* — y de *atracciones mutuas* — ya no son las mismas

dan inmediatamente emociones rápidas sin el fastidio de la lectura.

Un crítico, Vautel[15], que no se busca complicaciones, y que parece expresar el sentimiento común, como por otro lado pretende, escribe que no entiende por qué se escribe con líneas desiguales — etc.

Este pensador tiene razón. No es una paradoja. Dice simplemente lo que piensa simplemente y constata en sí mismo lo que experimenta la mayoría. (Ibídem, XII, 29.)

☆

El verso clásico fue una *forma de hablar**, una forma noble, distinta, clara, separada de la usual por convenciones perfectamente explícitas y enumerables, que manifestaba su carácter *deseado*, su ley arbitraria**. (Convenciones en general, antiguos, etc., 3 unidades.) Este carácter voluntario chocó a la época siguiente, y debía hacerlo puesto que era la siguiente y ya no aceptaba esa voluntad...

Esta voluntad situaba el querer mismo y lo social o convención en 1.er plano***.

El verso clásico es línea recta — medida geométrica. Verso euclidiano****. Paralelismo. El elemento de tiempo $\Delta t$ está métricamente contrastado. País del sistema métrico.

La idea se expresa entonces por medio de esta unidad. El lenguaje común existe entre música, canto y álgebra — Melodía y

* (de comunicar, y el otro verso una forma de hacer sentir, vibrar. Tragedia contiene fragmentos de canto)

**Gran favor que le hace la obligación (de los versos regulares) de remontarse hasta lo más profundo de su pensamiento, de refundirlo y rechazar en general la expresión inmediata que nace de la circunstancia — de detenerse en él.

*** Sólo se puede criticar una convención con razones subjetivas, como la de verse obligado a utilizarla.

**** Boileau lo considera como un perfeccionamiento, un acto de civilización.

fórmula. El verso clásico es un intento de combinar estos extremos*.

La ecuación $\Delta t$ — es decir la ecuación entre[16] (1927. *v* 27, XII, 146-147.)

☆

Poesía — — ¡Mecánica ondulatoria!

Es en suma el uso, el hecho de seguir, etc., los acontecimientos, las percepciones, por su onda — Percibir la onda más que el cuerpo, la irradiación engendrada por el paso de la impresión en el medio que está creando. Uso y combinación de los valores de resonancia, de los armónicos y de sus relaciones — en detrimento de los valores de sustitución acabados. [...] (1927. *Φ*, XII, 275.)

☆

No es frecuente la ambición de escribir sólo con palabras cuyo sentido tenemos completamente ante nosotros, acabado y observado ante nosotros y sin creer en su relación escondida con cosas indistintas y reales.

Pero si nos damos cuenta de que es todo lo contrario lo que conforma la virtud *física* del lenguaje, especulamos acerca de esta indeterminación y sacamos todo un arte que es poesía. (Ibídem, XII, 283.)

☆

Poesía

Armónicos. — Armónicos-psico-físicos generalizados —
son la sustancia de la poesía.
Ahí está lo *cantante*, lo resonante**. (Ibídem, XII, 435.)

☆

* El verso clásico mucho más comprensible desde que se le ha criticado.

** $\frac{\alpha}{2}$ $\alpha - 2\alpha - 3\alpha - - n\alpha$
$\Sigma\alpha = (\alpha + 2\alpha - -)$

Destinos de la Poesía. Generaciones para las que las nociones precisas — es decir, expresables en actos corporales — Tot acta quot vera[17] — en términos finitos — sustituyen a lo infuso de que se alimentaba la poesía. [...] (1927-1928. χ, XII, 488.)

☆

El gran arte presenta siempre la multiplicidad intrínseca de los valores de las partes o elementos de una obra.

Las palabras en poesía son polivalentes.

Tienen fuerza mítica. (Ibídem, XII, 506.)

☆

Las querellas sobre la poesía oscura hacen reflexionar. Ya es algo.

Hacen pensar en el lenguaje mismo.

Es cierto que si la parte sensible de un lenguaje introduce inmediatamente la parte pensada y si la sustitución se hace sin resistencia, la parte sensible apenas se percibe y se elimina en seguida. La dificultad para comprender introduce un retraso favorable a la percepción de la parte sensible, y a la producción de los valores y de las resonancias de aquélla.

Hacer versos es especular acerca de entidades *complejas*, de elementos heterogéneos formados por una parte sensible-motriz y por una parte «psíquica», es decir, *inactual*. (Ibídem, XII, 554.)

☆

La «creación poética» — es la creación de la espera. (Ibídem, XII, 660.)

☆

Todo lo verbal es provisional. Todo lenguaje es un medio. La poesía intenta hacer de ello un fin. (Ibídem, XII, 673.)

☆

El alejandrino de comedia y de tragedia del XVII no da la impresión «poética» sino más bien el extraño placer un poco irritante que proporciona un objeto bien ajustado, un cajón exacto.

Nos sorprende ver cómo palabras razonadas, asuntos públicos y privados, silogismos y análisis, todo un[18] de Ciencias Morales y Políticas, son enunciados tan bien, de modo tan puro, tan bien regulados y rimados. Los personajes parecen haber hecho una apuesta y la ganan con bastante frecuencia. (1928. *Ω*, XII, 887.)

☆

El «Campo» poético.

Creación de un campo de duración — provisto de tensiones y atracciones. También de repulsiones. (1928. *AB*, XIII, 288.)

☆

La poesía, en realidad, no es sino lo sensual del lenguaje. — Presencia del *signo* y especulación sobre éste, expresión lograda — — (1928-1929. *AC*, XIII, 345.)

☆

Poeta — ofrecer a desconocidos unos modelos de momentos supremos, o deliciosos, o incluso separados de los estados vulgares, y restituidos o instituidos con toda pureza tan claramente como lo permite el lenguaje poseído. (1929. *AD*, XIII, 429.)

☆

Poesía, arte de hablar para no decir nada, pero para sugerirlo todo. (Ibídem, XIII, 447.)

☆

La poesía (arte) es un discurso marcado por el valor comparable y continuo del sonido y del sentido — por el arte de hacer

concurrir en el mismo objeto esos impulsos tan diferentes.

De ello resultaría una definición de ese mismo objeto = que es lo que puede ser creado y acrecentado del mismo modo por esos dos medios con tal de que se utilicen casi simultáneamente. (1929. *AF*[1] 29, XIII, 760.)

☆

Sobre Mallarmé —

El punto esencial, en él, la idea semi-secreta, fija, singular, venerable, casi mórbida, el Ídolo — fue en suma la expresión, la transposición, idealizadas, las Letras, el Lenguaje, al tener la poesía más valor, más sentido, y más función de la que el hombre puede dar a cualquier cosa humana, en cuanto a valor, sentido, función. Valor místico y cósmico del verbo. «Deslumbrado por su fe.» Donde yo no veía más que convenciones, él tendía a suponer una necesidad escondida. Tesis indemostrable y casi instintiva en él; que por otro lado puede organizarse especiosamente al desarrollar un *idealismo**.

Distanciamiento extraordinario que suele adoptar, para conservar siempre o restituir ese campo. (1929. *ag*, XIV, 44.)

☆

Diamante —

pequeñez del ángulo de reflexión total — el tallador de diamantes modela las facetas de modo que el rayo que penetre en la gema por una faceta sólo pueda salir por el mismo sitio — Fuego y destello.

Bonita imagen de lo que pienso de la poesía, retorno del rayo verbal a las palabras de entrada. (Ibídem, XIV, 76.)

* que es un modo de *acomodar*, lo que permite ver todos los objetos como idénticamente *reales* o idénticamente *aparentes*.

Por desgracia se enredó con ideas verbales derivadas de los filósofos (Hegel) y temió asimismo el *tono docente*.

☆

No creo en los análisis de la poesía francesa basada en la rítmica, etc.

En todo caso, dejan de lado tantos elementos de nuestra música que son prácticamente inútiles.

Los acentos, las vocales muy matizadas, las aliteraciones y asonancias — (que no tienen en cuenta)* actúan sobre el esqueleto y el esquema rítmico y cambian radicalmente sus efectos.

En cuanto a las medidas de los tiempos, dependen de los lectores, y si se deduce de ello algo, ese algo corresponde a una voz particular. Si lo utilizáramos estadísticamente, serían conclusiones sobre la pronunciación media en una época *t*, pero nada especial y claro en cuanto a poesía.

Finalmente, el problema capital es ignorado por estas investigaciones, pues éste reside en la unión del sonido y el sentido, que ellas desunen a su gusto.

Transformar un problema para hacerlo soluble no es resolverlo. (1929-1930. *ah* 29, XIV, 274.)

☆

La rima se opone (con bastante ingenuidad) a la supresión de intermediarios — No se puede eliminar una parte de la construcción sin tocar la continuidad..

En definitiva, es un sistema que probó su validez en *numerosos* idiomas, y que fue seguido por *muchos grandes* poetas; y *al cual nada ha sido opuesto.*

En efecto, no se ha propuesto nada que satisfaga las condiciones siguientes: asegurar la reiteración incesante, *obligada*, de la importancia equivalente entre el sonido y el sentido, imponer una ley puramente formal que contenga, como un dique, en un

* Las inscripciones o grabaciones no reproducen esos efectos — habría que superponer los segmentos.

régimen bien separado del régimen irregular y accidental — toda expresión — todos los movimientos y emociones.

Y así asegurar la continuidad, el encadenamiento — la existencia en un mundo.

Lo que se hizo fue: 1.° recusar una *convención* sin aportar otra, 2.° recusar las *convenciones* en general (aun cuando el lenguaje mismo es una de ellas), 3.° producir resultados. (1931. *AO*, XV, 20.)

☆

Mientras algunos poetas (Rimbaud, etc.) han querido más bien dar la impresión de un *estado* extraordinario (*visión* — resonancia recíproca de las cosas — exploración desesperada de los sentidos, y de la expresión), otros, y yo mismo, hemos intentado dar la idea de un «*mundo*» o sistema de las cosas mucho más habitual — pero hecho de sus mismos elementos — siendo las uniones las únicas elegidas — y también las definiciones — Y esto por eliminaciones mucho más ceñidas.

Pero al rechazar ese punto, se rechaza algo muy poderoso. (1931. *AP*, XV, 248.)

☆

«Sésamo»

El comienzo *verdadero* de un poema (que no tiene por qué ser necesariamente el primer verso — ) debe venirle al autor como una fórmula mágica de la que ignora todavía todo lo que le abrirá.

Pues abre, en efecto — una morada, una cueva y un laberinto que le era íntimo y desconocido. (1931. *AQ* 31, XV, 301.)

☆

Se dice hoy: Napoleón Y Stendhal — ¿quién le hubiera dicho a Napoleón que se diría Napoleón Y Stendhal?

¿Quién les hubiera dicho a Zola, a Daudet, que aquel hombre pequeño tan amable y tan buen hablador, *Stéphane Mallarmé*, iba a tener, con sus pequeños poemas extraños y oscuros, una influencia más profunda y duradera que ellos con sus libros, sus observaciones de la vida, lo «vivido», lo «expresado» en sus novelas? Un diamante dura más que una capital o una civilización, la voluntad de perfección aspira a volverse independiente de los tiempos — etc. (Ibídem, XV, 376.)

☆

*Poesía* — como estado de sí mismo — Es un estado en el que todas las cosas parecen cosas de un mundo cuya ley o sustancia es *armónica* — es decir, en el que la llegada de los fenómenos, su presencia, su diversidad, están unidas entre sí, y ellos entre sí — como las notas de la escala musical — son como partes de una unidad y de una necesidad formal y significativa a la vez (de ahí la relación con el sueño), de ahí el carácter a la vez *necesario* e *improbable*. La unión *forma* y *fondo* es resultado de ello. —

En ese sentido todas las artes persiguen la poesía. Y la poesía debe ser tanto más excepcional cuanto menos primitivo sea el hombre. (Ibídem, XV, 409.)

☆

21.I.1932

Hugo nada tonto, pero a menudo infantil. Hojeo sus «trozos de papel» que él llamaba *Montón de piedras* en el estudio de Cain[19]. Una ancianita — la Sra. Daubray (su hija, dicen, y algo tiene de Hugo en la cara) se pasa los días descifrando, clasificando esos papeles. Le pido que reconstruya los estadios del poema «El caballo». Primero es un álbum (1862 ¿o 65?) utilizado durante un viaje. Luego inmensas hojas de papel azul. No sé dónde encontraba ese papel. Esas páginas son magníficas. Letra enor-

me. Es un semi-borrador suntuoso. Nada más hermoso que un hermoso borrador. Decir esto cuando vuelva a hablar de poesía. Mitificación del Borrón (barrer — errar — radere, rasum)[20]. Un poema completo sería el poema *de* ese Poema a partir del embrión fecundado — y los estadios sucesivos, las intervenciones inesperadas, las aproximaciones. Éste es el verdadero Génesis.

— Imitación del estadio más logrado por el más crítico e inteligente de los estadios. — Intervención del deseo de lo completo, lo perfecto, lo homogéneo.

Un estadio *menor* añade al estadio *más*. Papel del tiempo para constituir el instante..

— El *relleno*, cosa muy importante, en Hugo es siempre fácil.

Epopeya de lo Provisional. (1931-1932. Sin título, XV, 480-481.)

☆

La poesía soporta la mediocridad mucho menos que la pintura y la prosa. (1932. Sin título, XV, 665.)

☆

La poesía (como arte) *comienza* desde el momento en que lo físico del lenguaje ha de combinarse con lo significativo, en un *efecto*.

Y no sólo lo *físico* o sensible del lenguaje sino más bien las propiedades que posee de modo *intrínseco*, — es decir, las *relaciones entre significaciones* que pueden formar grupos o que se ordenan fuera de cualquier aplicación particular y operando sistemáticamente con el diccionario — (algunas de ellas, por cierto, son evidentes; otras, muy ocultas — ). Se obtiene así una reserva, un tesoro implícito de sustituciones. Etc.

El lenguaje «corriente», instrumento práctico — no se pone en juego, en marcha, en práctica, sino por *accidentes* individuales, particulares. La circunstancia lo engendra; lo utiliza, lo *anula*..

como medio y órgano de actos reflejos o voluntarios, que tienen un «*objetivo*» o una necesidad local — —

Pero el sistema de los posibles del lenguaje — etc.

Es de notar que las matemáticas tienen en común con la poesía y la música el que en ellas — el *fondo* llega a ser el *acto* de la *forma*. La «verdad» depende de Condiciones formales. «La existencia» no es más que la no-contradicción — siendo esto una condición. (1932. Sin título, XV, 881.)

☆

Historia de la poesía francesa fundada sobre la musicalidad o variación de la importancia y delicadeza de la música verbal* — a través de las edades. «Panorama de la poesía francesa.» (1932-1933. Sin título, XVI, 30.)

☆

Poesía y puerilidad — ¿Podemos separarlas?

Puerilidades — *poner voz grave* — Hugo. Combinación singular de recursos inmensos y de ingenuidades (creer que lo tomarán en serio — ). Enormes obuses prodigados, pocos disparos en el blanco. Admiramos el material y no el disparo.

Poeta ilegible por un espíritu despojado, insensible o que contra-reacciona ante los efectos de superficie — Sólo quedan los más hermosos versos nunca escritos — Ningún poema. Demasiado material, demasiadas *palabras*, demasiada imprecisión — — demasiado *periodismo*, casi — — (Ibídem, XVI, 57.)

☆

Verso libre — verso regular ≡ pintura y escultura. (1933. Sin título, XVI, 209.)

* en particular, confusión y discusión de lo *oratorio* y de lo *cantante*

☆

Dicción italiana de los versos — Imposible en Francia — La simple reflexión sobre este punto ya daría ideas.

Yo mismo — apenas si puedo soportar esta declamación — que sin embargo es la «verdad» y cuyo insoportable-para-nosotros es muy significativo. Hace entender la prosificación de nuestra poesía — Boileau — Sentido común. Hacer sentir a los franceses todo el desprecio que tienen por su lengua poética. — Ejemplo de las dicciones inglesa e italiana — que les parecerían *ridículas*. Confirmado así lo de Stendhal — cf. italianismos en el siglo XVI — Estienne[21], precursor de los prosistas-prosaizantes. Molière, etc. — Universidad. — Desprecio por el ritmo, los timbres. (Ibídem, XVI, 213-214.)

☆

Para un poeta, no se trata nunca de decir que *llueve*. Se trata de... crear la lluvia. (Ibídem, XVI, 246.)

☆

Poema es 1.° cierto tipo de *trabajo*
2.° define cierto modo de funcionamiento (obra) ($\psi$, $\varphi$, $t$).

El Poema (como trabajo de fabricación) es el tipo de trabajo en el que lo físico del lenguaje y la resonancia psíquica de las palabras o grupos de palabras en la memoria y en el universo de lo *posible-suficiente-imaginario* tienen la misma importancia que la *significación-suma-eliminante* (que es lo que se puede expresar de $x$ maneras).

Así pues, a veces en ese trabajo, ese físico o esas resonancias son tanto *causas* y *fines*, objetos de deseo, *objetivos* del agente — como intento de expresar una «idea», es decir, alcanzar o hacer alcanzar un *umbral* — mental.

Alcanzar un *umbral* o crear *un estado* — aquí se ven mezclados.

Observación — Pero el medio es un *lenguaje moderno* que está modelado estadísticamente mucho más *para y por* el deseo de alcanzar un umbral, un punto de desaparición de los términos, que para crear un estado.

De ahí las dificultades *fundamentales* de la poesía. (1933. Sin título, XVI, 639-640.)

☆

Crítica. Por qué no me gusta *Ruth et Booz*[22]. El tono es totalmente falso. Quiero decir con esto que el poeta nunca ha *pensado en serio* esas fórmulas bíblicas, y eso se nota. Parece *primitivo* — y le añade su retórica (nupcial, augusta[23]) a imitación del simple.

Es el gran defecto de muchas obras de Hugo y el gran escollo de los temas históricos o legendarios, — vale mil veces más *actualizarlos* todo lo que sea posible, que colorear en frío con colores locales y *tono* de la época (siempre falso, y de manera notoria). (Ibídem, XVI, 679.)

☆

*Poesía*

La poesía francesa — Las reglas de Boileau olvidan lo esencial, que es la estructura interna del verso..

Reglas racionales del verso — Sus condiciones:

1. Imponer la lectura *funcional* — regulada — *musical* (estructura interna)
2. Imponer condiciones que excluyan la prosa — — (rimas, formas fijas) — la significación pura. (1933-1934. Sin título, XVI, 810.)

☆

Poesía:

El verso: *El día no es* MÁS *puro*[24] — — no tiene ningún *sentido*. Lo que dice no significa nada para la mente. Por eso es admirable — y esencialmente *simbólico* — Pues aporta luz simple, *candor*, transparencia, inocencia, mediante la feliz alianza de monosílabos (largos y breves) que obligan a una cadencia regular y moderada de la voz, la cual impone el tono y, a través del tono, la expresión y el estado.

Su *forma* tiene tanto *sentido* o más, sobre los *sentidos de los signos*, que el resultado de la operación de comprender. (Entendiendo aquí por *forma*, 1.° lo que este verso impone a los órganos sensoriales — fonía y motricidad, duraciones, etc. + 2.° lo que le imponen a la conciencia *las aproximaciones* de las *resonancias significativas* de las palabras.

*El sonido del sentido* y *el sentido de los sonidos* entran en acción. (Ibídem, XVII, 21.)

☆

Hugo — no hay *magia* — Se le ven las manos — poderosas — pero de obrero. Un gran poema de Hugo es una recopilación de soluciones brillantes a problemas infantiles. Su «genio» es local — y le obliga a introducir en cada dístico elementos siempre nuevos, heteróclitos, que le resultan imprescindibles para avanzar en el *efecto*, con *detalles*, que son deslumbrantes 3 de cada 6 veces, ridículos 2 veces. Y si la poesía sólo está hecha de bellos detalles (Voltaire), debe hacer de ellos un continuum.

Hugo cree que las palabras, *sean cuales sean*, poseen valor seguro de efecto. Pero este *valor* (no se trata del sentido) no es nunca previsible. (1934. Sin título, XVII, 66.)

☆

No existe *plan* en la Poesía — puede haberlo en la Música — donde todo es Música — Pero en el discurso — que tiende a es-

caparse en cada instante de la poesía — es preciso deducir en cada instante cómo *permanecer en poesía,* impedir que la mente del otro pase rápidamente a la vista abstracta — al *resumen que anula la resonancia* y la forma.

Así pues, es preciso proceder de elemento complejo en elemento complejo — —

La poesía desaparece en cuanto pueden ser formuladas las preguntas: «*¿De qué se trata?* — ¿Qué pretende usted decir? — *¡Por cierto!* pueden introducirse*.

Cada elemento debe permanecer irreductible — Elemento de un *espacio-tiempo* en el que no existe un camino más corto — —

Decir que una cosa *significa* es decir que conduce a otra, y no a un estado en el que ella es intermediaria. Hay *desigualdad* funcional entre el signo y la cosa significada.

Pero en la búsqueda de estado y de resonancia hay, por el contrario, conmensurabilidad — equivalencia — complementariedad-simetría o simetría.

¡En esto reside, quizá, el *verdadero* — sentido que hay que dar a la expresión metafísica de cosa-en-sí!

Es decir que, *en poesía* — la distinción del signo y del sentido cambia de naturaleza — Al igual que en la danza, las acciones de los miembros ya no se definen a partir de las cosas exteriores — El *suelo* se convierte en otra cosa — el *tiempo*, en otra cosa — la *vista* deja paso al oído, — los objetos se borran o son accesorios, y ya no *inexistentes o principales* — pues en la acción *con condiciones en los límites, los objetos son — unos, inexistentes — y algún objeto, — esencial.*

(Por eso las artes siempre deben mostrar lo *posible* junto a lo manifestado — de ahí las variaciones en música.)

En poesía, pues, *cambio de los valores* (del lenguaje). Por

* Se formula sola cuando las cosas parecen no tener significado. Ella persigue o presiente el *No-sentido* en el ámbito del *Sentido.*

cierto que un hombre se hace *poeta* de la misma manera. (1934. Sin título, XVII, 258-259.)

☆

La poesía resulta de la multiplicidad, de la no-uniformidad de las significaciones — o mejor, de los *efectos* de un signo. (Ibídem, XVII, 285.)

☆

22 de noviembre.

Descubro esta mañana, sobre la mesa que hace de mesilla de noche, un volumen con los poemas de un tal Gerard Manley Hopkins — con notas de Robert Bridges[25]. Lo abro y descifro un poco con algo de despite[26] — y sin sospechar que voy a encontrar «20 minutos» de luz. Prefacio de Charles Williams que me parece mediocre o absurdo — al principio — me despierta luego — y voy a tientas por los versos y las notas de Bridges.. Después, veo claramente cómo todo esto me conviene, me *sitúa*. Excelente punto de referencia — que me reafirma en mi idea de la poesía — haciéndoseme ésta evidente. Comprendo también el desprecio de los ingleses por nuestra poesía — y toda la miseria francesa en la enseñanza de la lengua. Descuido absoluto del elemento musical.

(Por otra parte, subrayo que Baudelaire, renovador (por momentos) del sentido musical, Verlaine y Mallarmé experimentaron la influencia del inglés.)

Pueblo francés poco musical, y más dispuesto a burlarse de los efectos de este género que a disfrutar de ellos. ¿Por qué? Medida y timbre casi no existen para él. Debilitamiento de las consonantes. Ensordecimiento de las vocales.

Tendríamos aquí una revolución por hacer, si la cuestión, *hoy*, valiera la pena. Una nota de Bridges es excelente. Constata que cierto poema de Hopkins, que es «oscuro» y extraño (y

por tanto desdeñable) para el ojo, se convierte en algo totalmente distinto si se lee con la oreja. (1934-1935. Sin título, XVII, 666.)

☆

17 de mayo

Academia — discutimos la palabra *Verso* — se propone: conjunto de palabras acompasadas o rítmicas en virtud de la cantidad — o del número de sílabas (!) (está en el Littré).

Yo protesto — hago notar que esto (conjunto) se aplica tanto a un verso como a la *Ilíada*. Y propongo finalmente: Secuencia limitada de *sílabas* — (lo demás se lo dejo a ellos — ). (1935. Sin título, XVIII, 97.)

☆

Verso es secuencia de sílabas en un número lo bastante limitado como para ser percibida como una unidad, que tiende a un término *final*, lo cual implica 1.° una espera, 2.° un camino constituido por encadenamientos, *identidades* 1.° de tiempo, 2.° de sonidos *complementarios* / contrastes / 1.° de tiempo, 2.° de sonidos. (Ibídem, XVIII, 109.)

☆

Las «ideas» en el poeta no son elementos fijos cuyo lenguaje deba dar la expresión más aproximada. Son una de las variables.

Son colores.

La «filosofía» de un verdadero poeta es siempre, al final, la que le da mejores resultados expresivos — y de efecto.

En realidad, el problema del «pensamiento» en Hugo se reduce a esto.

Y cuanto más hábil se manifiesta, tanto más es así. (Ibídem, XVIII, 111.)

☆

La poesía entendida como una operación inversa a aquella que ha conducido al lenguaje unívoco y uniforme. (Ibídem, XVIII, 198.)

☆

*Poesía*

Hacia el 91, el objetivo de la poesía me pareció que debía ser producir el *hechizo* — es decir, un estado de falso equilibrio y encantamiento *sin referencia* A LO REAL.

Nada más opuesto a la poesía razonable, a la narrativa, a la fábula de La Fontaine, a la oratoria de Hugo e incluso a lo sentimental y lírico «humanos» de los Musset, etc. en el que volví a ver el hablar directo*. — En Mallarmé, sin embargo, la reciprocidad de las resonancias sobrepasaba toda significación. (Pues todos los versos son insignificantes o no son versos.)

Era el distanciamiento del hombre lo que me maravillaba. No sé (o no lo sabía) por qué se elogia a un autor por ser *humano* cuando *todo* lo que engrandece al hombre es inhumano o sobrehumano, y cuando, por otro lado, no se puede profundizar en una cosa sin perder pronto ese comercio impuro, esa visión mezclada de las cosas que llamamos *humanidad*. — ¿Hay algo menos *humano*, por ejemplo, que el sistema de sensaciones de un sentido? ¿El de los colores o el de los sonidos? Por eso las *artes puras* que derivan de ello, fugas u ornamentos — no son *humanas*. Pero, en literatura, el *lenguaje* introduce la impureza — que caracteriza a lo humano — Lo estadístico. Pero les gusta *reconocerse;* a mí no me gustaba.

Pero cuando llegó *la hora de La joven Parca*[27] tenía, yo también, mi «humano», un *humano* obtenido por análisis hecho a mi manera, del que puedo dar alguna idea. (1935. Sin título, XVIII, 281.)

* Bastaba con una *selección* de estas obras para concebir la Poesía pura.

☆

En el Mallarmé III — («La cabellera vuela» etc.[28]) la *construcción* del verso por la palabra —, de la palabra por el verso — por el encadenamiento aliterativo de sílabas, *en presencia* de una potencialidad o posibilidad de ideas-imágenes familiares para el autor — convertidas en transformables de manera abstracta (fuego, llama, desnudez, ideas) — y la costumbre de *sintaxizar — a priori — aparte...*

En resumen, una poesía de *síntesis* — en cuya fabricación *todos* los constituyentes del lenguaje están, por voluntad y análisis previo —, presentes al mismo tiempo, son considerados *equi-valentes*, y todos actúan —

Esto lleva a mantener los *sentidos* de los vocablos en estado *simbólico* — es decir, aquel en el que el *valor local* predomina sobre el *significado aislable* y lexicográfico — y es determinado o condicionado por el contexto — de modo que el *sentido* mismo de las proposiciones o fragmentos integrantes del texto posea la misma variable que las combinaciones verbales sensibles.

Disminución del automatismo. Refección del automatismo. (Ibídem, XVIII, 326.)

☆

¿Diálogo sobre la poesía?

La práctica de la poesía conduce necesariamente a dar al lenguaje mismo un lugar de primer orden en el uso del lenguaje, mientras que la práctica conduce a olvidarlo — así, en nuestros actos familiares cotidianos *olvidamos* que nuestros miembros, nuestras manos, nuestros huesos y nuestros músculos están trabajando — con las restricciones, las propiedades particulares de cada uno, los ritmos y las relaciones con nuestros sentidos que ellos tienen — Pero si prestamos atención, se dibuja un *arte de actuar.* —

Ahora bien, al hablar y escribir, o al recibir palabras, anulamos sus características — para pasar *lo más rápido posible* a sus *causas* supuestas, — el *sentido.*

— Analizar o experimentar el caminar, el comer; llevarlos a cabo *descomponiéndolos;* rehacer paso a paso la construcción — observar el papel del OBJETIVO — y ver que, si el objetivo no es otro que *satisfacer el hambre* (por ejemplo), el acto no es exactamente el mismo que si se tratara de *disfrutar* del sabor.

Y lo mismo con el paseo, opuesto al caminar dirigido por aquello que le dará fin. (Ibídem, XVIII, 326.)

☆

El poeta busca el verso mágico — aquel cuyo *sentido* sea misterioso para él mismo y, por tanto, como tal, que el *verso se conserve* y se repita.

Si un verso produce un sentido exacto — es decir, puede ser traducido ya por otra expresión, ya por una representación única, — este verso es abolido por ese sentido. (1936. Sin título, XVIII, 782.)

☆

El poeta no tiene como objetivo comunicar un «pensamiento», sino hacer nacer en el otro el estado emocional que corresponde a un pensamiento *análogo* (pero no idéntico) al suyo. «La idea» no desempeña (tanto en él como en el otro) más que un papel parcial. (Ibídem, XVIII, 793.)

☆

## Poesía

He escrito más arriba que el poema es *generación* — — es decir, que su *forma de crecimiento* es característica y la enfrenta a otros géneros — novela, etc.

(Lo que puede servir para justificar la *rima* que opera ingenuamente, — y sobre todo para recordarle al autor, igual que al lector, la *ley de crecimiento sucesivo*, o de *creación del tiempo*, que compone por pulsaciones y deducciones de la forma, el

estado de resonancia y la *sensación de infinito estético perseguida*. Esto es lo que imita la cadencia encadenada-encadenante del lenguaje poético.)

Así, la planta crece por pulsaciones y alternancias de hojas o ramas, o por nudos — y la concha por desarrollo de espiras.

Esto muestra que cada cosa, en la que forma y materia están ligadas *y se conservan una gracias a la otra*, tiene su «tiempo».

La «forma» es, entonces, una integral de «tiempo» — que absorbe, de algún modo, las épocas precedentes en la actual.

Esto lleva a fantasear sobre el problema de la *predestinación* de los *desarrollos de las formaciones naturales* — El germen *va hacia* un cierto tipo — La planta se constituye (a pesar del medio informe,) según un orden preestablecido.

— ¿Qué se *conserva* en el desarrollo de un poema o de una obra musical? (1936. Sin título, XIX, 152.)

☆

Toulon —

He abierto un Victor Hugo en el mostrador del librero.

*Les Contemplations* (que no me gusta). No se puede abrir un Victor Hugo sin caer en algunos versos sorprendentes.

Sin embargo, nunca hay «encanto» en él. Podemos encontrar allí lo más hermoso y, sobre todo, lo más fuerte.

Se puede abrir al azar, con un cuchillo, —

pero ni *encantamiento inexplicable,* ni *desarrollo* — los efectos se suceden, se destruyen — no se prolongan.

Hay *tutti*, no conjuntos. (1936. Sin título, XIX, 250.)

☆

El poema es a la novela lo que el sonido es al ruido. (1937. Sin título, XIX, 896.)

☆

Si «gran poeta» quiere decir algo, Saint Avit[29] es un grandísimo poeta, muy superior a muchos latinos, denso y armónico. (1937. Sin título, XX, 206.)

☆

El verso es una serie de sílabas y de intervalos cuya emisión está sujeta a condiciones auditivas voluntarias que hacen depender cada sonido del que le precede y del que le sigue — según contraste y similitud. (1937-1938. Sin título, XX, 683.)

☆

Vigny — Detestable poeta por haber caído mal en plena mala época. Hubiera sido quizá el más sensual — si no se hubiese sentido obligado a hacerse el distinguido y el momificado. ¡Y luego, esa «técnica»!

Hay vislumbres de carne con una fuerza de presencia y exactitud excelentes. (1938. Sin título, XXI, 14.)

☆

Hugo — sus efectos se refieren siempre a una exterioridad — — dramatizada.

Hace uso, pues, de «acordes» que tienden a lo figurable — y llega a algunos de esos «acordes» cuyo efecto extraño se debe a la contradicción brutal entre el atributo visual y el sujeto visual — «Sol negro»[30]. El espíritu reacciona al contacto con estas notaciones como un dedo que toca un hierro candente. *Pero el efecto se produce.* Disonancia. (1938. Sin título, XXI, 529.)

☆

Baudelaire — de los más importantes. No muy fuerte. Oficio. Espíritu demasiado débil para superar lo paradójico, la lógica retórica que se desborda del romanticismo en Villiers y otros, los efectos de sorpresa — — Pero tiene un marcado «color cálido» — una luz a veces magnífica que dora y hace cantar un

rincón banal. No gran cosa —, pero en ese Sol suyo. (1938-1939. Sin título, XXI, 794.)

☆

La poesía, posible a causa de la no-univocidad ni uniformidad de las palabras. (Ibídem, XXI, 844.)

☆

Las palabras que hay que lamentar en Mallarmé y que me han asombrado siempre en él:

*remémore, immobilise, ignition, diffame*

y algunos versos que me chocan:

*Magnifique, mais qui* — —

*Une nudité de héros tendre diffame*[31]— difícil de decir. (1939. Sin título, XXII, 96.)

☆

La poesía requiere, en lo que atañe al montaje, una de las más delicadas organizaciones del individuo, si éste debe alcanzar lo puro y verdadero de esta producción.

Pues la poesía exige un reglaje muy exacto y muy inestable por la naturaleza de las cosas, ya que hace falta a cada momento volver a poner el lenguaje en su carril.

La poesía es el lugar de los puntos equidistantes entre lo puro sensible y lo puro inteligible — en el ámbito del lenguaje. (1939. Sin título, XXII, 213-214.)

☆

Lamartine, *poeta*, en el más penoso sentido de este término; escritor muy deficiente; pero excelente observador — creo yo; hombre de gran estilo. Nada comediante. Podía considerar y juzgar desde arriba a Chateaubriand y a Hugo. (1939. Sin título, XXII, 457.)

☆

Sobre Stéphane Mallarmé

El gran papel del *rechazo* en la formación de esas obras. (1940. Sin título, XXIII, 159.)

☆

Los análisis de la poesía a través de la métrica, la prosodia, la fonética — son del todo insuficientes. No pueden servir para nada porque descuidan aquello que desempeña el papel más importante en la formación interna-externa de los versos.

No retienen, en efecto, sino los caracteres de repetición, los acentos teóricos, las intensidades.

Subrayo aquí que la percepción vibratoria de los sonidos es extremadamente *engañosa* en este asunto, pues mezcla factores muy diferentes, mientras que estas diferencias *desempeñan el papel más importante* en la acción de formación del producto y en su efecto.

De hecho, en esta formación, *lo auditivo es inseparable del motor* — es el acto de *articulación* o más bien la estructura sucesiva de esos actos — el que hace el *dibujo del discurso* (y lo hace tan diferente de la melodía sin palabras), dibujo muy expresivo en sí mismo — que no tratan los teóricos.. ¿Cómo podemos razonar acerca de unos «tiempos» y unas intensidades solas — acerca de vacíos y llenos?

La cuestión capital de las *consonantes* — y la de los pasos de vocal a vocal, y la de los ciclos — omitidas.

Lo ridículo de la *escansión* de los versos métricos — Reducir la música a marcar la medida, cuando la música consiste en hacer olvidar la medida respetándola del modo más riguroso. (1940. Sin título, XXIII, 197.)

☆

Lo Intrínseco — (Yo diría lo *Armónico*)

Sobre Mallarmé — Un punto muy importante en él, e incluso esencial — es la *supresión* de una cantidad de elementos *enteros* del discurso común — juzgados evidentes o parasitarios o vulgares — o inútiles y perjudiciales en el acceso al efecto de discurso absoluto, independiente de la época etc. y casi del Hombre... (1940. Sin título, XXIII, 896.)

☆

La poesía es el efecto de un estado que se desprende de / precede o sigue a / algunas formaciones o coincidencias de elementos del *lenguaje completo* (es decir, con sonidos, tono, ritmo), que no son, para un receptor determinado, ni resolubles en noción finita de cosa o de acto — es decir, anuladas y sustituidas por una idea o una acción — ni rechazadas como inasimilables; pero que producen una situación de distancia respecto al régimen usual, digna de notar por la *conservación de lo inestable* — los primeros efectos de un discurso, que, en el lenguaje corriente, son *anulados en seguida* — son siempre instigadores de una espera y anteriores a toda comprensión. Si esos efectos son el objeto mismo o el carácter del discurso, su desarrollo se verifica en el ámbito armónico del ser — es decir, en el ámbito de inestabilidad periódica en el que los estímulos y las respuestas se regeneran mutuamente. Y el *sonido* responde al *sentido* que ha provocado —, como su único objetivo. Pero ese *sentido* perdura en los primeros términos de la evolución del *signo*. Ninguna lógica. La «verdad» no está en cuestión, porque supone una referencia a lo que representa una expresión — Tampoco la acción está cuestionada. No se trata ni de aprender ni de hacer.

Ese estado de distanciamiento crea, pues, un CEM[32] relativo — es decir, un régimen y unas referencias, más o menos *sostenidas* — (y que pueden serlo ya por la fuente exterior, ya por el sujeto mismo), régimen que consiste en una relación de inter-

cambios entre los C, E, M de esta fase. (1940-1941. Sin título, XXIV, 57.)

☆

Nocturno —

Pienso de pronto en los sonetos de Mallarmé 1880-85 — «Le vierge...», «Le silence déjà» — etc., y creo ver una interpretación de la formación de su «oscuridad».

Veo en ello una responsabilidad de la música. Cuestión que se plantea para más de un poeta de la época 187.. 189.. Wagneris causa, y de varias maneras.

Aquí — se trata de la entrada en acto del poema a partir del *no-ser de espera*, inicial. ¿Cómo atacarlo? Importancia capital en poesía. Problema desconocido para quienes no distinguen entre a) la creación del *estado armónico* y la necesidad de sus consecuencias, — que deben paso a paso, y sin ruptura, construir toda la obra — y b) la serie significativa usual, en la que lo armónico y lo representativo se quedan sin intimidad y sin reciprocidad — con bellezas aquí y allí y efectos de arrastre — Problema que requiere mucha reflexión y conciencia de sí.

En una palabra, estos últimos sólo hacen melodía — y la melodía, en este género, está siempre muy mezclada, como si el *título* de la melodía y la propia melodía formaran parte de la misma sucesión. Por el contrario, el tipo más *consciente* y distintivo — es un intento de conseguir la armonía, e incluso de hacerla sentir casi generadora de la significación o melodía — Cosa que es horriblemente difícil — e incluso *contra natura*, tratándose de obras en *lenguaje*, que es *significativo* en esencia — es decir, que ordena la anulación de sus resonancias inmediatas para obtener *lo más rápidamente posible* la *significación resultante*, y la completa anulación del vehículo verbal.

Ahora bien, si observamos el ataque en música, encontramos a veces que ésta se hace a través de notas o acordes que sólo se

componen en dibujo melódico al final de algunos compases. Parecen, de entrada, no tener otro nexo que la sucesión. Como colores distintos se manifestarían aquí y allí sobre una tela — y casi formando, pues, una simultaneidad sin significación, pero sugiriendo una necesidad de explicación y de enlace — y una espera ya creadora de esbozos — La serie aclara esto y se aprovecha de estas preguntas en las cuales existe ya la sustancia de la respuesta. Comparo a esto el efecto de *oscuridad* — o más bien de *comprensión diferida*, conseguido por Mallarmé en sus piezas. Sus primeras palabras parecen juntadas al azar — pero su resonancia es por ello más sensible, desarrollándose sin *producto significativo*, de entrada, y siendo acusado por la fuerza del verso que obra solo y se impone por sí solo a la sensibilidad, introduciéndose por las vías del universo del oído, y actuando sobre las cercanías *casi accidentales* de los elementos de significación — *haciendo esperar y desear* alguna resolución —, una combinación brusca en idea — — — (Ibídem, XXIV, 149-150.)

☆

Escribo a Mondor[33] sobre Mallarmé:

«¿Cómo y de dónde nació esta extraña e inquebrantable *certeza* sobre la cual Mallarmé pudo fundar toda su vida, — sus renuncias, sus inauditas temeridades, su empresa tan felizmente lograda de recrearse, — de hacerse en una palabra el hombre de una obra que *no consumó* y que sabía que no podía consumar?» (1941. Sin título, XXIV, 283.)

☆

Lit.

¿Mallarmé? — El primero que vio claro en el sistema de la literatura — que dominó, por momentos, los resortes — pero todo esto mezclado con postulados inútiles, con residuos, — de inquietudes

de origen contextual — — etc. La noción de transformaciones verbales — en el estado puro nacido en él — pero confundido con una «mística» medio sincera, medio política — etc., pero inútil, si no — inevitable — vistas las fechas — —

Toda la intuición abstracta de Mallarmé — y su carácter esencial según el cual el contenido de unas formas es más arbitrario que esas formas — está casi al desnudo en el *Golpe de dados*. —

Es decir, en mi opinión, que a la infinidad de percepciones e ideas posibles no corresponde sino un número restringido de tipos de actos verbales — posibles; y, en la práctica, un número bastante menor de esos actos utilizados.

A ello hay que añadir lo que resulta de la observación de las series o frases.

Mallarmé introducía numerosos pormenores, y unía los miembros mediante ilaciones de sintaxis — a veces muy engorrosas — farragosas — Cosa que es bueno que haya hecho, pero que tiene a menudo el inconveniente de provocar en el lector un efecto de contraste entre el desciframiento laborioso y su resultado. Pero a veces es una maravilla de oficio — y de verdad psíquica aprehendida. — (1942. Sin título, XXV, 527.)

☆

7.3.1942

Insomnio — suavizado. Me acosté con el más hermoso verso *posible*. El de Hugo «L'ombre est noire toujours»[34], etc. No hay ningún medio ni esperanza de hacerlo mejor. Éste y «Le dur faucheur»[35]— etc. dominan toda la producción francesa.

Tienen la fuerza de versos latinos.

La rareza de idea del primero le permite el contraste simultáneamente fónico y semántico de las palabras extremas *ombre* — *cygnes*.

Es un verso inmenso — 4.8.13 mudas — y el contraste *oire-ou-our* — en el cuadro de las *m m*. — (Ibídem, XXV, 571.)

☆

Poesía —

No puedo separar mi idea de la poesía de la de formaciones *acabadas* — que se bastan, cuyo tono y efectos psíquicos se responden, con cierto «indefinidamente».

Entonces, algo se desprende, como un fruto o un niño, de su generación y de lo posible que baña al espíritu — y se opone a la mutabilidad de los pensamientos y a la libertad del lenguaje-función.

Lo que ha sido producido y afirmado de ese modo ya no es de *alguien*, sino casi la manifestación de propiedades intrínsecas, impersonales, de la función compuesta *Lenguaje* — que raramente se desligan, en unas condiciones que se conjugan de manera tan rara como las que producen el carbono diamante — — (1942. Sin título. XXV, 698.)

☆

S.M. Lo que llamamos *esterilidad* en Mallarmé es del mayor interés — Se descompone en 2 factores:

Todo lo que él se imponía —

Todo lo que rechazaba. (Ibídem, XXV, 721.)

☆

Poesía

El efecto de los versos hermosos procede del *desorden* que introducen en el *orden esperado* de los *sentidos* de las palabras, y del *orden* que imponen *al desorden* normal y natural de los *términos* del discurso — y de sus elementos fónicos. (El discurso — y sus palabras son ruidos incoherentes.) (Ibídem, XXV, 721.)

☆

La Poesía actual (1930-4-) sólo responde a una pequeña parte de las condiciones y exigencias de una mente *cabal.*

Lo que la hace poco resistente — de duración virtual precaria — definiendo esa *duración virtual* por la diferencia entre las conexiones impuestas y las libertades — las *facultades* utilizadas o exigidas y las facultades desechadas. Éstas tienden a ejercerse a expensas del imperio de la obra. La experiencia muestra que los impactos se debilitan, se vuelven «explicables». Etc.

Hay aquí un verdadero análisis. Habría que incorporar la cuestión de la *memoria.*

Se trata, en resumidas cuentas, de crear una *necesidad-fénix*, algo inexplicable, algo que renacería de su misma satisfacción — un *cuanto más te tengo, más te quiero* — Volver loca al alma enamorada con este canto — Pero este canto — o texto, al ser *palabra*, está sometido a la tendencia hacia la *comprensión*

— que es, por definición, *destructora de la forma*, es decir, del poder de repetición. *El sentido* (significación) *actúa* en contra de la *sensación* y en contra del *impulso.*

Busca el agotamiento, y la transformación total de la *forma* en *fondo*, de la causa en efecto. La explosión destruye la máquina. Tenemos un *torpedo* y no un *motor*.. El efecto destruye la causa.

Si el constructor no reserva su parte al intelecto, éste acaba por obrar de forma autónoma y obra en contra del encanto — y de la magia. Pero si le concede una parte demasiado importante, lo funcional devora y *resume.* Las resonancias no se producen. Los tiempos se vuelven relativos, y además de otra índole. El puro carácter transitivo triunfa — etc. etc. (1942. Sin título, XXVI, 202.)

☆

S M

Mallarmé me ha impresionado*. Lo he admirado — desde la distancia. Lo he querido — — He vuelto sobre él. He sentido y desarrollado mi diferencia**.

He buscado en qué cosa lo que él podía, lo que él quería (¡esto es más fácil!) se distinguía de lo que yo quería, podía — en qué cosa se oponía.

También he intentado adivinar no sólo su pensamiento — impersonal, sino sus sentimientos — He visto cómo creaba un género nuevo y singular*** — —

Y he llorado su muerte — —

Luego — he visto su gloria crecer cada diez años.

Ejemplo de la voluntad de perfección — pureza — de no sé qué celoso anatema

en nombre de la certeza más sólida que pueda tener un hombre

ya que no depende de ninguna creencia, de[36] (1942. Sin título, XXVI, 488.)

☆

La poesía requiere que entre los componentes de una expresión *existan más relaciones* que la del *sentido* que conforman; la cual, una vez advertida, anula la composición de términos y es anulada a su vez por la modificación de acción o de enredo-previsión que conlleva.

Pero en poesía habrá (por ejemplo), entre los componentes, simetrías, contrastes, similitudes sensibles cuyo valor de estímulo es independiente del *sentido* principal.

Por otra parte, habrá entre los signos auditivos de esos componentes — relaciones musicales propias, con vínculos motores

* Este estudio formaría un capítulo de mis memorias y sin duda el más [frase inacabada].

** Lucha

*** su gloria pequeña y profunda

articulados — y con tiempos conmensurables. (Ibídem, XXVI, 498.)

☆

Un verso comprensible pero «hermoso» es *hermoso por lo que tiene de incomprensible*. Por ejemplo la *simetría* de sus términos.

La temeridad y experiencia de Mallarmé fue situar lo incomprensible en *primer plano*, sin desatender, además, el *resto* — la resonancia — los armónicos secundarios — —

*Hay que situar, pues, lo estimulante en lo incomprensible.* (Ibídem, XXVI, 524.)

☆

π. Algunos defectos que advertimos en los poemas más bellos se deben a la naturaleza misma de nuestro arte, que no se encuentra a gusto en nuestro lenguaje — anticuado y muy alejado de la fuente músico-mágica. (1942. *Lut. 10.11.42 con «tickets»*, XXVI, 572.)

☆

De casi todos los poetas desde hace 30 o 40 años digo: *No veo sus resistencias*. (Ibídem, XXVI, 584.)

☆

π

En las mentes no poéticas, se manifiesta siempre una tendencia a traducir en prosa el texto dado en verso. Eso es lo que ellos llaman «comprender». Cuando la operación resulta posible es que el poema no valía nada, ya que es la prueba de la inutilidad y la arbitrariedad de su condición de forma. (1942-1943. Sin título, XXVI, 674.)

☆

Ego
(Idiosincrasia — ) — Sobre Arthur Rimbaud

No veo dificultad alguna en escribir (por ejemplo) la «Temporada en el Infierno». No hay más que expresiones directas, jaculatorias, intensidad.

La intensidad en las palabras me resulta indiferente, queda sin efecto sobre mí.

Por el contrario, hay más de una cosa del más alto valor en las *Iluminaciones*.

*Un empleo calculado del azar.* — Seguramente, sólo en la literatura es concebible esto.

El sistema «Iluminaciones» — obviamente no da más que obras «cortas». — Tal vez no más largas de dos líneas..

Toda obra fundamentada únicamente en «efectos» se descompone muy pronto en esos efectos.

Además, los elementos o gérmenes psíquicos de este tipo de trabajo son ellos mismos, *por esencia, instantáneos* — es decir, que su «existencia» y su «efecto» (por otra parte, en el paciente) son de *sensibilidad pura* = no desarrollables, y no reconstituibles a voluntad — exactamente *como una sensación de dolor agudo* y *toda ella* en un mínimo de «tiempo».

Cf. los efectos explosivos — La *palabrota*, que estalla al contacto con el acontecimiento y es un reflejo, la *risa* — etc. —

El don (muy cultivado) de Rimbaud es captar en la *vaguedad* inicial de los productos verbales de una impresión — o del recuerdo de impresiones — los términos que forman una unión disonante de «sentido» y una buena consonancia musical. El excepcional *poder estimulante* de cierta «incoherencia» — — — *Obliga a crear.* Aquí se encuentra todo el simbolismo. (Desgraciadamente no hay nada más fácil de imitar.) [...] (1943. Sin título, XXVI, 871-872.)

☆

Escribo al Sr. J.-M. Carré sobre Rimbaud, — que creó, adoptó — una suerte de *incoherencia armónica*, en resumidas cuentas, unas disonancias asombrosamente exactas y unos complementos verbales — todo ello sobre un fondo de observación sensorial. También un sentido musical muy sutil. Y todo, además, en conexión inicial. (Ibídem, XXVI, 918.)

☆

Poética. Error de Baudelaire:

Mi hija, mi hermana etc.[37]
Él hace 5 + 5 + 7 — es inarmónico.
Yo hubiera hecho 5 + 5 + 8, y
en lugar de: De irse allá a vivir juntos = 7
hubiera puesto: irse a vivir | allá | juntos = 8
u otra cosa que diera 8 — pues su verso de 7 es prosa.
(1943. Sin título, XXVII, 444.)

☆

Un verso es el poema *más corto* posible. Si analizamos, pues, *un verso* (aislable) encontraremos los rasgos esenciales del poema en cuanto a la duración.

Ahora bien, la unidad *verso* tiene un máximo. Está claro que es el número de impresiones auditivas sucesivas más allá del cual — la combinación de esos elementos ya no se realiza, por desvanecimiento de los primeros.

(Es el círculo de fuego engendrado por un punto en ignición — cuya impresión guarda la retina durante un tiempo — (La función *retina* hace que impresiones sucesivas se vuelvan simultáneas por discontinuidad)*. Es una integral = Suma de O a θ, siendo θ inercia — conservación.)

* relámpago

Si se aplica esto al Poema, encontramos, pues, condiciones de *conservación* que son impuestas por la fisiología de la mente, — las leyes de la sensibilidad, o si se quiere de la *memoria continua.*

Pero se puede extender esta propiedad esencial y desarrollar esta conservación de la unidad mediante repeticiones — De ahí la regulación de los versos, la identidad de los ritmos, estribillos, aliteraciones. Toda la técnica poética es una organización de la *repetición* — utilizada, llevada a la conciencia — voluntaria, impuesta, preestablecida, con vistas a la *unidad.* (1944. Sin título, XXVIII, 258.)

☆

La poesía sobre el papel no tiene ninguna existencia. Es entonces lo mismo que un aparato en el armario, un animal disecado en una estantería.

No tiene existencia más que en 2 estados — en el estado de composición en una cabeza que la rumia y la fabrica;

en el estado de dicción. (1944. Sin título, XXVIII, 512.)

☆

Poesía —

Son el apoyo y la *propagación* los que caracterizan a la *poesía.* — La *voz.*

Equilibrio móvil — Trompo. Son el papel de la *voz* y el del *detalle* de la expresión los que hacen la poesía — (1944. Sin título, XXIX, 150.)

☆

(Para el Mallarmé — ) Metáfora —

Haré una sobre su arte — Este arte de combinaciones en contacto directo con el *azar* mental —

Considerar *lo que viene* como *lo que es,* como primera aproximación

y mantener cierta condición — que se evita de entregarse por completo al instante (*del que resulta*, en *suma*, un «*Sistema*», ya que cualquier cosa que viene ha de desvanecerse o satisfacer, ella o sus sustitutos, a algo más que al instante).

— Podríamos hacer la comparación siguiente. Cada objeto de la vista está virtualmente cargado de reflejos de los objetos vecinos — algo que saben los pintores.

Cada objeto de pensamiento, imaginado, engendra un campo de similitudes — Enredo. A veces *reclama* alguna — o contrastes — o complementos, etc.

Esto constituye un campo de *posibilidades armónicas* — de varias dimensiones, muy incrementado por el lenguaje.

Si desarrollamos la conciencia de esas posibilidades, si estimamos su *valor* al más alto nivel — si consideramos este campo como el de la «Espiritualidad», o de la Poesía — estamos sensibilizados — de manera que miramos el resto — la realidad descriptiva como algo que tiene un interés meramente práctico, idolatría — del que sólo se debe conservar un mínimo para la inteligibilidad (triunfo de lo *inútil*). Y *escribimos* por medio de armónicos, de metáfora en metáfora. Esto se hace extensivo a las formas del lenguaje.

De ahí este *glissando* de metáfora en metáfora en Mallarmé: «El cabello → vuelo → llama» etc. *respaldado* por sonoridades, aliteraciones etc.

Ello, por otra parte, se obtiene seguramente por etapas, repeticiones sucesivas, contracciones de las relaciones.

Entonces, — como si un ojo de una sensibilidad inaudita viera en cada objeto la imagen de los objetos vecinos y pasase de uno a otro — ya no hay objeto aislado, es decir, sin otros..

Y lo que llamé entonces *considerar en la mente.. qué es en la mente un* — — es percibir, mediante una *sensibilización especial*, la idea o imagen de algo reducida a su posibilidad de sustitución por similitudes y armónicos. (1944-1945. «*Sin bromas*», XXIX, 350-351.)

# Literatura

En el fondo, ¡qué tradicionales son los innovadores literarios! (1897-1899. *Tabulae meae Tentationum* — *Codex Quartus*, I, 182.)

☆

Toda la literatura conocida está escrita en el lenguaje del *sentido común*. Excepto Rimbaud — —

Una literatura de procedimientos más elaborados es posible. (1899. Sin título, I, 616.)

☆

En cuanto un escritor es bueno para mucha gente, desconfío de él del mismo modo que desconfío de mucha gente. (1900-1901. Sin título, II, 131.)

☆

El literato es un ingeniero — respecto al cual yo quisiera ser físico. (1902. Sin título, II, 650.)

☆

¡Literatura, no eres nada si no me das la sensación del descubrimiento! (1903-1905. Sin título, III, 434.)

☆

Entre 1880 y 1900, el arte tuvo un carácter religioso — El simbolismo era una especie de religión. (1905. Sin título, III, 623.)

☆

La lectura de los periódicos nos lleva a leerlo todo como periódicos. (1907-1908. Sin título, IV, 198.)

☆

Stendhal — su *mérito* es su capacidad de respuesta. (Ibídem, IV, 211.)

☆

Los críticos, que siempre confunden lo que se pensó, lo que se ha escrito, lo que se ha comprendido, lo que se ha añadido (por ellos) en un desorden extraordinario — olvidan también que el lenguaje no es más que una *aproximación*. (1910. *C 10*, IV, 437.)

☆

El *realismo* no es sino un medio — más o menos eficaz — para alcanzar la *solidez*, la consistencia. Pero no es el único, ni el más potente. Sólo es el más fácil. (Ibídem, IV, 455.)

☆

Voltaire, como crítico literario, fue la inteligencia más *positiva*, más técnica — la más atrevida. (1910. *D 10*, IV, 477.)

☆

Obras maestras

No es nunca el autor el que hace una «obra maestra». La obra maestra se debe a los lectores, a la calidad del lector. Lector riguroso, con sutileza, con lentitud, con tiempo e ingenuidad armada..

Sólo él puede hacer obra maestra, exigir la particularidad, el cuidado, los efectos inagotables, el rigor, la elegancia, la duración, el impulso.

Pero ese lector, cuya formación y cuyas fluctuaciones constituirían el verdadero objeto de la historia de la literatura, se está muriendo.. (1916. *B*, V, 905.)

☆

Durante siglos, la voz humana ha sido la base de la literatura. Esa voz explica la literatura antigua, la clásica..

Llegó un día en que supimos leer sin deletrear, sin oír, y con ello la literatura sufrió una profunda alteración.

Evolución desde lo hablado hasta lo pensado (manera de pensar, de ser, no ya de escribir) — Desde lo que soporta un auditorio hasta lo que soporta un ojo rápido, ávido, — libre sobre una página.

Asimismo, la música, renunciando a hacer cantar o removerse a coro a un auditorio — a comunicarle su movimiento; pero aspira a desarrollar, alterar, engrandecer lo que es cada uno, dentro de sí mismo.

El arte antiguo daba leyes. El moderno da hechos, comunica estados o los proporciona. (Ibídem, VI, 42.)

☆

Dos literaturas — Una dice lo que cada uno sabe, y quiere describirlo. La otra intenta hablarme de lo que ignoro. (1916. C, VI, 141.)

☆

Shakespeare no me vuelve loco.

Son obras de actor. Sin duda hechas por un actor de teatro.

Todo está sumamente maquillado. Todo para el efecto instantáneo. Shakespeare *tiene éxito* en el momento más histriónico de la historia moderna — 1780-18..

Es un maestro en el arte de los contrastes — se sacaría de Shakespeare una tabla de contrastes tan completa como una tabla de *Bacon*. Quizá podríamos reconstruir su obra de teatro colocando primero los contrastes en un papel. No lo he intentado.

Pero contrastes de todo tipo, de personas, desde el decorado hasta la palabra, de los pensamientos de un mismo personaje.

Shakespeare lo utiliza todo. No hay selección. No hay diseño. Sino vigor, vigor, vigor. Declamación. Oscura grandilocuencia. Gran lector — quizá el primero en utilizar en el teatro extensas lecturas más o menos desordenadas.

Busca, ante todo, la eficacia.

¿En qué público está pensando — ? Ésta es la cuestión. (Ibídem, VI, 230.)

☆

Villiers fue un improvisador, un hombre capaz de decir durante horas y de dar la ilusión durante una noche entera — prestidigitador ilusionista de café. Su antítesis era Mallarmé, que tenía el don del cálculo más elegante, el genio de las combinaciones de palabras y el de las palabras. En Villiers, la visión acompañaba al lenguaje y la palabra lo emborrachaba — En Mallarmé, la palabra era el objeto mismo del arte, y la significación era casi el accesorio de esa función, la consecuencia más que el principio. (Ibídem, VI, 254.)

☆

*Racine y Shakespeare* — La diferencia que me llama la atención es ésta. El teatro shakespeariano se basa en la *escena* — en el efecto inmediato. Mientras que el otro apunta a una continuación y una prolongación lógico-retórica. Eso se ve claramente en el teatro de Goethe; al menos, en *Fausto*. Los personajes mantienen discursos que apuntan a la profundidad, al lirismo.

Hay incoherencia, algo inacabado, contradictorio, pseudoprofundo. La obra se forma por *toques*, o escenas separadas.

A menudo, una escena entera es un jeroglífico, una charada cuya solución se encuentra después de varias escenas.

Escenas-cuadros — — El teatro germánico se presta más a la pintura. ¿Música? (1916-1917. *D*, VI, 319.)

☆

Frente a un poema, una novela (en el sentido moderno) contiene más caracteres arbitrarios, menos rigor funcional; menos leyes intrínsecas, más «materia»; más verdad y menos realidad.

Exige una ilusión más tosca, más postulados.

Mientras que la novela tiende a ocupar el lugar de una imagen de las cosas y de la gente, una falsa vida — el poema tiende a la esencia (exista o no), es decir, a ocupar el lugar de la actividad pura del sistema neuro-mental.

La diferencia es una diferencia de *pureza* con la novela. (1917. *E*, VI, 450.)

☆

El simbolismo.

El simbolismo de 1890 ha sido una tendencia para hacer del cultivo de las artes una verdadera religión. Ahí está su originalidad y la explicación de sus rarezas. Como no hubo nadie entonces para servir de Mahoma y para atreverse a establecer el culto, y, por otro lado, hay pocas probabilidades de hacer convivir un sentimiento profundo con la vida literaria, el éxito inmediato, etc., esa religión abortó. Me acuerdo de su nacimiento y de su muerte.

La broma tuvo su papel. Incluso la mía.

Pero esto volverá. (1918. *H*, VI, 881.)

☆

El simbolismo no es sino la teoría retórica de la *ambigüedad*. La ambigüedad como sistema. [...] (1918. *I*, VII, 69.)

☆

No hay que *ser* clásico. Hay que *convertirse* en clásico. (Ibídem, VII, 81.)

☆

Entre clásico y romántico la diferencia es muy sencilla: es la que un oficio pone entre el que lo ignora y el que lo ha aprendido.

Un romántico que ha aprendido su arte se convierte en clásico. Ésta es la razón por la que el romanticismo se acabó con el Parnaso. (1919-1920. *K*, VII, 466.)

☆

Las obras más bellas son el producto de las épocas fecundas. Ni Tiziano, ni Rafael, ni Shakespeare, ni Rembrandt, ni Bossuet, ni Racine parecen aislados — Ni Esquilo, ni Píndaro. Se van aislando progresivamente y —

Esas obras nacen del mismo[1] — que cien obras rivales, y a menudo comparables a ellas. Parece ser que, para la belleza más cabal, tuvo que haber habido posibilidad de elección.

Pero la rivalidad y los celos tienen un papel capital en la animosidad de los creadores.

El duelo de Racine y Corneille, de Bossuet y Bourdaloue, de Voltaire y Rousseau, de Lamartine y Hugo. El combate implícito de Stendhal con Chateaubriand. La misma contienda entre catedrales, entre templos, entre pitonisas, entre santuarios. Lorette, Lourdes, La Salette. (1920. *L*, VII, 620.)

☆

Hay 2 tipos de lecturas (no he dicho *libros*).

Las que distraen, las que nos alejan de nosotros.

Las que aumentan nuestra fuerza. (1920-1921. *M*, VII, 822.)

☆

El objeto de un verdadero crítico debería ser descubrir qué problema se planteó el autor (sin saberlo o sabiéndolo) y buscar si lo ha resuelto o no. (1923. *X*, IX, 223.)

☆

Todos los grandes escritores franceses han sido excelentes críticos — es decir, personas que saben analizar el oficio. (1923. *Y*, IX, 488.)

☆

Historia verdadera de la lectura.

Una historia real completa de la Literatura — historia de los libros más efectivamente leídos —

y su influencia.

Libros para niños. Verne. Ségur, etc. Dostoyevski.

Libros de la pubertad — estimulantes, reveladores exaltadores.

Libros de la ampulosidad. Libros que crean las ficciones y los valores fiduciarios. (1924-1925. *Z*, X, 442.)

☆

Escribir es necesitar a los demás.

Una obra separada de alguien que la reciba — es una pura posibilidad indeterminada. Es una entidad casi metafísica, de la que no se puede decir nada. Tan sólo se habla de la combinación de esa obra con un hombre determinado, en un tiempo determinado. (1926. *σ XXVI*, XI, 855.)

☆

En 9 de cada 10 casos, es cien veces más fácil escribir una cosa bella que una cosa precisa. (1927. *Φ*, XII, 401.)

☆

La novela responde a una necesidad mucho más ingenua que el poema — Porque exige creencia, credulidad, abstención de sí mismo — y el poema exige colaboración activa. (Ibídem, XII, 436.)

☆

Las historias de amor de los otros — me aburren. Incapaz de leer *Werther*. Excepción: *Leuwen*. (1931-1932. Sin título, XV, 521.)

☆

Gide sólo tiene el lado «humano», demasiado humano.

Lucha, por ejemplo, contra «convenciones» — Pero no sabe ignorarlas. El individuo le parece una unidad absoluta — y el yo, una *persona*. (1932. Sin título, XV, 648.)

☆

La calidad literaria de un hombre depende de las relaciones íntimas que mantiene con el lenguaje. (Ibídem, XV, 791.)

☆

S. M.
Lit.

El vicio, el error fundamental de esos explicadores de poetas (como ese Sr. Mauron respecto a Mallarmé), es proceder siempre en un solo sentido — buscar una significación como en una interioridad, como una *causa* de la forma, mientras que en la operación real, hay *intercambio* y cesiones recíprocas entre rima, elección de palabras, etc., y la *idea informe* — la cual *debe* permanecer *informe*, a disposición del *deseo*. La obra sería imposible de hacer con un trabajo de *sentido único* — es decir, de *puesta en verso*. (1942. Sin título, XXV, 668.)

☆

A propósito del «Diario de Gide»

El yo más *verdadero* no es el más *importante*. Y — de hecho, no es el más *verdadero*.. No hay *verdad* cuando se trata del *yo*.

La «sinceridad» es una sensación, que determina cierto *tono* de voz, y que puede asociarse y ajustarse (con ese tono) a la fabricación más imaginaria; y eso «de buena fe» o de mala. (1942. *Lut. 10.11.42 con «tickets»*, XXVI, 650.)

# Poemas y pequeños poemas abstractos

El mar, para mí, impresión de las aletas de la nariz y de los pulmones, espacio, elevación de las olas, bebida aérea, grandeza, olor inmenso y erizado, árbol fragante y fuerte, aireado*. (1897-1899. *Tabulae meae Tentationum* — *Codex Quartus*, I, 214.)

☆

El sol se funde y se licua, se vierte sobre las cúpulas y las tejas, en un pantano magnífico de techos abundantes / en un abundante pantano de tejados magníficos /. (1899. *εἰκόνες*, I, 722.)

☆

La universal claridad
Toma del cielo sutil
Inmutables resplandores
Para desiertos felices
Con un esplendor segundo
Fecunda el cielo tranquilo
Todas las formas del día
Estalla el árbol, se mece
Y hasta en el mismo silencio
Agita un amor sonoro.

(1900-1901. Sin título, II, 113.)

☆

En el árbol de carne canta el mínimo pájaro espiritual. (Ibídem, II, 397.)

* aire erizado

☆

Ofrenda y Sacrificio. Consumación — Destrucción. — Ley general ya vista y, luego, nada.

Señor Desconocido — eso es todo lo que he pensado, ése es el punto de mi vista, el círculo de mi altura — el universo que he creado lo mejor que he podido. Oh, Conocedor, juzga a tu simio. Este mundo no tiene uniones infinitas, pero he buscado algunas conexiones nuevas en el tuyo. El mundo nos muestra tu presencia y tu ausencia — Pon tu aliento ahora en la tentativa. El olvido, que es una ley, se aplica — Ni siquiera puedo considerar la totalidad de mi propio pensamiento. (1902. Sin título, II, 669-670.)

☆

El tiempo todo no es más que un leve fallo en el bloque eterno, como todo el universo no es más que una burbuja en la pureza general del espacio. El universo no es más que un pájaro en lo extenso. (1902. Sin título, II, 732.)

☆

El universo es sólo un gesto envolvente, y en el interior de ese gesto — todas las estrellas. (Ibídem, II, 756.)

☆

Poema Completo.

El cielo está desnudo. El humo flota. El muro brilla.
¡Ah, cómo quisiera pensar con claridad! (1903. *Júpiter*, III, 7.)

☆

3/4 de hora de paseo gris, abstracto, a paso lento, rumiando lógica y orden; el cielo cubierto, púrpura, cobre en los árboles cuyo verde se desvanece aquí y allá de manera insensible; el oro se extiende en el vapor siempre un poco más frío — — — me

desplazo, adormecido, y siguiendo ideas claras; el concepto: lo que puede ser vinculado a un signo y ofrecer *m* combinaciones distintas. (1903-1905. Sin título, III, 435.)

☆

Y, cálidas aún como cuerpos vivos, las piedras. (1905-1906. Sin título, III, 857.)

☆

El árbol, cuerpo enorme entre la sutileza de sus principios en la tierra y la sutileza de sus consecuencias en el aire. (Ibídem, III, 864.)

☆

Una primavera tan leve que creo sobrevivirme. (1906-1907. Sin título, IV, 97.)

☆

Al mirar — el mar — el muro — veo una frase, una danza, un círculo. Al mirar el cielo, el cielo grande y desnudo ensancha todos mis músculos. Lo miro con todo mi cuerpo. (1909-1910. *A*, IV, 374.)

☆

Monte Fascie — 834 metros — su fuerza — color sayal — su descenso por pliegues muy anchos y muy lentos — Domina todo sin alzarse — Desciende y no sube. Fisonomía monástica y militar. Nada hablador. De un silencioso y de un desnudo, de un liso y de un tono suave sobre toda su masa — que contienen, vigilan toda la ciudad, de la que parece escuchar todos los ruidos, los gallos y las alarmas, campanas, humos, sin responder nunca.

Hacer de este macizo un bello estudio topográfico. ¡Feliz aquel a quien alivia la escritura!

El hombre responde con todas sus respuestas, se exonera con todos sus medios. Dibuja, pinta, — sobreexcita su diccionario.

¿Por qué esta necesidad de expresión? ¿Quién la siente? Comunicar. Hacer durar. Fijar. Igualar. Reconstituir — (1910. *D 10*, IV, 463-464.)

☆

Génova, ciudad de los gatos. Rincones oscuros.

Asistimos a su continua construcción — Desde el siglo XIII al XX.

Esta ciudad completamente visible — presente para sí misma, continuamente, familiar con su mar, su roca, su pizarra, su ladrillo, su mármol; en lucha perpetua *contra* su montaña — Americana desde Colón.

Hastío prodigioso de las cosas de arte — menor en Génova.

Colinas cónicas, coronadas por un santuario — verde oscuro.

Sonajeros rosas, pequeños picos claros, con casitas encajadas.

Pendientes de 45°, conos.

Detrás, el monte Fascie, color general rosáceo elefante.

Callejuelas. Aquí, innumerables niños juegan alrededor de las putas. Hay una prostitución elemental; análoga al pequeño comercio en las calles. Aquéllas venden su naturaleza como vende la vecina sus castañas, sus higos, sus inmensas hogazas doradas — harina de garbanzos.

Caminamos en la vida espesa de estos senderos profundos como entraríamos en el mar, en el fondo oscuro de un océano extrañamente poblado.

Sensación de cuentos árabes — Olores concentrados — Transeúntes rápidos por esos mármoles estriados con cincel. En lo alto, las callejuelas trepan, se adornan con cintas de ladrillos y piedras — Cipreses, cúpulas minúsculas, frati.

— Cocinas olorosas — Esas hogazas gigantescas, harina de garbanzos, composiciones, sardinas en aceite, huevos duros in-

crustados en la masa, tortas de espinacas, frituras — Esa cocina tan antigua —

Hay una cantera de pizarra.
Las barcas de Lavagna.
Las navicelle. (Ibídem, 464-465.)

☆

Bajo la lluvia de hoy, me acuerdo de aquella pareja que se besaba, se abrazaba infinitamente bajo la lluvia, una tarde negra bajo los árboles casi invisibles, paseo del Observatorio. Me acuerdo de haberle hablado a Pierre Louÿs de la impresión que me produjeron aquel hombre y aquella mujer inesperados, mudos, con sus brazos entrelazados y tan solos juntos en su banco chorreante que me hacían dudar del ruidoso aguacero que caía. Para ellos, ni la lluvia ni yo. (1910. *E 10*, IV, 590.)

☆

Esas golondrinas se mueven como muere un sonido. Tan alto vuela el pájaro, que la mirada sube / se eleva / hasta la fuente de las lágrimas. (1912. *H 12*, IV, 713.)

☆

Cielo

Soy el lugar geométrico, el punto
Igualmente ignorado de todos esos astros
Igualmente ignorante.. Ellos y Yo.
¡Asombro inmenso de estrellas separadas!
Explosión fija, y si la contemplación exigiera mil millones de siglos, explosión verdadera, y consecuencias.
Todo eso me mira, y no me atañe a mí —, me mira y no me ve.
Mirari. Ojos de asombro.
Inutilidad, rechazo del pensamiento. (1916. *B*, VI, 109.)

☆

Vi una mosca que había quedado presa en una tela de araña y que se debatía con desesperación. Pero la araña estaba muerta y no venía nadie en la tela abandonada. La mosca, que no podía liberarse, gritaba: ¡Ven, ven, araña! Prefería las patas de la araña a esta muerte inextricable / forcejeada / y larga en la seda. (1920. *L*, VII, 545.)

☆

Plegaria intelectual de la mañana —

Antes del comienzo —
Antes de la Creación —
La fuerza, primero, se descubre —
Algunos relámpagos dispersos, diversos — traspasan la nube y el sueño
Como para establecer el mundo y el espacio en el que vamos a movernos y a escoger un camino —
Frío y simplicidad de esta aurora — oración. (1920-1921. *M*, VII, 701.)

☆

Mañana

Nada me emociona más que la mañana de verano. Esta paz del azul fresco pintada sobre oro. Oro y noche. Este pudor que el sol empieza a sacar del descanso. Hay un instante en el que se diría que la noche se deja ver a la luz, como la mente, al despertar, hace ver el nacimiento / ingenuidad /, la inexistencia / su nada /, y los sueños, a la primera lucidez. Desnudez de la noche aún no vestida. La sustancia del cielo es de una rara ternura. Notamos este frescor sagrado que será calor luego, hasta lo íntimo.

Sentimos el cansancio antes del trabajo, la tristeza de reto-

mar su ser / un cuerpo / un día más viejo, la esperanza, la simplicidad del vivir, la promesa y la vanidad de la promesa — Todo ello mezclado / pintado como un cuadro *naïf** / con calma y pureza.. Toda la pobre vida en un cristal.

Es también la pereza melancólica que precede a los grandes actos, y la fuerza misma de los actos. Miedo de entrar en el día, escalofrío previo al mar. Tristeza dorada, y de un dios. Desesperación apacible de no creer ya en la aurora, en la esperanza.

Antes de todas las cosas. Invocación muda a lo que va a ser, a lo que puede ser.

Salutación del ángel que anuncia que hemos sido fecundados — preñados de un día nuevo. Compartir.

Saludamos la actividad que se acerca, con un bostezo — El cuerpo se estira, se vuelve y se revuelve, busca una torsión y una tensión que le hagan reconocer su lugar en él mismo, su estado de disposición, y que espanten los sueños emboscados. Se trata de restituir el todo, de disipar las inercias y resistencias locales.

La mente también se hojea, y sus problemas, sus inquietudes, sus citas de todas clases. Dios se oculta poco a poco en las cosas, bajo los recuerdos, entre las... realidades. (1921. O, VIII, 151.)

☆

Poema —

(Sueño) .. De repente aparté y dividí como una cabellera la ola de las muselinas y los cortinajes. Abrí la ventana — y busqué reconocerme en el cielo..

Pero ni la Osa, ni Perseo, ni la Serpiente —

Otras constelaciones — desconocidas para las miradas, muy conocidas por mi corazón —

Yo sabía cuáles eran. Conocía este cielo a la perfección.

* en el que los actos diversos de un personaje están relacionados

Allá brillaba Herodías[1].

Allá la pálida Ulalume[2].

Y allá unas Ideas — oh cielo mío — y esas nebulosas de creaciones no realizadas. (1921-1922. *Q*, VIII, 441.)

☆

B.

Mi vida era como una casa que yo conocía en todos sus rincones. Y la conocía tan bien que ya casi no la veía — Sus formas regulares, sus ventajas, sus inconvenientes, me parecían los de mi propio cuerpo y los de mi tiempo.

No concebía yo otras moradas. Allí estaba mi alma, pero de una manera tan habitual que no estaba, en definitiva, en ninguna parte.

Un día toqué por casualidad no sé qué resorte y de repente se abrió una puerta secreta. Entré en estancias extrañas e infinitas. Mis descubrimientos me iban trastornando a cada paso. Me sentía moviéndome en estas habitaciones desconocidas y tan misteriosas que eran la verdadera morada de mi alma. (1922. *T*, VIII, 778.)

☆

En el seno de la noche, en el centro de la noche
El despertar del espíritu alojado en la sustancia de la noche
En reposo, igual, muy presente, dueño de sus movimientos
Separado de todo,
A causa de la calma, y en el desprecio
De los agitados, de las ebulliciones debidas a los choques entre los hombres.
El cuerpo sin peso, sintiéndose hasta los pies, hasta las extremidades,
El lenguaje al desnudo,
Los dioses a lo vivo,

Y todos los grados, órdenes y clases recorridos libremente
Sentir el ser desde + ∞ hasta – ∞. (1923. Y, IX, 467.)

☆

Voy por la orilla del mar y me hablo. No veo nada en medio de la ancha vista. Camino en mi propia incoherencia, — abstracta y amorosa y triste e irritada y extralúcida y a veces ardiente. — El viento agita la antorcha, alborota y aviva la antorcha espiritual. (1924. *Γάμμα*, X, 117.)

☆

El mar está en éxtasis bajo mis ojos. Erizado por el cosquilleo de soles diminutos. (1925. *η. ¡Nunca en paz!*, X, 626.)

☆

Despertarse al lado de la mujer dormida, a media luz, cálida y olorosa, en el silencio respirante, exhalante; levantarse puro, triste, ligero, universal, incorporarse, por encima de la vida, y del vapor del recuerdo del amor del que separa el sueño interpuesto, la ausencia de la amante profundamente encerrada en su forma de estupor —

Ella duerme, y en ella, casi un grano en su hipogeo, reposa y dura la vida del día anterior a la espera del día siguiente. Éste será el heredero del precedente y, a través de él, de todos los anteriores. Así se transporta lo Mismo. —

Qué canto arroja a sí mismo el espíritu de noche al despertar así y³ (1925. *Ἰῶτα*, XI, 35.)

☆

θ o P.P.A.

Oigo el pájaro invisible en la estructura dorada, sombría, inmóvil de lo que veo del parque.

Oigo, oigo, y lo que oigo — más allá de la idea del canto del pájaro, — y las comparaciones, etc.

y todo lo que querría reemplazarlo, ir más allá, —

y no encuentro más que lo inexplicable en sí, el ruido, la sensación impenetrable.. como un color

Lenguaje — Estado — (1926. *ϱ XXVI*, XI, 662.)

☆

La luz de la tarde — rota, descompuesta, polarizada, energía en todos sus estados, espectros — Fuente enorme en el horizonte. (1927. *Φ*, XII, 402.)

☆

< Tiger.

Londres — Tigre en el Zoo — Admirable animal con cabeza de una seriedad formidable y esa máscara *conocida*, en la que hay algo de mongol, una fuerza leal, una posibilidad, expresión cerrada de poder — algo que está más allá de la crueldad — una expresión de fatalidad — esa máscara singularmente decorada, de arabescos negros muy elegantes y finos. Cabeza de maestro *absoluto* en reposo — Aburrido, formidable, cargado — Imposible ser más *él mismo*, más de lo que es necesario para ser tigre.

Pero este animal admirable cruza y descruza sus patas, vemos los músculos marcarse a veces ligeramente bajo el pelaje rubio azotado de negro — La cola está viva — ¿Tiene conciencia de esos movimientos alejados? — Este animal parece un gran imperio — de pronto se unifica.

El «chisporroteo» de los reflejos locales — Intentar descifrarlos.

No puedo entretenerme más y estudiar mucho tiempo este animal — el tigre más hermoso que he visto.

Pienso en la literatura posible sobre este asunto. En las imágenes que buscaríamos y que yo no buscaría. Yo buscaría poseer-

lo en su estado de vida y de forma móvil, deformable por el acto, antes que tratarlo a través de la escritura. >

Movimiento pendular de las fieras a lo largo de las rejas en las que sus estrías rozan los barrotes.

Abre las fauces. *Bostezo* — Presencia y ausencia. (Ibídem, XII, 423.)

☆

Las cosas nos hablan a su manera — A veces cantan. (1929. *AE*, XIII, 589.)

☆

Ginebra —

Fuegos artificiales

Había cisnes asustados sobre las aguas por las que pasaban las barcas luminosas, y los negros admirables del cielo y de las aguas eran desgarrados a intervalos inesperados, deslumbrados por los muy hermosos cohetes que subían, gritaban, gesticulaban, se torcían, y morían al final de su esplendor. (1929. *AH* 2, XIII, 837.)

☆

No me dirijo sino al hombre solo — aquel que se levanta in media nocte, en la desnudez de su existencia — como resucitado por el otro lado de su conciencia, ya que todas las cosas le parecen reales y ajenas — como si hubiera venido con una lámpara a un lugar oscuro y atestado de objetos desconocidos que la luz aclara y transforma a cada paso. A una hora en la que no era esperado, en un lugar que podría ser muy distinto.. (1930. *aj*, XIV, 482.)

☆

Amarga como sabes serlo — oh Vida*
¡Amarga y dulce como sabes serlo!
Amarga y dulce y grave como sabes serlo, oh vida
Amarga y dulce y grave y leve y larga y breve como sabes serlo, oh vida.
Así como tan sólo las lágrimas saben juzgar, compensar, pagar tus momentos hermosos
Hay tan sólo una risa que consigue responder con acierto a tus males. (1930. *ak*, XIV, 583.)

☆

Al sol

Al sol sobre mi cama tras el agua —
Al sol y al enorme reflejo del sol sobre el mar,
Bajo mi ventana
Y a los reflejos y los reflejos de los reflejos
Del sol y de los soles sobre el mar
En los espejos,
Tras el baño, el café, las ideas,
Desnudo al sol sobre mi cama del todo iluminada
Desnudo — solo — loco —
¡Yo!

(1933. Sin título, XVI, 204.)

☆

Negresco[4]. Tristeza — soledad — lujo insulso y pobre — Falsedad. Administración. — Las músicas desoladoras desgarran. La extrañeza de todos estos seres — Teatro de lo costoso. (Ibídem, XVI, 227.)

* K. ¿Traducido del?

☆

Grasse — 15 diciembre 35.

Nieve poco densa en el suelo, no sobre los árboles — efecto a lo Brueghel. El suelo frotado y no cubierto. Sol esta mañana.

Impresión friolera y dorada — sensación de infancia en mí. Mezcla de exaltación y de melancolía — — (1935-1936. Sin título, XVIII, 566.)

☆

Hai-kai[5]

¿Esperaba yo a quién? (¿A ti? O al día — o —)
Vino una idea.

Otro.

La montaña parece esperar algo;
El agua viva, correr tras algo;
El sol lento buscar paso a paso
El punto desde el cual Él verá algo.

Otro.

De repente la luna se hace sitio
En el desorden de la noche
Igual que una mujer curiosa
A todos se adelanta entre la multitud.

(1937. Sin título, XIX, 910.)

☆

## Canción

¿Qué vale Todo? Nada y Todo
¿Qué vales tú? No sé —
¿Presagios, tentativas,
El asco y el poder? —
¿Qué vale Todo? No sé
¿Qué vales tú? Nada, pero todo.

¿Adónde vas? A muerte.
¿Qué harás allí? Acabar
No regresar ya nunca
A la suerte canalla
¿Adónde vas? A acabar
¿Qué harás allí? El muerto.

¿Qué sabes? El tedio.
¿Qué puedes? Pensar
Pensar por cambiar
El día en la noche
¿Qué sabes? Pensar
Por cambiar de tedio*.

(1938. Sin título, XXI, 508.)

☆

«No me dejes solo», dice mi mente a mi mente —

Lee; defiéndeme contra mí mismo — haz un razonamiento, un cálculo que te ocupe — —

* < 2 ¿Qué quieres? Mi bien —
1 ¿Qué debes? Saber
4 Prever y poder.
3 Todo no sirve de nada
5 ¿Qué debes? Prever
6 ¿Qué sabes? — Pues nada. >

Defiénde*me* contra el desorden y lo peor que engendro —
contra lo verdadero — — La verdad es siempre terrible. La certeza es inexorable. No mires por la ventana que da a la noche. (Ibídem, XXI, 686.)

☆

Un día es una hoja del árbol de tu vida. (1941. Sin título, XXIV, 315.)

☆

Diversos

Gemido en la noche — «¿Quién está llorando ahí.. ?»*
Gato, mujer o brisa —
O la vida, tal cual** —
Gime antes del día
Por ser lo que es.
(1941. *Interim — Marsella y Continuación*, XXV, 107.)

☆

*Modulación del alba*

Hay un momento en el que la luz empieza a tomarla con las cosas, a hacerles *balbucear* sus formas, y más tarde sus nombres sucesivos, a partir de este mismo nombre de «cosas», que es el principio. Hay primero *algo*, alguna cosa; luego, *cosas*. Es exactamente como en el *Génesis*. Todo ocurre como se describe en el famoso Capítulo I. División de *lo homogéneo*, de la *nada* o del *caos* ad libitum.

Hay una primera infancia de la figura del mundo de un día, para un lugar concreto. (1943. Sin título, XXVII, 539.)

* (se oye un gemido)
** ¿Fausto?

☆

El árbol se inclina hacia su imagen en el agua en reposo. (1944. Sin título, XXVIII, 580.)

☆

¿Quién eres tú? — ¡Soy *La Persona que Habla*!
La que llamamos YO, y que, de cuerpo en cuerpo,
De rostro en rostro, e incluso en toda vida / forma /
Tiene el momento como acto y no sabe hacer otra cosa que Ser.
(1944. Sin título, XXIX, 54.)

# Temas

Tiberio — o el coraje de romper lo que empieza a resquebrajarse — el coraje de prever, en toda su grandeza — señor formidable y razonable*. (1901-1902. Sin título, II, 392.)

☆

Tiberio me inspira. Tiberio razonable, sabio, el que llega al desprecio y, asqueado, echa a perder la omnipotencia, derrocha el poder y los hombres, lleva la sabiduría hasta la crueldad, y la reflexión hasta la fantasía. El único emperador que seguramente despreció a los historiadores. Y también fue él quien realizó esa cosa difícil — ser el segundo César. Parece haber utilizado a su antojo su virtud y sus vicios, su astucia y su audacia — Maestro en eso también.. «como del universo». Pero, en la historia (política y mentirosa) — desde que se muestra cruel deja de ser actor. — Además, la antigua barbarie sólo era posible, quizá, mediante las sensaciones de actores, el gusto por la elocuencia de esos antiguos. ¿Cómo encajar eso con su sentido común y su sentido de lo positivo? Me parece que voy mezclando media docena de antigüedades diferentes. Ya no hay sentido común bajo Tiberio — excepto él. Juzga según lo involuntario.

El astrólogo dice a Tiberio: ¡Príncipe, voy a leerte el porvenir! Y Tiberio contesta: Imbécil, el porvenir es la muerte.

El Encantador, el Corruptor, el Aterrador — Diversos *pianistas* de la sustancia humana. Límites de su tacto. (Ibídem, II, 405.)

☆

* Serás calumniado por los historiadores

La Extranjera — La Extrañeza — Descripción de una extranjera en Francia — y *que habla francés* — —

Todo cambiado — Desde la cama hasta los colores — el desayuno — ¡Museos! Psicología de aquella (o aquel) que habla una lengua que no es la suya — y que con su diccionario reducido — termina pensando tan sólo pensamientos que pueda traducir.

Esto es cierto e invisible cuando utilizamos nuestra propia lengua — Tendemos a pensar sólo lo que podemos hablar. (1903. *Júpiter*, III, 117.)

☆

Un hombre moribundo y un cura. Y al cura, que enumera los pecados clasificados, le dice no, esos pecados me dejaron inocente — los he cometido todos, los he olvidado. Pero tengo mi pecado — el que me desespera: No me atreví a concluir. (1906-1907. Sin título, IV, 140.)

☆

¡Cómo me gustaría escribir — — o más bien, haber escrito! — un diálogo que se llamara *Proteo* — y cada interlocutor tendría su voz, su *estilo* — y su voz mental. Varios modos de ver, y su alternancia formaría diálogo.

¿No he visto yo de varias maneras? ¿Y no habría podido encontrarme a mí mismo? — ¿Y no es lo que ha ocurrido, lo que ocurre?

¿No he vivido yo más de un personaje? (1907-1908. Sin título, IV, 236.)

☆

Vislumbro un libro — ¡que no hay que hacer dos veces! Basado doblemente en la realidad del espíritu y en la fuerza del orden — en la proporción más rigurosa, en la pertenencia de las cosas simultáneamente a la representación — al lenguaje — a los grupos y jerarquías intelectuales —

libro de un hombre que ha enumerado sus funciones y operaciones mentales, — sus generalizaciones, sus simplificaciones, sus retrocesos, y fortalecido por esa dominación *finita* — libro en el que la ciencia de la anotación, lo finito, lo completo, el arte de la interrupción, de la interrogación, el sentido de las cantidades psíquicas e intelectuales — la libre movilidad de cada objeto, sus mil expresiones serían sensibles. (1910. *C 10*, IV, 446.)

☆

Un diálogo entre el ateo y el cura; y a medida que el cura va argumentando, siente que pierde la fe; cuanto más convence, más se separa, y el ateo, al contrario. Articular sus propios argumentos es lo que trastorna al cura, y tomar conciencia de sus objeciones es lo que desarma al ateo.

Como siempre, la *precisión* es lo que haría poderosos ese diálogo y sus efectos. (1912. *G 12*, IV, 664.)

☆

*El Intercambio*, ese diálogo que he imaginado entre un cura y un «filósofo» (en el que, al final, el filósofo se queda «convertido» pero el cura desengañado y escéptico — ) podría hacerse en 3 partes — el coloquio — las reflexiones de uno — las reflexiones del otro — pero sería una torpeza. (1919-1920. *K*, VII, 434.)

☆

Cuento —

Podríamos hacer un cuento con un hombre muerto que, presentándose ante el Juez, le dirigiera este breve discurso: He echado a suerte todas mis decisiones. Sólo soy responsable de esta única determinación. Júzgame ahora.

Y Dios le contestó: Tira otra vez. Lanza el dado tú mismo. Y si el dado marca par, te salvarás; si marca impar, te condenarás.

Y el hombre le dijo a Dios: Ésa era mi intención. (Ibídem, VII, 484.)

☆

¡Qué libro se podría hacer con este título: *Diario de mi cuerpo*! (1922. *U*, IX, 29.)

☆

Éste es, por ejemplo, un *tema*.

«Novela» — «Vida moderna». Un hombre y su mujer. La mujer, devota. El hombre absolutamente puro (o depurado) de toda religión. Describir toda la religión, como se haría la de Isis — vista de muy cerca y muy lejos, en plena existencia y funcionamiento, y en perfecta extrañeza. (1923. *X*, IX, 295.)

☆

Tema de *Poema*. Einstein se va a Zúrich para aprender el cálculo diferencial absoluto que necesita para construir su teoría de la relatividad general. (1924. *ἄλφα*, IX, 751.)

☆

Cuento —

Érase una vez un hombre que se hizo sabio.

Aprendió a no hacer ningún movimiento / ni dar ningún paso / que no le / fuera / *útil*.

Poco después lo encerraron. (1924. *βῆτα*, X, 20.)

☆

Cuento. Un hombre tiene a su alrededor 3 o 4 mujeres que lo quieren. Cada una tiene algún atractivo. Ninguna sobresale. Él no sabe con cuál quedarse, de cuál deshacerse. Entonces se marcha. Una vez lejos, sabrá, sin esfuerzo, sin reflexión, a cuál desearía ver a su lado —

aquella a la que se dirigiría espontáneamente y hablaría con el corazón, a la que acariciaría porque la acaricia sin pensarlo y modela su cuerpo en la mente. Claro que habrá alguna a la que espera confusamente, inconscientemente, como una grata sorpresa, y el alejamiento, la ausencia, la harán *manifestarse* por su ser mismo, en alguna noche o alguna mañana de su viaje.

«Amamos» lo que «producimos» — o, mejor dicho, lo que es producido por nosotros sin preparación ni previo aviso. (1928. *AA*, XIII, 57.)

☆

Cuento o especie de Poema abstracto.

Un hombre consiguió *aislar* — en el sentido de los químicos — la emoción provocada por la «Belleza» — de los objetos o composiciones sensitivas que la producen. Observó en sí mismo el desorden delicioso (originado por el sentimiento de cierto *orden*), el infinito *intuitivo* de deseo y de certidumbre absoluta, la proyección de energía libre en *todo el ser*. Y logró producir esos efectos directamente sobre sí mismo mediante una *concentración* particular, o contemplación bien dirigida. (1935. Sin título, XVIII, 417.)

☆

Diversos

Historia de una mano.

Supongamos que hemos *filmado* todo lo que hizo — activa o no, obediente a sus sensaciones, o a otras, — a una idea — a un sueño, a la distracción — a la nerviosa impaciencia — al mando — tocándolo todo — buena para todo — más o menos «inteligente» —

pero no es sino una extremidad articulada, capaz de ser *animada* y más o menos *local* — esa mano, que a veces acompaña un discurso, otras veces palpa las secretas cosas. (1936. Sin título, XVIII, 785.)

☆

¿θ?

Poema del Cuerpo —

Canto bíblico del hombre con fuerza y salud que celebra *todas* sus funciones fisiológicas y el cumplimiento admirable de éstas, alaba al Señor, y se duerme.

Perfección de todos esos actos cuya solicitud llega en su momento, y que se hacen y satisfacen generosamente — en la plenitud de la fuerza vital.

El deseo, la necesidad, los apetitos diversos; las actitudes y aplicaciones de las fuerzas; las especializaciones musculares y sensoriales. Los gozos de estimulación y los diversos gozos de resolución o eliminación.

Gozos de los sentidos. Gozos de las liberaciones. El de la emisión de energía naciente, y de disrupción de energía acumulada — Etc. (1939. Sin título, XXII, 84-85.)

☆

*Fausto III*. Eso me incita a leer el *Fausto* — traducido por Lichtenberger. Todo el principio del 1er *Fausto* muy embrollado — La historia del perro — etc. — —

Si yo hiciera este *Fausto III* — *realmente* — y no reducido a esas diversiones *Lust* — y el *Solitario* — esbozos — habría que dibujar el Fausto y el Mefistófeles.

Haría un Fausto víctima del eterno Retorno; castigado por querer Volver a empezar — (1).

Mi 1.ª idea — ya antigua — Retomar el tema Fausto para colocarlo en el Mundo actual — (2).

Si combinamos (1) y (2) vemos que hay que poner de relieve la *aceleración*, carácter fatal de lo moderno.

— Colocar en el personaje Fausto lo que podríamos encontrar en un hombre muy sabio de hoy en día, que *lo piensa todo*

como sabio. Los acontecimientos y los seres, todo se traduce automáticamente para él en fenómenos tratados según la ciencia del momento.

Y definidos en el lenguaje de las ciencias. Para cada cosa, *n* consideraciones de escalas diferentes. Y esto, *sin retorno* que no sea *artificial* a la vista común de las cosas.

El *Yo* incluso se resiente — Lo extremo de la objetivación. —

¿Y en cuanto al Mefistófeles? — ¿El Mal? ¿El Bien y el Mal? (Mientras que el Fausto está... «más allá».) [...] (1940. Sin título, XXIII, 894.)

# Homo

Respecto a la mayor parte de las ideas que defendemos, basta con precisarlas (o hacerlas explícitas) para anularlas. Se llega enseguida a la contradicción, a la petición de principio, o a los postulados siempre endebles que subsisten en ellas. (1897. *περὶ τῆς πολιτικῆς τέχνης*, I, 154.)

☆

Los imbéciles no son tan numerosos — pero *¡están tan bien elegidos*!* (1897-1899. *Tabulae meae Tentationum — Codex Quartus*, I, 288.)

☆

El pensamiento es una tachadura indefinida. (Ibídem, I, 323.)

☆

El hombre corriente — típico — existe: somos nosotros, vistos desde nosotros. (Ibídem, I, 326.)

☆

Tus padres te han hecho porque era la costumbre.

Te han querido porque era la costumbre.

Debes quererlos porque es la costumbre.

Ahora bien, el peso y el valor de la costumbre es que desconocemos lo que ocurriría si no cumpliéramos con ella, mientras que sabemos lo que produce. (1900-1901. Sin título, II, 106.)

☆

* y son tontos bajo las formas de la inteligencia

Tonto es aquel que se confunde con las impresiones que siente.

Así pues, hay que ser tonto para disfrutar, y confundirse en un momento dado.

Así pues, hay que ser, alternativamente, tonto y no tonto. (Ibídem, II, 176.)

☆

La extrañeza es el verdadero comienzo. En el comienzo era lo extraño. (Y hay muchas personas para quienes lo extraño ya no vuelve.) (1903. *Júpiter*, III, 81.)

☆

La mente sirve para todo, como la mano. (Ibídem, III, 89.)

☆

«Necesidad nueva»

Creación de necesidades «facticias». El hombre es un animal que no sólo se adapta a las circunstancias, sino que crea circunstancias por el placer de adaptarse a ellas — Sueña despierto y sueña cuando actúa. No puede quedar satisfecho. Lo natural no está en su naturaleza. Al menos en Occidente es así. Esto viene de una particularidad de su sistema — en el que toda *respuesta* se transforma fácilmente en una nueva *pregunta*.

La civilización proviene del aumento de adaptación, anulado sin cesar por el aumento de la función misma de adaptación, como en el proceso del coito. (1905. Sin título, III, 525.)

☆

El poder del hombre reside en su mirada, en el ángulo, el movimiento, la fijeza, la independencia que su mirada conserva / guarda /. (1905-1906. Sin título, III, 795.)

☆

Hay que hacerse centro — y cambiar en cada instante esta posición secreta para que siempre permanezca en el centro. Eso es la libertad. (Ibídem, III, 797.)

☆

A menudo, los hombres de pensamiento tienen un carácter «suave» — prácticamente «suave»; quizá por la costumbre de buscar para cualquier cosa una solución en el intelecto, *antes que nada*, en el reposo del intelecto, y tienden ante todo a reformar el oasis interior en el que encontrarán su decisión y también su firmeza. (Ibídem, III, 812.)

☆

La superioridad del hombre se debe a sus pensamientos inútiles — (1906-1907. Sin título, IV, 57.)

☆

Sabe demasiado para vivir. (Ibídem, IV, 168.)

☆

La tristeza es más interior que la alegría. ¿Por qué? (1907-1908. Sin título, IV, 240.)

☆

Ver lo que todo el mundo puede ver y no ve. (1909-1910. *A*, IV, 356.)

☆

No hay «verdad» sin pasión, sin error. Quiero decir: la verdad sólo se obtiene apasionadamente. (Ibídem, IV, 357.)

☆

Si de una moral cualquiera se eliminan las *palabras* — no conservando más que los significados y los actos, el resto, que es lo real de esa moral, resulta siempre cómico. (Ibídem, IV, 380.)

☆

El mundo vale únicamente gracias a los extremos y dura únicamente gracias a los medios. Sólo vale gracias a los extremistas y sólo dura gracias a los moderados. (1910. *B 1910*, IV, 397.)

☆

Aprende a leer en tu mente y todo lo demás viene por añadidura. (Ibídem, IV, 403.)

☆

Lo «sublime» es más *fácil* que el rigor. (1912. *I 12*, IV, 785.)

☆

Los pensamientos más importantes son aquellos que contradicen nuestros sentimientos. (1913. *N 13*, V, 89.)

☆

De todos los pensamientos, el más fútil, el de la muerte. (1913. *O 13*, V, 110.)

☆

*En realidad,* el placer intelectual consiste en superarse, en asombrarse a sí mismo. (1915. Sin título, V, 652.)

☆

Una mente es clara cuando no cree comprender lo que no comprende. (1915-1916. *A*, V, 815.)

☆

¡Cuántas cosas es preciso ignorar para «actuar»! (1916-1917. *D*, VI, 293.)

☆

Espíritu libre es aquel que no se confunde con sus repugnancias, sus temores, sus facilidades, sus esperanzas — No mezcla su claridad con su oscuridad; no une, no consiente en unir sobre la tierra lo que no está unido más que en el cielo; ni, sobre todo, lo que sólo está unido por el lazo de la sensibilidad instantánea y local, como si lo estuviera por orden y por naturaleza. (Ibídem, VI, 356.)

☆

Nada bello puede resumirse. (1918-1919. *J*, VII, 182.)

☆

Las mujeres son más *cósmicas* que los hombres y, quizá, inventadas para reforzar la acción del Cosmos en nuestros espíritus — Resonadores de la Luna. (1920-1921. *M*, VII, 738.)

☆

Variación sobre Descartes:

A veces pienso; y, a veces, existo. (Ibídem, VII, 746.)

☆

Pero, amigo mío, ¿no ve usted que el infierno — es la tierra misma? Expiamos aquí abajo. — Pero ¿qué es lo que expiamos? — Ser. (Ibídem, VII, 813.)

☆

A Rainer Maria Rilke

.. Trátese de pueblos o de individuos, el problema más extraño es el de la comunicación entre los seres. *Todo transcurre como si la comunicación fuera posible — Todo transcurre como si fuera imposible.* (1921-1922. *Q*, VIII, 435.)

☆

Un gran hombre no es un hombre pequeño multiplicado por 10. (Ibídem, VIII, 448.)

☆

Las opiniones de las personas que no han rehecho su mente según sus necesidades reales y sus poderes verificables — no tienen ninguna importancia.

Pero si alguien ha emprendido esta reconstrucción, se aparta más o menos peligrosamente de la media. (1924. ε. *Hacer sin creer*, X, 319.)

☆

Pienso que:

Los animales piensan, puesto que son capaces de convenciones. (1925. θ. *Como yo*, X, 699.)

☆

¿Qué es un tonto? — Quizá no sea más que una mente poco exigente. Quien se contenta con poco, es poco. (Ibídem, X, 782.)

☆

Tt.

Hay que entrar en uno mismo armado hasta los dientes. (1925-1926. λ, XI, 253.)

☆

Sólo percibimos directamente de nuestra «vida» ecuaciones diferenciales — o derivadas, y de la vida de los demás (o de nosotros considerados como los demás y como hombres) percibimos la curva. Sólo percibimos la tangente de nuestra vida. (Ibídem, XI, 296.)

☆

La mayor parte de las mentes no están de acuerdo consigo mismas —. (Ibídem, XI, 299.)

☆

Saber — Muchos *saben*; y no tienen una idea precisa de lo que saben; comprenden, pero no dominan lo que comprenden. (1926. *μ*, XI, 334.)

☆

Los animales, que no hacen nada inútil, no meditan sobre la muerte. (1926. *ϱ XXVI*, XI, 604.)

☆

La violencia es una forma de necedad. (1927-1928. *χ*, XII, 493.)

☆

El hombre, padre e hijo de las ideas que se le ocurren. (1929. *af-2 29*, XIII, 887.)

☆

El niño ve y no sabe.
El hombre sabe y no ve. (1930. *aj*, XIV, 467.)

☆

La muerte nos habla con voz profunda para no decir nada. (1930. *ak*, XIV, 574.)

☆

No hay que creer más que en lo que hubiéramos inventado. (1930-1931. *an*, XIV, 724.)

☆

El talento sin genio es poca cosa. El genio sin talento no es nada. (1933. Sin título, XVI, 271.)

☆

Nadie podría soportar el peso de toda su vida. Todo lo que fue pedido, todo lo que fue dado; experimentado, querido, concedido; visto y sabido; evitado y perseguido. Amado, odiado. Y finalmente, si supiéramos (por otra parte) todo lo que hemos rozado, casi alcanzado, estado a punto de... (Ibídem, XVI, 353.)

☆

(Homo — )

En una «pareja» (que puede ser de amigos, o de amantes, o de marido y mujer) se observa que las intervenciones de la «razón» en las relaciones coinciden 1 vez de cada *n*. Uno de ellos la invoca — en un momento dado, y el otro está lejos de ella. Uno es «poeta» — en el momento en que el otro piensa en la higiene o en el dinero o en el ascenso. De ahí las disonancias — etc. Esta Razón es, por otro lado, idéntica en ambos, o casi. Bastante a menudo, sirve también para disimular lo que uno desea esconderle al otro. (1934. Sin título, XVII, 316.)

☆

H

El vicio explora a su hombre más profundamente que la virtud.

Lo socava y lo penetra, lo taladra de lado a lado. (1936-1937. Sin título, XIX, 773.)

☆

H.

Me gustan los niños, pues cuando se divierten, se divierten; y cuando lloran, lloran; y todo se sucede sin dificultad.

Pero no mezclan esos rostros. Cada fase está limpia de la anterior.

Pero nosotros... (1937-1938. Sin título, XX, 722.)

☆

Aquel que da graciosamente, gratuitamente, recibe *a cambio* la satisfacción que le proporciona su acto. (1938. Sin título, XXI, 568.)

☆

H

Si vieras lo que eres, si tú supieras... No serías lo que eres. (1940. Sin título, XXIII, 11.)

☆

H

El confesor dice al penitente:

Es inútil que le dé más vueltas — Usted es, en el fondo, un cerdo y un ladrón, como yo. Supongo que lo sabe bien, y *esta mañana* está lo bastante molesto por ello como para venir aquí. Así pues, no se hable más, le absuelvo. Váyase en paz. Y añado, por desgracia, ¡hasta la vista! (1940. *Rueil-París-Dinard I*, XXIII, 298.)

☆

Los ingleses ven las cosas como son en el momento. Los franceses como deberían ser — según una diversidad de condiciones incompatibles entre sí. Los alemanes, como podrían ser gracias a lo que el trabajo y la voluntad pueden llevar a cabo. (1940. *Dinard II*, XXIII, 429.)

☆

H

Lo más difícil para el hombre es concebir que es hombre, identificarse con lo que él es, tal y como es.

Todo el «espiritualismo» no es más que la expresión ingenua de esta impotencia, que se exaspera en *rechazo reflejo*, en *retroceso* ante ella misma. (1942-1943. Sin título, XXVI, 675.)

☆

H.

La idea de que la virtud debe ser recompensada es una de las más cómicas, de las más culpables, de las más ingenuas, y de las más mezquinas y naturales que hay. Arruina cualquier virtud.

Y lo mismo ocurre con la idea de la suerte bien distinta que les espera a los justos y a los no-justos.

Estos dos sentimientos todopoderosos muestran su origen, que es *comercio* por un lado; instinto de *venganza* por otro.

También encontramos en ello la forma instintiva de nuestro funcionamiento, que procede por ciclos, por retornos compensadores al régimen, por reproducción del cero. Este modelo divide la historia. (Ibídem, XXVI, 756.)

☆

El *yo* ignora casi todo del individuo del cual es el *yo*. Su rostro, su espalda, su anatomía, su nacimiento, su estado — la mayor parte de sus *entresijos*.

*Está, pues, íntimamente ligado a Desconocido*. Esto arroja una luz sobre las cuestiones de «responsabilidad», de mérito y, en general, sobre cualquier cuestión que suponga que Aquel que sabe, aquel que puede, aquel que quiere, aquel que actúa, sea *aquel que es*, y que es, socialmente hablando, *aquel que parece* — — e incluso, jurídicamente, aquel que está definido por una ley exterior. (1943. Sin título, XXVII, 679.)

☆

H

El temor a la muerte es una desviación de la naturaleza y una rareza de la circunstancia llamada *vida*, que implica *muerte* y *resistencia* a la *muerte*. La vida no quiere que consintamos en

esta propiedad suya que es la supresión de los individuos a consecuencia de su formación.

Quien hace un hijo hace un muerto. «Cada beso presagia una nueva agonía[1].» (1943-1944. Sin título, XXVII, 896.)

☆

El paso más difícil que el hombre tendrá que dar, si su desarrollo prosigue, será la aceptación — sobre todo el acostumbrarse a — o la *asimilación de la aceptación* de la «vida» tal cual — sin ilusiones.

En definitiva, sentir como natural lo que es natural.

No pedir una vida eterna — como un niño pide la luna.

Encontrar inimaginable lo que todos, ahora y desde siempre, encuentran tan deseable.

Identificarse con *lo que uno es* y no con *lo que uno cree ser*, dominado por un instinto ciego y mantenido en esa sensibilidad errónea por ignorancia. No olvidar el poco espíritu, el mínimo que se nos ha otorgado para vivir. (1944. Sin título, XXVIII, 243.)

# Historia-Política

Napoleón

sintió que Europa era algo especial, y como su demonio era la organización, que es a la política lo que la construcción es al pensamiento o al arte, había pensado — al ver que las 2 únicas potencias racionales en Europa debían ser Francia y Rusia por su situación y su carácter medio, e insinuando que Inglaterra no podía ser sino eternamente opuesta a Europa porque inevitablemente se interesa por lo que es contrario a Europa, y se desinteresa al máximo por lo que es capital para aquélla — había pensado en destruir a la potencia inglesa y a continuación, con una visión más amplia, en abrir un mundo que sería el actual, unificando toda Europa occidental bajo una administración única y con la ayuda de todas las personas diligentes e inteligentes — siendo las fronteras de ese gigantesco lugar controladas por una continua zona militar cada vez más extendida hacia el oriente y transformando, con un tipo de organización militar elemental, con la mezcla de las razas, dentro y fuera del ejército, las tierras devoradas sin parar y organizadas poco a poco en una ladera suave hasta París. (1897-1900. *Tabulae meae Tentationum* — *Codex Quartus*, I, 192.)

☆

El mundo pronto estará constituido por naciones sumamente extranjeras las unas de las otras y todas parecidas (serán, por tanto, enemigas), si no encontramos lazos nuevos, análogos a la antigua cristiandad, o a lo que hemos llamado más tarde la civilización europea... (Ibídem, I, 193.)

☆

«La opinión pública» — Vox populi

Su carácter instantáneo — Estudio numérico.

Siempre una *respuesta*. Mientras que el carácter del pensamiento individual es formular *preguntas*. Populo no se interroga nunca. [...] (1907-1908. Sin título, IV, 170.)

☆

En democracia — régimen de la palabra o de los efectos de la palabra — todo se vuelve «político».

Y «político» en democracia significa más o menos «dramático». Todo está relacionado con las impresiones de un público. Se aplican las leyes del teatro. Simplificación, ilusión perpetua so pena de risa y muerte. Todo para el efecto. Todo en el momento. Papeles bien marcados. Lo difícil de entender, prohibido. Lo difícil de expresar no existe. Lo que exige largos preparativos, un cuidado prolongado, una memoria exacta, la indiferencia al tiempo y a la iluminación, se vuelve imposible.

Una palabra que se escapa mata a un hombre de primera categoría. (1912. G 12, IV, 674.)

☆

Para un escritor — es decir, un especialista en efectos lingüísticos — y para un filósofo — es decir, un especialista en el sentido de las palabras — la expresión pública de sentimientos muy groseros parece siempre un engaño, una simulación. Y eso los coloca en una situación tremendamente embarazosa cuando esos sentimientos son los suyos o *deberían serlo*.

Siempre nos enfadamos cuando alguien emplea brutalmente palabras que nosotros nos prohibimos, etc.

Proclamas políticas. (1914. *U 14*, V, 349.)

☆

Política y demás —

Los innovadores más profundos son necesariamente.. *conservadores.*

Cuanto más amorosamente percibida es la novedad que llevan o creen llevar en sí, más sueñan su advenimiento en las mejores condiciones; cuanto más al abrigo de su vida la han preparado y organizado, — menos ganas tienen de soltarla bruscamente a la luz.

Cuanto más le dan la complejidad y la probabilidad de un ser llamado a vivir, más se complica su deseo, en lo que se refiere a su nacimiento, con condiciones y precauciones maternales. La revolución no puede parecerles una nodriza dulce y prudente.

Las grandes transformaciones son mudas. (1915. Sin título, V, 629.)

☆

La palabra Política tiene dos sentidos: Conquista y conservación del poder; Organización de la ciudad.

El primer sentido es muy preciso. El segundo lo es mucho menos. Pero el segundo sirve perpetuamente de disfraz al primero. (Ibídem, V, 737.)

☆

El ideal socialista es un mundo en el que nadie podrá ya exigir el esfuerzo de nadie. (1918-1919. *J*, VII, 214.)

☆

La grandeza no es propia de los franceses. Pero éstos constituyen un instrumento incomparable de esa grandeza. Les llegó primero con Luis XIV bajo una forma española — luego bajo una forma romana con Napoleón. (1921. *N*, VII, 850.)

☆

La antigua Grecia es la invención más hermosa de los tiempos modernos. (1922. *S*, VIII, 696.)

☆

¡Qué matrimonio más extraordinario el de Aristóteles, Platón, las Escrituras judías y san Pablo, realizado por la Edad Media occidental! — Es la mezcla, la combinación, lo que fue tan importante para Europa. (1925. *κάππα*, XI, 110.)

☆

La Historia es, de entre todas las investigaciones humanas, la más difícil de concebir. De todas las obras imaginables es la que exige más convenciones preliminares y más partidos que tomar. También es la historia la que menos los expresa y expone. El arte de lo que viene antes, arte de los vestigios y arte de elegir y *componer los vestigios*, exige un conjunto de convenciones. (Ibídem, XI, 120.)

☆

*Europa*

Sin los persas, sin los semitas, —

sin la cultura helénica y los desarrollos inesperados que ésta recibió,

los europeos serían, con mucho, muy inferiores, en cuanto a refinamiento e invenciones, a los pueblos de Oriente y Extremo Oriente.

Basta con ver lo que produce el europeo ignorante o alejado de esas influencias; los objetos menores que fabrica, sus costumbres toscas, su hablar breve.

Cf. ingleses y americanos. Campesinos de nuestra tierra. El ruso.

Italia debe lo que fue al contacto con Oriente. (1925-1926. *λ*, XI, 266.)

☆

Las democracias tienden a vivir en función del pasado y del futuro. Su naturaleza es impaciencia. Eso tiene sus ventajas.

Pero, ¿qué es una democracia? Es un estado en el que el gobierno se renueva muy rápidamente, así como la política — y se siente renovable. (1926. *μ*, XI, 346.)

☆

La nación que comprenda mejor la situación de Europa tendrá la dirección de las cosas europeas. (1926-1927. *τ* 26, XI, 914.)

☆

Las consideraciones puramente nacionales conducen a las naciones a su perdición.

Me gustaría que una nación fuese muda en cuanto a su gloria y sus ventajas, y que no hablase nunca de sí misma.

Me gustaría que una nación tuviese la política de su porvenir probable y no la de su pasado.

Europa está poblada de arcos de triunfo simultáneos cuya suma es nula.

Pero la suma de los monumentos a los muertos no lo es. (1927. *υ* 27, XII, 133.)

☆

La historia, por ejemplo, no habla del mayor acontecimiento moderno: el descubrimiento de la electricidad, que divide la historia en 2 períodos.

Pues no tienen la costumbre de mirar de esa manera. Se dice que los hombres no cambian — pero no hemos tenido todavía ejemplos de tales modificadores introducidos*. [...] (1927. *Φ*, XII, 244.)

☆

* un hecho de este tipo y de este desarrollo probable no ha sido observado nunca

Llamamos Historia al producto del trabajo de los hombres que cuentan unos acontecimientos que no han visto.

(Cuando los han visto — no es ya historia — son memorias.)

(De hecho, nadie ha podido ver la mayor parte de esos acontecimientos, que son invisibles por naturaleza.)

¡No solamente los contamos, sino que los juzgamos! Y no sólo los juzgamos, sino que de esos juicios sacamos pronósticos, *lecciones*, profecías — Sacamos también fobias, manías, emociones, etc.

Estos productos de la historia tienen el valor de la historia misma, precisamente — (1930. *ak*, XIV, 537.)

☆

La historia es la forma más ingenua de la Literatura. (1931. *AO*, XIV, 829.)

☆

København[1] — pueblo feliz — Cf. Holanda, Zúrich, esos países que disfrutan de su pequeñez, de su sabia reducción. Confort.

Las calles son las calles de Holanda, un poco de Suiza y de Inglaterra.

Cierta *grosura* de las cosas — una vulgaridad a veces perfectamente — *lograda.*

Algo «directo».

Tiene algo de *bárbaro domesticado.*

De hecho, aquí no creen en nada. (1931. *A'O'*, XV, 90.)

☆

La revuelta seduce. La rebelión en sí tiene encantos irresistibles.

Es el secreto de las Revoluciones y de los Romanticismos. Secreto simple y pobre. Llamada a la disipación — llamada al volcanismo. (1931-1932. Sin título, XV, 474.)

☆

La guerra fue la consecuencia de tradiciones — de las cuales la más notable, *fundada en la historia*, fue la convicción general de que la guerra-en-sí es una solución.

Y, en efecto — nada más *natural* que intentar destruir un obstáculo.

Pero lo que es natural en estado de naturaleza no está seguido necesariamente de las consecuencias esperadas cuando el estado de naturaleza se ve alterado. (Ibídem, XV, 489.)

☆

Lo que ha arruinado a los «conservadores» es la mala elección de las cosas que deben conservarse. (Ibídem, XV, 572.)

☆

θ
Polít.

Miradas de animales.

El perro salta al vientre de su amo, con una especie de alegría y de afecto o entusiasmo — — Celebra esa presencia divina — y hay admiración, amor, devoción, ofrecimiento de servicios, invitaciones a jugar, a recibir una orden — en esa mirada de confianza, de esclavitud y de amor.

¿Qué es lo que ve en el hombre para rendirle ese culto y a veces a pesar de los malos tratos? —

Pienso en las lealtades, en los soldados de Napoleón — en la historia. Esta locura de auto-ofrecimiento hace concebir muchos acontecimientos. Dios.

El ojo del gato no es más que interrogación — indiferencia. (1932. Sin título, XV, 740.)

☆

Múnich. 8 de noviembre.
Visita al Deutsches Museum.

La ciudad, llena de oriflamas rojas de círculos blancos con cruz gamada negra. Esas banderas parecen chinas.

Por todas partes, cuadrillas de nazis calzados con botas — desde la mañana hasta la noche. Marchan bastante mal, en grupos de 6, sin más armas que un puñal. Densidad, cantidad, masas. Los SS de negro — fornidos — con aire brutal e infantil. [...] (1936. Sin título, XIX, 507.)

☆

Este lunes — 3 de septiembre — despertamos en guerra.

Acomodación de los seres, de las sensibilidades — de las lógicas — de las imágenes.

El hombre es el enemigo del género humano.

— Me pregunto si todo esto — Europa — no acabará en una demencia o un reblandecimiento general.

«CUANDO SUENE LA SEÑAL» — será exactamente... el *fin de un Mundo*. (1939. Sin título, XXII, 551.)

☆

HP

Los hombres son desiguales. La fórmula correcta, rigurosa, sería ésta: Todas las relaciones entre hombres engendran o conllevan necesariamente *desigualdad* en los intercambios, en las acciones mutuas — Esta desigualdad es, de hecho, circunstancial.

El problema inevitable de la jerarquía. Sus soluciones empíricas. (1940. Sin título, XXIII, 140.)

☆

Alemania practica la guerra total, que consiste en hacer uso de la fuerza, sin otras restricciones que aquellas cuyo seguimiento se ve aconsejado, de manera imperativa, por el objeto deseado.

Esta postura atroz debe conducir a una transformación inaudita en todo el sistema de la humanidad que llamamos civilizada. Fue introducida primero en la política interior — mediante la afirmación de la omnipotencia del Estado; y ese Estado, encarnado en un hombre y en un partido, que practica una dominación sin límites sobre los demás seres, con abolición del Derecho independiente del Estado, y con pleno uso de la coacción, de la violencia sobre los individuos*.

La fuerza, en suma (y su sucedáneo, el terror) se convierte en el único *valor*, en el ORO.

No se puede criticar, discutir, protestar. Pero podemos hacer conjeturas respecto a sus consecuencias. (1940. *Rueil-París-Dinard I*, XXIII, 279.)

☆

HP.
Ego

8/8/41. Escribo a Gide: .. Encontramos *siempre en aquello que se fabrica* el olvido de las cosas más sencillas, más evidentes. Y sin embargo, aunque se hayan vuelto imperceptibles por su evidencia misma, — basta con utilizar el cuestionario más ingenuo para hacer que vuelvan a la mente. El estudio de la historia conduce invariablemente a descuidar lo esencial en favor de los «efectos». Por el contrario, creo que lo-que-debe-ser-disminuido ante la mente — son los «acontecimientos» (excepto en caso de querer producirlos, cosa que puede ocurrir). Pero el acontecimiento pasado es un fuego artificial** quemado.. De hecho, los acontecimientos me aburren***: son los funcionamientos y las constantes lo que me interesa. Una tempestad es algo aburrido; pero las costumbres del mar, el casco del barco y el motor, eso es

* No hay derecho contra el Estado
** *que ha podido iluminar un campo entero de tonterías*
*** me apartan de lo esencial

lo importante. Una reflexión respecto a la fisiología me resulta más estimulante que todo Shakespeare — Cosa que no pretende quitar valor a Shakespeare, sino anular los efectos que éste puede producir en aquellas mentes no lo bastante *precavidas* (como tú dirías). Estas mentes son las histórico-políticas. (1941. *Cuaderno de ejercicios para el Sr. Edmond Teste*, XXIV, 776.)

☆

HP.

En una guerra moderna, si alguien mata a alguien, mata a su proveedor o a su cliente.

El que bebe el vino mata al que lo elabora. (1942. Sin título, XXV, 815.)

☆

H.P.

La Libertad no ha triunfado.

La autoridad no ha triunfado. (1942. *Lut. 10.11.42 con «tickets»*, XXVI, 656.)

☆

Europa culmina una asombrosa, brillante y deplorable carrera, al legar al mundo, es decir, a la vida de los seres terrestres*, el funesto regalo de la Ciencia positiva y el triste ejemplo de la primacía de la riqueza, que en ningún sitio se había visto tan absolutamente establecida sobre las costumbres y sobre todas las cosas.. Todos los valores imaginarios puros, es decir, sin realidades exigibles — han sido agotados radicalmente o muy debilitados en su conjunto por los progresos del poder y de la precisión, resultado, éstos, del empleo de la *acción*** en la edificación de un «conocimiento» sistemáticamente purgado de las

* Digo «a la vida de los seres terrestres» pues (aquí las modificaciones) etc.
** papel de la voluntad y de la acción

nociones y de las formaciones de la mente *no compensadas*, y fundado sobre el *Hacer* y los efectos del hacer, excluyendo progresivamente aquello que es inútil para la producción de fenómenos sensibles o medibles. En concreto, todo valor considerado religioso o metafísico ha sido profundamente despreciado debido a esta exigencia, y hemos podido observar un resultado notable: Mientras que todas las creencias de esta clase situaban *necesariamente* a poderes o voluntades, o a algún principio o autor, con apariencia humana, y *significación**, en el origen de todas las cosas, del mundo y de la vida, y los señalaban como fines, — los descubrimientos científicos no hacen aparecer lo *humano*, es decir, *lo afectivo y lo inteligible*, y la *vida misma*, más que bajo el aspecto de fenómenos completamente particulares, absolutamente perdidos en un caos inimaginable — en la *inimaginabilidad* misma — a partir del que nos es imposible o está prohibido remontar o volver a nuestro punto de partida, por lo *improbable* que parece entonces éste — es decir, lo que somos, y por las pocas posibilidades que hay para que se den las condiciones, hasta las más elementales, de la *vida*, como el átomo, o la temperatura moderada y suficientemente constante.

— Ahora bien, todo esto se ha producido en Europa occidental entre el siglo VI a. C. y el siglo XX d. C. Primero muy lentamente — luego de forma acelerada a partir del siglo XV, y con velocidad frenética desde el año 1800.

El poder de acción ha conquistado el ámbito del saber y ha impuesto silencio a las producciones unilaterales de la mente.

Con él, su equivalente práctico, la riqueza y todas las propiedades *proteicas* de ésta. Papel.

De ahí surge el período volcánico actual. La mente, armada con nuevas armas pero conservando sus costumbres afectivas primitivas**, tiende a imponer a la *vida* su ritmo, sus velocida-

* esto, condición de los dioses

** ideal máquina

des, sus absolutos y sus ideales — a modificarla por la fuerza, igual que da forma a la naturaleza física. (1943. Sin título, XXVII, 127-128.)

☆

De todos los poderes, la Iglesia es, en tanto que política, el que de forma más constante y fría fue aconsejado y llevado por la *Razón*. Su organización, su prudencia general, sus iniciativas, sus adquisiciones de experiencia, etc. El Espíritu Santo no deja de parecerse a veces a la diosa Razón. (Ibídem, XXVII, 155.)

☆

HP.

Reducir la historia a los «grandes acontecimientos» es reducir la vida a sus puntos críticos, y por tanto, olvidar así que su sustancia es, por el contrario, de régimen. *Lo esencial es aquello que es insensible*, la marcha silenciosa y constante es la *vida*. [...] (Ibídem, XXVII, 353.)

☆

HP.

Las desgracias de Europa, su total ruina, se deben al sistema de las «naciones», surgido de las soberanías personales, que han legado a entidades jurídico-histórico-políticas caracteres de *individuos*, con todo lo que tales caracteres conllevan de mala conciencia, de envidiosa voluntad de poder, etc. Estas individualidades se han afirmado, definido, y opuesto cada vez más, gracias a una minoría de hombres «instruidos», profesionales de historia y de política, que disponen de enseñanza y de influencia, que han creído y hecho creer en la *existencia* real (y no fiduciaria) de antagonismos esenciales. (1944. Sin título, XXVIII, 410.)

☆

Tarde ardua. Pido al Ministerio (Claude Mauriac) un automóvil para la noche. Viene a buscarme. Recibido por Massigli. 8 invitados. General Koenig. Rubio, de formas pesadas, gangoso y burlón a la alsaciana. Un teniente-coronel de aviación, el Sr. De Hautecloque (de Asuntos Exteriores). El Sr. X — y el joven Claude Guy. Entrada sin ruido del General. Notablemente alto. Dos estrellas. Nariz muy fuerte. Dolicocéfalo castaño. Mirada bastante poderosa y grave. Lo he encontrado más amable de lo que me esperaba. Dice estar encantado de verme — No me parece mucho más informado que nosotros sobre las cosas — De hecho, muchas reservas respecto a las cuestiones políticas — ni siquiera parece muy interesado por los asuntos de la semana pasada — habla del atentado de Notre-Dame casi como de un incidente ridículo. — No parece prestar atención a los arrestos del momento.

En cuanto a la guerra, dice en varias ocasiones, su impresión = la facilidad del avance de los americanos se explica por un acuerdo entre ellos y los alemanes (quizá también con Stalin, que no se mueve en el Este), que eliminaría la banda Hitler-Himmler para firmar la paz* lo más pronto posible. (El hecho es que el avance resulta escandalosamente rápido.) Hablo de Pétain.

Después de la cena (que estuvo bien) me hace sentar en un sofá a su lado, y charlamos — le hablo de la Prensa — etc.

Luego se forma el círculo. Conversación general. Hablo de armamento, de invenciones. Weygand.

[...] Aún no tengo una idea clara del general, que parece bastante secreto. Difícil hacer el análisis químico que diferenciaría al hombre, al militar y al político. Sin embargo, me parece que posee la concentración del que juega una partida de las más complicadas. Hay muchas cartas en este juego. (Ibídem, XXIX, 11-12.)

* Hablo de la jerarquía de las fuerzas, del Brasil.

☆

HP

He visto a los «antimilitaristas» convertirse, al cabo de cinco años, en fanáticos de la «bandera»; a fanáticos del poder absoluto dedicándose a crear la anarquía, y a destruir los valores imprescindibles para cualquier poder;

a los partisanos de la libertad más amplia ejercer una especie de tiranía e imponer lo arbitrario en forma de ley; ¿qué no habré visto yo?

Sin hablar de los cambios de alianzas, de los acercamientos inesperados.

Etc.

Pero todos esos fenómenos-paradojas no significan más que «política», y nos enseñan que la *política* es la maniobra de lo más por lo menos, del número inmenso por el número pequeño, de lo real por las imágenes y las palabras, —

es decir, que se trata de una *mecánica de modificaciones.* (Ibídem, XXIX, 105.)

☆

H
HP.
θ

La «civilización» moderna hace conocer el cansancio de lo extremo — — la facilidad de lo enorme — la monotonía de la sorpresa, la desgana de las maravillas.

Ya los milagros clásicos habían parecido bastante mediocres (y palidecen).

¿Qué hay más vulgar que estos efectos de asombro?*

No hay que asombrarse sino de las cosas más comunes, y crearse una sensibilidad bastante sutil para reaccionar.

* El gusto se determina por un asombro retrospectivo.

Una anciana que me era infinitamente querida[2] y que perdí hace unos 20 años había visto, nacida como era en 1831, instalar los ferrocarriles, aparecer el telégrafo eléctrico, la navegación a vapor, y más tarde el teléfono y todo lo demás.

No les daba ninguna importancia — estas novedades le parecían, según el momento, cómodas o molestas: *ninguna sorpresa.*

Para ella nada tenía la importancia de las relaciones personales y de los atractivos de la sociedad, aquella que había conocido siendo niña y cuyos ritos le parecían inviolables.

Éste, por ejemplo: me enseñaba que no había que mostrar que se reconocía a una dama si la encontrábamos por la mañana. Nada de saludarla antes de la tarde.

Me siento igual — en las artes y las letras. He visto producirse tantas novedades en ellas... He sido un poco decadente, un poco simbolista — He asistido a la entrada en escena de los surrealistas más notables — — He intentado *relativizar* todo eso.

Ha sido en mi época cuando la física ha sacado a la luz hechos extraordinarios — Roentgen, Curie — y ha creado las teorías más audaces.

Finalmente he visto al mundo hallar sus límites, y a los hombres crear la estrechez de su dominio a fuerza de invenciones y presentir un crecimiento insoportable de la presión que ejercen unos sobre otros, la desaparición de la tierra libre —

y estas guerras — — (1945. Sin título, XXIX, 630-631.)

☆

[...] ¿Qué hay más repugnante que el final de Mussolini? Todo es innoble en este asunto: él y sus verdugos. La debilidad de Mussolini ante la muerte, y sus verdugos escupiendo sobre su cadáver, la exhibición.

Milán — ¡qué inmundicias!

Esto corona (por así decirlo), continúa y expía la ignominia

del ataque en el 40 de la Francia aplastada. Mussolini había escrito al papa: «Italia sólo entrará en guerra cuando el país vencedor aparezca *con chiarità solare*». Había hecho mucho para reconstruir Italia. Pero la impresión personal que me dejó en el 24 y en el 35 fue la de un hombre mediocre y vulgar. (1945. *Turning Point*, XXIX, 798.)

☆

HP

Ningún pueblo de Europa habrá tenido las cualidades necesarias para imponerse e imponer una organización viable común. Y eso, desde los romanos.

Europa ha terminado su carrera. Ver el mapa del mundo. 1945 – 1815 = 130.

Unificación religiosa fallida — 3 religiones cristianas antagonistas.

Papel funesto de las «naciones» — ventajas nulas de esta formación histórico-política y peligros demostrados. Personificaciones absurdas. (Ibídem, XXIX, 812.)

# Enseñanza

Educación puramente racional, fastidiosa — Pues sin lo maravilloso y lo milagroso elaborado por la infancia en el fondo, en el fondo de uno mismo — no hay después esfuerzos para realizar ciertas transformaciones, ciertas absurdidades en cuyo camino se encuentra la invención. (1897-1899. *Tabulae meae Tentationum* — *Codex Quartus*, I, 335.)

☆

La edad del porqué

Los niños preguntan: ¿Por qué? — Entonces se les manda a la escuela, que los cura de ese instinto y vence a la curiosidad con el tedio. (1907-1908. Sin título, IV, 210.)

☆

— El latín y el griego — apreciables a los 40 años.
Virgilio en la primaria. (1916-1917. *D*, VI, 398.)

☆

El arte del educador consiste en crear la atención, convertirla en *voluntaria*, ayudarla a construirse; una vez conseguida, conservarla, supervisar su funcionamiento, limitar su aplicación. Es necesario procurarle un alimento *relativo* — nunca demasiado, nunca demasiado poco, fijarle el objetivo, asegurarse de que es perseguido. (1919-1920. *K*, VII, 378.)

☆

*Universidad.* La costumbre de utilizar las cosas del espíritu como instrumentos de control, de tortura, de prueba, de medida — como fin práctico, adquisición de sustento, etc. — Vivir de las cosas sagradas — Es quitar toda nobleza — toda.

Virgilio no es un poeta. Es un «texto». La ley de Carnot no es un pensamiento profundo, es una «pregunta de examen».

El lenguaje de los alumnos es el lenguaje que de verdad conviene para hablar de las cosas de sus profesores. (1920. *L*, VII, 528.)

☆

El uso obligatorio de los exámenes produce un hábito de lo necesario y lo suficiente — que es contrario al valor. (1927-1928. *χ*, XII, 668.)

☆

La enseñanza matemática elemental no muestra nunca las *ideas*. Lo que enseña son los procedimientos y los métodos. Pero para exponer las ideas, haría falta mostrar las *preguntas*, y sus porqués. (1928. *ψ*, XII, 762.)

☆

«Humanidades» — Enseñanza

La idea barroca de separar la poesía de la música — dejar que gente sin oído y sin música enseñe a los poetas.

Error al elegir a los «mejores» autores — Textos sin otro interés que el formal — y lo formal no puede apreciarse sino mucho más tarde.

Lenguas muertas.

Objetivo preciso: poder leer un texto con fluidez — (corriente). (Ibídem, XII, 835.)

☆

Disparates de la enseñanza de las humanidades. Aprendíamos

la escansión pero no llegábamos nunca a la *música* del verso. (1938. Sin título, XXI, 693.)

☆

HP

Se enseña a escribir «el francés» a los jóvenes pero no se piensa que el mejor consejo sería invitarlos a reflexionar un poco sobre el lenguaje — (1940. Sin título, XXIII, 6.)

☆

Enseñanza — Los frutos amargos

La enseñanza debe apuntar al hombre de 30 a 50 años. Hoy pretende formar al individuo de 16 a 25 años — y sin porvenir más allá de eso. Fija, pues, a este ser vivo durante su crecimiento — y el hombre se hace conservando la figura del elegido o del condenado que han marcado en él las pruebas y los exámenes del adolescente.

Ahora bien, *todo lo que se aprende en ese momento* debe ser *considerado provisional.* Es el uso y la práctica lo que le dará sentido y valor, lo que hará volver a las enseñanzas con los ojos de un hombre que ve en ellas los productos del hombre, no revelaciones indiscutibles y definitivas.

Descubriremos entonces que el latín que aprendimos es una fabricación muy artificial, que la geometría misma no es quizá tan rigurosa, ni tan convencional o inhumana como la muestran — que la historia nace de los historiadores y no de las observaciones, — que la física le debe más a la ingeniosidad humana, a algunos azares y a diversas invenciones (como la del vidrio) de lo que se dice en clase, — que la literatura está hecha con palabras y no con ideas — pues *hacer* es distinto a *pensar* — que simples observaciones sobre el lenguaje permiten ahorrarse casi toda la filosofía.

.. Esta enseñanza no sabe lo que quiere. Tiene miedo de querer.

Sepárese la poesía de su música; las Ciencias, de la naturaleza; el latín, de los latinos; las letras, del lenguaje. *Nada de eso funciona.* El objeto de la enseñanza debería ser adquirir lo que entra en funcionamiento vivo. (1940. *Dinard II*, XXIII, 477.)

☆

Enseñanza

Toda la «filosofía» en los estudios podría ser reemplazada ventajosamente por una exposición del Lenguaje, de sus efectos — y una «crítica» de su valor de representación de las cosas; y por los valores de las diversas transformaciones verbales (Lógica y otras) que consiente de manera más o menos útil — etc. (1941. Sin título, XXIV, 342.)

☆

HP Enseñanza. Una enseñanza que no enseña a plantearse preguntas es mala. Es el alumno quien debe hacer las preguntas — no el profesor.

HP Enseñanza. Una enseñanza que aburre al maestro aburre al alumno. (1941. Sin título, XXIV, 457.)

☆

HP

Los programas y exámenes — *malos* — *expedientes*, no son más que expedientes político-administrativos. —

*Son impuestos a los profesores aún más que a los alumnos*, y los disminuyen. Medios que anulan lo mejor — y enmascaran la verdadera finalidad con una finalidad aparente — Preparar el examen y no la vida, la carrera y no el hombre. Toda la Univer-

sidad se aplica a estas preparaciones. (1941. *Cuaderno de ejercicios para el Sr. Edmond Teste*, XXIV, 843.)

☆

Poesía — Los cambios de tono — poco considerados. *La joven Parca.*

Gran desventaja de la poesía, — la inexistencia de una notación de la *dicción.* —

Ritmo, acentos.

De ahí esta prescripción para la enseñanza: No se debe entregar a los alumnos ningún poema o fragmento que no haya sido *estudiado* previamente por el profesor, descifrado y anotado con los signos que prescriben las modalidades de la emisión.

Pues todo poema reducido al texto desnudo está «INCOMPLETO» — Los signos aludidos son tan necesarios como la puntuación.

El poema carece de *sentido* sin SU voz.

La verdad es precisamente lo contrario de la práctica seguida en la escuela, que consiste en atentados cuyo objeto (poco disimulado) es sustituir toda pieza en verso por un fragmento en prosa. Pero, muy al contrario, la verdadera «tarea» que habría que *darles a los alumnos sería completar el texto dado con las indicaciones de movimiento, de intensidades* y de ritmo que el texto les sugiere y que, según ellos, deben dar en él todo su efecto. — (1943. Sin título, XXVI, 807.)

# Apéndice

# Nota

Uno de los aspectos más relevantes de los *Cuadernos* de Paul Valéry es el relacionado con la expresión misma o, por mejor decir, con el carácter que adoptan los textos que los integran. Además de lo que ya se apunta en la Introducción a este volumen acerca de la cuestión del «género» de los *Cahiers* (libro muy difícil de definir, sin duda, y que cuestiona la idea de definición como esclarecimiento preciso, puesto que, para empezar, los *Cuadernos* impugnan el propio concepto de «libro»), cabe llamar la atención sobre el hecho de que muchos de los fragmentos se deslizan hacia un terreno fronterizo e indecidible entre la literatura y el pensamiento abstracto. Ciertas anotaciones, en efecto, no acaban de encajar con facilidad en convencionales compartimentos estancos, aquellos que un determinado concepto de la literatura y de la filosofía permite identificar como textos próximos a una u otra. Se trata, pues, en el caso de no pocas anotaciones, de un territorio textual que no consiente ser identificado a través de rótulos específicos, y que en más de una ocasión, por el contrario, parece rechazarlos, e incluso —última variante, se diría— poder adoptarlos todos al mismo tiempo. Hay un momento en el que lo que llamamos el «funcionamiento mental», al realizarse como texto, desborda toda categoría o —extraña e imposiblemente— admite todas las categorías de manera simultánea. Los *Cuadernos*, en este punto, parecen transformarse en una suerte de laboratorio textual, en el que hacen su aparición la idea y la imagen del taller de escritura (o más bien de «escrituras», como diría Michel Jarrety). De ahí la importancia del apartado 'Poemas y pequeños poemas abstractos'

(PPA), que, sin ser la única sección en que aparecen, concentra muchos de esos apuntes inclasificables salvo como *escritura* en un sentido muy general. Sin embargo, si a alguna modalidad conocida se acercan estos fragmentos es al llamado «poema en prosa», fragmentos que incluso han sido objeto de una recopilación monográfica en el libro *Poésie perdue. Les poèmes en prose des 'Cahiers'* (Gallimard, 2000), al cuidado de M. Jarrety. Parece de interés, por tanto, ofrecer algunos ejemplos más de esta modalidad de escritura, en los que la tensión entre el «funcionamiento mental», la prosa, el verso y el versículo se hace particularmente visible. Los fragmentos se toman de la edición que acaba de citarse, puesto que no todos figuran en la selección de los *Cahiers* realizada por Judith Robinson que ha sido la fuente de la presente traducción castellana. Los datos de procedencia de cada fragmento remiten tanto a la edición facsimilar del C.N.R.S. (1957-1961) como a la edición tipográfica iniciada por Gallimard en 1987.

A.S.R.

... Millares de recuerdos de haber sentido la soledad y deseado con rabia el fin de los malos tiempos o del pensamiento.

No quedará quizá sino un montón informe de fragmentos percibidos, de dolores rotos contra el Mundo, de años vividos en un minuto, de construcciones inacabadas y gélidas, inmensas obras aprehendidas de una ojeada y muertas.

Pero todas estas ruinas tienen cierta rosa. (1894. *I*, 4; I, 48.)

☆

Pájaro inmóvil entre
tres hojas; leve ruido
a ratos, al crepúsculo —
sólo en ellos existe —
Se oye como dolor. [1]

(1898-1899. *I*, 290; II, 158.)

☆

Una nube enorme sobre la luna, borrosidad de tinta y plata, máscara retorcida — que rodea el tranquilo cielo estrellado, perforado de astros. Pienso en la poesía infantil de buscar mil parecidos imperfectos a esta nube, mil camellos, monstruos, parajes — cuando su valor, su poesía poderosa y verdaderamente *ilimitada* es precisamente, al contrario, ser informe, ella misma, inaccesible a las palabras, sin imágenes. (1906. *III, 818*.)

☆

## Como al borde del mar

Como al borde del mar—,
En la separación,
Me abismo en el espacio entre dos olas
Con pesar este tiempo
Finito o infinito
¿Qué se encierra, se aleja —, qué mide este tiempo?
Imponente impotencia de saltar —
Tras el salto lo propio es recaer
Para no quebrar la integridad de la cosa, volverse mar, cuerpo
Conservar la potencia del movimiento, hay que volver a bajar
Chirriante, con pesar,
Volver a adentrarse y apretarse,
Igual que el pensamiento recae en la sensación
Siempre,
Retrocede, a partir del punto
En el que, habiéndolo elevado su fuente, no existe ya si no se doblega
Y no vuelve a la presencia general...,
A todo menos a sí mismo
Sea lo que sea no él mismo
Él mismo nunca mucho tiempo
Nunca ya mucho tiempo,
Nunca el tiempo
Ni de acabar con todo el mundo,
Ni de empezar otros tiempos...
Más que solo a orillas del mar
Me entrego
A la transformación monótona
Del agua en agua. [2]

(1912. *IV, 671.*)

☆

Juventud, puedes escuchar la lluvia. Escucharla en sí misma...
No te recuerda nada.
Pero luego... Cada gota te abre nuevamente.
Cada una no es ya un ruido — es alguien, una época, un deseo.

(1913. *V*, 29.)

☆

No me dirijo sino al hombre solo — a aquel que se levanta in media nocte, en la desnudez de su existencia — como resucitado al otro lado de su conciencia, y todas las cosas le parecieran reales y extrañas — como si hubiera venido con una lámpara a un lugar oscuro y abarrotado de objetos desconocidos que ella alumbra y transforma con cada paso. A una hora en que no lo esperaban, a un lugar que podría ser muy distinto... (1930. *XIV*, 482.)

☆

Polinesia

Mañana tranquila — Reposo inmenso hacia la salida del sol —
No hay más vida que la de insectos aturdidos y golondrinas ebrias. Calor en estado naciente.
¿Cómo «expresar» esta inmovilidad? [3]
El paisaje se vuelve pintura —
Silencio —
Silencio e inmovilidad, condiciones de las artes plásticas.

(1932. *XV*, 786.)

☆

Salmo del Artista

Mis medios son los árboles, las montañas, los hombres
Las pasiones. — Materias de mis actos —
Las tomo y manipulo — como piezas separadas. Aquí un lago, — aquí un corazón —
Desordeno el azar —
Por lo mismo que los ojos ven más cosas de las que hacen falta, los actos pueden hacer más objetos de los que hay necesidades «reales». Y el alma crear necesidades para esos actos.

(1932. *XVI*, 31.)

☆

Sobre el calmo durmiente planea el mar... Escucha. Escucha la igualdad de la calma y la equivalencia de los tiempos. (1934. *XVII*, 249.)

☆

Salmo El pensamiento de *lo que es* envenena *lo que veo*.
La belleza del sol y del mar hace sufrir.
Pues *hay que sufrir* — y lo hermoso debe trabajar también en ello.

(1940. *XXIII*, 392.)

☆

Salmo ¡Oh Sensación!
Eres la obra maestra de la

naturaleza ciega, informe,
intemporal, sin dimensiones,
igual a sí misma
e indistinta, perdida entre
sus millones de hogares que
se reenvían su formación
y su muerte en el torbellino
de torbellinos de la extraña
rotación universal
E hizo falta que un punto
se enfriara, pero no demasiado.

(1942. *XXVI*, 222.)

☆

Apertura de la ventana. Aire de las cinco, muy suave — ¡Hola!

Entrada del día, su nacimiento. Es aún débil y tierno, un día niño — con todo lo que tiene de promesa, de temores, de posibilidad — de encanto emocionante.

Pero la única certeza es la de que debe morir, la pérdida de ese tesoro de recursos — cualesquiera que sean las cosas en que se emplee, lo que hagan de él la naturaleza, el azar, las voluntades — etc. (1943. *XXVII*, 179.)

☆

Abre tus postigos. Y presenta al día tu espíritu de ojos aún tensos, aunque sobre cosas interiores, por tensión imitativa de atención, y como cargado hacia atrás de ideas.

Y mira lo visible, el cielo, los tejados, como miramos un objeto entre otros y no como el único objeto, la totalidad del instante, lo necesario...

Y míralo como efímero, a él y al día que llega,

Y míralo también como una jugada de partida, una combinación de dados. (1943. *XXVII, 196.*)

# Notas

## Los cuadernos

1. Frase inacabada.

2. «Para alguna "filosofía" (nombre que no me gusta) — o más bien *Miso-sofía* — una pila de croquis para un esquema abstracto de la complejidad de los pensamientos — hechos para permitir recordar y poseer con rapidez una idea más clara de lo múltiple y de las posibilidades implicadas en la aparición de la *persona, de voz única*, Ego — Yo, que la conciencia, en cada momento que existe, impone...»

## Ego

1. Las obras del célebre matemático Henri Poincaré (1854-1912), especialmente las dedicadas a la filosofía de las ciencias, ejercieron gran influjo en el pensamiento de Valéry.

2. Lord Kelvin (Sir William Thomson, 1824-1907), famoso físico británico, autor de investigaciones sobre electricidad y magnetismo.

3. Alusión a la famosa frase de Pascal: «El hombre no es ni ángel ni bestia, y la desgracia quiere que quien quiere hacer de ángel hace de bestia».

4. Palabra griega que parece haber sido inventada por Valéry.

5. Valéry tenía antepasados corsos e italianos: su padre, Barthélémy Valerj, era de origen corso; su madre, Fanny Grassi, italiana. [T.]

6. K., CK, «Karin», «Eurídice» (a veces escritos en griego), «Béatrice» o «Bice»: nombres que designan a una mujer que Valéry conoció en 1920. Véase el apartado «Eros».

7. En el manuscrito, dibujo de Córcega en el margen.

8. Aurélien Scholl (1833-1902), periodista y humorista popular de la época.

9. «Por ella yo tocaba el siglo XVIII veneciano y» (frase inacabada).

10. «Bendita sea quien nos ha dejado con tanta serenidad.»

11. René Gillouin, *Paul Valéry poète métaphysique* (París, 1929), a propósito del soneto «Les Grenades»: después de subrayar la musicalidad del poema y el contraste entre la «generosidad» de las granadas entreabiertas y el «intelectualismo altivo» del poeta que las contempla, concluye: «[...] decidme si alguna vez, en la historia de la poesía francesa, un arte más sabio se ha puesto al servicio de una emoción intelectual más plena o más pura».

12. Frase inacabada.

13. Falta la última cifra.

14. Memorias de Anna-Magdalena Bach, segunda esposa de Johann Sebastian Bach.

15. Véase la nota 2 de este capítulo.

16. *Faraday inventor*, del físico irlandés John Tyndall, fue traducido al francés en 1868 por el abate, matemático y físico François Moigno.

17. Valéry sentía mucha admiración por las novelas de Restif de la Bretonne, y sobre todo por *Monsieur Nicolas.*

18. «No hay nada en las palabras que no haya estado antes en tu respuesta, y nada mayor.» Se trata de una variación de la fórmula del empirismo griego clásico de Protágoras y Epicuro, *Nihil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu* (Nada hay en el intelecto que no haya estado antes en la sensación), principio retomado modernamente por filósofos empíricos como Gassendi, Locke y Condillac.

19. La «bella catalana» de Montpellier por la cual el joven Valéry experimentó una pasión dolorosa y muda sin conocerla siquiera.

20. *Yo mismo*, en español en el texto.

21. *Non omnibus:* No para todos. *Happy few:* La feliz minoría, los pocos afortunados.

22. *Ricos hombres y otros,* en español en el texto.

23. En el Cuaderno XXXVI, Valéry habla del *Tratado de la Aristie,* que pensaba escribir, y que versaría sobre el «arte de la superioridad» en diferentes terrenos.

24. De las cosas divinas.

25. Frase inacabada.

## Ego scriptor

1. Frase inacabada.

2. El príncipe Pierre de Monaco (1895-1964), amante de las artes y gran amigo de Valéry.

## Gladiator

1. Así habla Gladiator. (Alusión a *Also sprach Zarathustra,* de Friedrich Nietzsche.) [T.]

2. «En una palabra, santo, que es decirlo todo de una vez.» Se trata del aforismo final de *Oráculo manual y arte de prudencia.* La crítica subraya que Gracián dice «santo» en el sentido etimológico de «virtuoso». [T.]

3. El pintor español José María Sert (1876-1945).

4. La condesa de Béhague.

5. «Hacia lo que es noble a través de lo que debe crecer». (Variación del viejo dicho *Ad augusta per angusta,* «A grandes alturas por caminos estrechos».)

## Filosofía

1. Este fragmento fue mencionado por Ylia Prigogine (1917-2003) en su ensayo «Sólo una ilusión» (1984), recogido en su libro *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden,* al que se alude en la «Introducción» al presente volumen. Véase también la nota 3 de este capítulo. [T.]

2. «El olfato impide el pensamiento.» (Fórmula medieval erróneamente atribuida a san Bernardo.)

3. Este otro fragmento fue utilizado asimismo por Y. Prigogine en el texto aludido en la nota 1 de este mismo capítulo. [T.]

## Memoria

1. Frase inacabada.

## El Yo y la personalidad

1. «Conjunto» o «multiplicidad» (en sentido matemático).
2. Frase inacabada.

## Eros

1. Así en el original.
2. «Piedra arrojada al agua.»
3. Palabra ilegible.
4. Signo que parece representar el amor.
5. «Sólo te tengo a ti.»
6. «¡Oh Leonardo, que pensáis tanto!»
7. «Es difícil el descenso a los infiernos.»

8. «¡Oh gozo!»

9. Heroína de la *Valquiria* de Wagner.

10. Frase inacabada.

11. Walter Rathenau (1867-1922), político alemán, asesinado por los pangermanistas.

12. Por error, Valéry escribió Schumann en lugar de Lehmann.

13. Criptograma de «Guitou», la señora Knoop, escultora.

14. Criptograma de «Betsy», la señora Marie-Élisabeth Wrede, pintora austriaca.

15. Escrito al margen: 733. Se trata probablemente de un criptograma que representa a la mujer que inspiró a Valéry su último gran amor. En otros momentos la designa con otra cifra: 991.

## Matemáticas

1. «Tantas cosas, tantos signos.»

## Ciencia

1. El príncipe Louis de Broglie, célebre físico; DK: Edmée de la Rochefoucauld; Bour: la señora Véra Bour, esposa del doctor Louis Bour.

2. Frase inacabada.

3. Alusión al texto hebreo cabalístico sobre la creación *Sepher-Yetsirah*.

## Arte y estética

1. Frase inacabada.

## Poesía

1. «Y en su *denso* cabello en que *cae* el rocío» (del poema «Les Chercheuses de poux»; verso incorrectamente citado: «Et dans ses lourds cheveux où tombe la rosée») «... la pulpa de las manzanas ácidas, / Penetró el agua verde mi embarcación de *abeto*...» (de «Le Bateau ivre»).

2. «Un millón de aves de oro, oh futuro vigor.» (De «Le Bateau ivre».)

3. «los ceros, argollas de la cortina de la tumba.»

4. «Atrévete tanto como puedas.» (Verso del himno «Lauda, Sion, Salvatorem» de santo Tomás.)

5. «Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur...» (Racine, *Phèdre*).

6. «Oh soñadora, para que me sumerja...» (Stéphane Mallarmé, «Autre éventail de Mlle Mallarmé»).

7. Frase inacabada.

8. Frase inacabada.

9. Frase inacabada.

10. Frase inacabada.

11. Frase inacabada.

12. «Et j'en sais d'immortels qui sont des purs nigauds.» Alusión paródica al verso de Alfred de Musset «Et j'en sais d'immortels qui sont des purs sanglots» (Y conozco inmortales que son puros sollozos). (A. de Musset, «Les Nuits», «Nuit de mai».)

13. «Une Aurore a, plumage héraldique, choisi / Notre tour cinéraire et sacrificatrice» (vv. 3-4); «Pourpre d'un ciel! Étang de la pourpre complice! / Et sur les incarnats, grand ouvert, ce vitrail» (vv. 18-19).

14. Frase inacabada.

15. Clement Vaulet, llamado Vautel (1876-1954). En su columna «Mon film» del *Journal* comentaba todos los días la ac-

tualidad poniéndose en el lugar del «francés medio». Fue uno de los críticos más encarnizados de la poesía de Valéry.

16. Frase inacabada.

17. «Tantos actos como hechos reales.»

18. Frase inacabada.

19. Por decisión de Hugo en su testamento, sus fragmentos inéditos se publicaron con el título de *Tas de pierres* (*Montón de piedras*). La edición primera estuvo a cargo de G. Simon y C. Daubray. Esta última trabajaba en la antecámara del despacho de Julien Cain en la Biblioteca Nacional de París.

20. En el original: «Mythification de la Rature (ratisser — rater — radere, rasum)», es decir, «Mitificación del Borrón (raspar — fallar — radere, rasum)». Se ha intentado traducir el efecto fonético. En latín, *radere* significa tanto «raspar» o «tachar» como «limar» o «pulir». [T.]

21. Henri Estienne, impresor y helenista francés del siglo XVI.

22. *Booz endormi,* de Victor Hugo.

23. Referencia al verso de *Booz endormi* «L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle».

24. «Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon coeur» (Racine, *Phèdre*). Véase la nota 5 de este capítulo. [T.]

25. G. M. Hopkins, *Poems*, Oxford University Press, 1930 (2.ª ed.).

26. *Despite* (inglés): aversión, despecho. [T.]

27. *La joven Parca* (*La Jeune Parque*) (1917) es una de las obras poéticas centrales de Valéry. [T.]

28. «La chevelure vol d'une flamme à l'extrême», primer verso del soneto mallarmeano «La Chevelure» (de *Poésies*).

29. Saint-Avit, o Avito (450-518), obispo galo-romano de Vienne; escribió poemas latinos de tema religioso.

30. Alusión al verso de Hugo, de «Ce que dit la bouche d'ombre», «Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit !» («Un horrible sol negro del que irradia la noche»).

31. Para el uso, en Mallarmé, de la palabra *remémorer* (reme-

morar), véase, por ejemplo, el soneto «Remémoration d'amis belges»; *immobilise* (inmoviliza): «Il s'immobilise au songe froid de mépris» (soneto «Le vierge, le vivace...»); *ignition* (ignición): «L'ignition du feu toujours intérieur» (soneto «La chévelure vol...»); *Magnifique, mais qui* (Magnífico, pero que): «Magnifique mais qui sans espoir se délivre» («Le vierge, le vivace...»); «Une nudité d'héros...» (en el citado «La chevelure vol....»).

32. Cuerpo-Espíritu-Mundo.

33. Henri Mondor, biógrafo y estudioso de Mallarmé, y responsable, con G. Jean-Aubry, de las *Œuvres complètes* del poeta francés en la Bibliothèque de La Pléiade. [T.]

34. «L'ombre est noire toujours même tombant des cygnes» («La sombra es siempre negra aun viniendo de cisnes») (Victor Hugo, *La Fin de Satan*). [T.]

35. «Le dur faucheur avec sa large lame avance, / Pensif et pas à pas, vers le reste du blé» («El fuerte segador con ancho dalle avanza, / Pensativo y seguro, hacia el resto del trigo») («À Théophile Gautier»). [T.]

36. Frase inacabada.

37. «Mon enfant, ma sœur, / Songe à la douceur / D'aller-là-bas vivre ensemble!» (Baudelaire, «L'Invitation au voyage», *Les Fleurs du mal,* LIII).

## Literatura

1. Falta el sustantivo.

## Poemas y Pequeños poemas abstractos

1. Alusión a Mallarmé (*Hérodiade*).
2. Alude al poema de Poe, que Mallarmé tradujo.
3. Frase inacabada.

4. Hotel de lujo, en Niza.
5. Forma tradicional, muy breve, de la poesía japonesa. [T.]

## Homo

1. Verso de *La joven Parca.*

## Historia-Política

1. Ortografía danesa de Copenhague.
2. Valéry está pensando en su madre.

## Apéndice

1. Para Michel Jarrety, en su edición de Paul Valéry, *Poésie perdue. Les poèmes en prose des 'Cahiers'* (Paris, Gallimard, 2000, pág. 256), estos versos son los que, en los *Cuadernos*, más hacen pensar en el haikai japonés, del que existen algunos ejemplos así llamados por el mismo Valéry en la sección «Poemas y pequeños poemas abstractos».

2. Valéry retomó estos versos, muy revisados, en la sección «Mares» de *Tel quel* (*Œuvres, II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1960, pág. 668).

3. Jarrety (*op. cit.*, pág. 281) observa que en estas palabras se cifra la cuestión del poema en prosa de «encontrar una equivalencia verbal a lo real sensible».

# Índice

TÍTULOS PUBLICADOS EN LA COLECCIÓN DE POESÍA GALAXIA GUTENBERG[1]

Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva, *El canto y la ceniza. Antología poética*, traducción y selección de Monika Zgustova y Olvido García Valdés, 2005.

Eugénio de Andrade, *Materia solar y otros libros. Obra selecta (1980-2002)*, traducción de Ángel Campos Pámpano y prólogo de Eduardo Lourenço, 2004.

W. H. Auden, *Los señores del límite. Selección de poemas y ensayos (1927-1973)*, traducción, selección y prólogo de Jordi Doce, 2007.

Ana Blandiana, *Un arcángel manchado de hollín. Tres libros*, Traducción del rumano de Viorica Patea y Natalia Carbajosa, 2021.

Yves Bonnefoy, *La larga cadena del ancla / La hora presente*, edición bilingüe, traducción y prólogo de Enrique Moreno Castillo, 2016.

André Breton, *Pleamargen. Poesía 1940-1948*, edición bilingüe de Xoán Abeleira, 2016.

Francisco Brines, *Todos los rostros del pasado. Antología poética*, selección y prólogo de Dionisio Cañas, 2007.

José Manuel Caballero Bonald, *Summa vitae. Antología poética (1952-2005)*, selección y prólogo de Jenaro Talens, 2007.

René Char, *Poesía esencial: Furor y misterio. Los Matinales. Aromas cazadores*, traducción y prólogo de Jorge Riechmann, 2005.

Ángel Crespo, *La realidad entera. Antología poética (1949-1995)*, selección y prólogo de Alejandro Krawietz, 2005.

[1] Todas las ediciones son bilingües, excepto algunas de alfabeto no latino.

Odysseas Elytis, *Dignum est y otros poemas*, traducción, selección y prólogo de Cristián Carandell, 2008.

Antonio Gamoneda, *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, epílogo de Miguel Casado, 2004, 2019.

Antonio Gamoneda, *Esta luz. Poesía reunida (1995, 2005-2019)*, epílogo de Miguel Casado, 2019.

Federico García Lorca, *Sólo un caballo azul y una madrugada. Antología poética (1917-1935)*, selección y prólogo de Andrés Soria Olmedo, 2004.

Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, primera edición del original fijada y anotada por Andrew A. Anderson, 2013.

Olvido García Valdés, *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, prólogo de Eduardo Milán, 2008.

Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, prólogo de James Valender, 2006.

Félix Grande, *Biografía (1958-2010)*, prólogo de Ángel Luis Prieto de Paula, 2011.

Vladimír Holan, *La gruta de las palabras. Obra selecta*, traducción y preliminar de Clara Janés, 2010.

Vladimír Holan, *Profundidad de la noche. Selección de poesía y prosa*, traducción e introducción de Clara Janés, 2018.

David Huerta, *El desprendimiento. Antología poética 1972-2020*, Edición del autor y de Jordi Doce, 2021.

Clara Janes, *Movimientos insomnes. Antología poética 1964-2014*, selección e introducción de Jaime Siles, 2015.

Juan Ramón Jiménez, *Música de otros. Traducciones y paráfrasis*, edición de Soledad González Ródenas, 2006.

Giacomo Leopardi, *Cantos/Pensamientos*, traducción y prólogo de Antonio Colinas, 2006.

Mario Luzi, *Vida fiel a la vida. Antología poética*, traducción, selección, introducción y notas de Jesús Díaz Armas, 2009.

Chantal Maillard, *Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua. Obra poética reunida 2004-2020*, Estudio preliminar de Virginia Trueba y Posdata de Miguel Morey, 2022.

Sophia de Mello Breyner, *Nocturno mediodía. Antología poética (1944-2001)*, traducción y selección de Ángel Campos Pámpano y prólogo de Eduardo Lourenço, 2004.

Czesław Milosz, *Tierra inalcanzable. Antología poética*, traducción, selección y prólogo de Xavier Farré, 2011.

John Milton, *Paraíso perdido*, traducción e introducción de Bel Atreides, 2005.

César Antonio Molina, *El rumor del tiempo. Antología poética (1974-2006)*, prólogo de Antonio Gamoneda, selección y epílogo de Julián Jiménez Heffernan, 2006.

Boris A. Novak, *El jardinero del silencio y otros poemas*, selección y prólogo de Laura Repovš, traducción de Laura Repovš y Andrés Sánchez Robayna, 2018.

Blas de Otero, *Hojas de Madrid con La galerna*, edición de Sabina de la Cruz y prólogo de Mario Hernández, 2010.

Blas de Otero, *Obra completa (1935-1977)*, edición de Sabina de la Cruz con la colaboración de Mario Hernández, 2013.

Saint-John Perse, *Obra poética (1904-1974)*, Traducción del francés de Alexandra Domínguez y Juan Carlos Mestre, 2021.

Fernando Pessoa, *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-1935)*, traducción, selección y prólogo de Ángel Campos Pámpano, 2001; segunda edición, 2004.

Francis Ponge, *La soñadora materia: Tomar partido por las cosas. La rabia de la expresión. La fábrica del prado*, traducción y prólogo de Miguel Casado, 2006.

Giovanni Quessep, *Metamorfosis del jardín. Poesía reunida (1968-2006)*, edición de Nicanor Vélez, 2007.

Gonzalo Rojas, *Concierto. Antología poética (1935-2003)*, liminar del autor, selección y prólogo de Nicanor Vélez, 2004.

Andrés Sánchez Robayna, *En el cuerpo del mundo. Obra poética (1970-2002)*, 2004.

Yorgos Seferis, *Mythistórima. Poesía completa,* traducción, prólogo y notas de Selma Ancira y Francisco Segovia, 2012.

William Shakespeare, *Sonetos y «Lamento de una amante»*, traducción y notas de Andrés Ehrenhaus y prólogo de Claudio Guillén, 2009.

Edison Simons, *Mosaicos*, liminar de Pere Gimferrer, prólogo de Nicole d'Amonville Alegría y epílogo de Eduardo Lago, 2009.

Jenaro Talens, *El bosque dividido en islas pocas. Antología poética (1960-2008)*, selección y prólogo de Antonio Méndez Rubio, 2009.

Georg Trakl, *Sebastian en sueños y otros poemas*, traducción, selección y prólogo de Jenaro Talens, 2006.

José-Miguel Ullán, *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*, prólogo de Miguel Casado, 2008.

VV.AA., *Carmina burana. Cantos de goliardo y poemas de amor*, al cuidado de Francisco Rico, 2018.

VV.AA. (José Antonio Ramos Sucre, Vicente Gerbasi, Juan Sánchez Peláez, Rafael Cadenas, Guillermo Sucre y Eugenio Montejo), *Conversación con la intemperie. Seis poetas venezolanos*, selección y prólogo de Gustavo Guerrero, 2008.

VV.AA. (Rosalía de Castro, Manuel Antonio, Luís Pimentel y Luz Pozo Garza), *Extranjera en su patria. Cuatro poetas gallegos*, traducción, selección y prólogo de Carmen Blanco, 2006.

VV.AA., *Floreced mientras. Poesía del Romanticismo alemán*, edición bilingüe de Juan Andrés García Román, 2017.

VV.AA., *La tinta negra y roja. Antología de poesía náhuatl*, trad. de Miguel León-Portilla, imágenes de Vicente Rojo, selec. de Coral Bracho y Marcelo Uribe, 2008.

VV.AA., *Locus amoenus. Antología de poesía lírica medieval de la Península Ibérica*, edición de Carlos Alvar y Jenaro Talens, 2008.

VV.AA., (Salomón de la Selva, Luis Cardoza y Aragón, José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, Otto-Raúl González, Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Martínez Rivas, Claribel Alegría, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Alfonso Kijadurías e Isabel de los Ángeles Ruano), *Pájaro relojero. Poetas centroamericanos*, selección y prólogo de Mario Campaña, 2009.

VV.AA., *Pulir huesos. Veintitrés poetas latinoamericanos (1950-1965)*, selección y prólogo de Eduardo Milán, 2007.

Derek Walcott, *Otra vida*, edición bilingüe de Luis Ingelmo, 2017.

Walt Whitman, *Hojas de hierba*, traducción e introducción de Eduardo Moga, 2014.

## POESÍA EN LA COLECCIÓN OPERA MUNDI DE OBRAS COMPLETAS

Julio Cortázar, *Poesía y poética*, vol. IV, edición de Saúl Yurkievich con la colaboración de Gladis Anchieri, prólogo de Rosalba Campra, compilación y notas de los poemas dispersos de Daniel Mesa Gancedo, 2005.

Rubén Darío, *Poesía*, vol. I, edición de Julio Ortega, con la colaboración de Nicanor Vélez, introducción general y notas de Julio Ortega, prólogo de José Emilio Pacheco, 2007.

Federico García Lorca, *Poesía*, vol. I, edición de Miguel García-Posada, 1996.

Jaime Gil de Biedma, *Poesía y prosa*, edición de Nicanor Vélez e introducción de James Valender, 2010.

Eugenio Montale, *Poesía completa*, traducción, prólogo y notas de Fabio Morábito, 2006.

Pablo Neruda, *De «Crepusculario» a «Las uvas y el viento» 1923-1954*, vol. I, edición y notas de Hernán Loyola con el asesoramiento de Saúl Yurkievich, introducción general de Saúl Yurkievich y prólogo de Enrico Mario Santí, 1999.

—, *De «Odas elementales» a «Memorial de Isla Negra» 1954-1964*, vol. II, edición y notas de Hernán Loyola, con el asesoramiento de Saúl Yurkievich, prólogo de Saúl Yurkievich, 1999.

—, *De «Arte de pájaros» a «El mar y las campanas» 1966-1973*, vol. III, edición y notas de Hernán Loyola con el asesoramiento de Saúl Yurkievich y prólogo de Joaquín Marco, 2000.

Gérard de Nerval, *Poesía y prosa literaria*, traducción, prólogo y notas de Tomás Segovia, 2004.

Nicanor Parra, *Obras completas & algo †. De «Gato en el camino» a «Artefactos» (1935-1972)*, vol. I, edición

supervisada por el autor, asesorada y establecida por Niall Binns, prefacio de Harold Bloom y prólogo de Federico Schopf, 2006.

Nicanor Parra, *Obras Completas & algo †. De «News from Nowhere» a «Discurso de sobremesa» (1975-2006)*, vol. II, edición establecida y anotada por Niall Binns e Ignacio Echevarría, con la colaboración de Adán Méndez, 2011.

Octavio Paz, *Obra poética (1935-1998)*, vol. VII, edición del autor, 2004.

José Ángel Valente, *Poesía y prosa*, vol. I, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna, 2006.