

**¿Qué es
la
Literatura?**

JEAN-PAUL SARTRE

Nacido en París en 1905 devino en la pasada centuria el pensador más popular, también el más polémico de su siglo. La filosofía, la novela y el teatro constituyeron aristas integradas a su sistema de análisis de las más latentes situaciones políticas, culturales y sociales del mundo que le tocó vivir. Su actitud trascendió el ámbito europeo y conoció de los lugares donde se establecían cambios sociales. Así, 1960 le mostró la Revolución cubana; a la Isla vino a aprender. Su deceso se produjo en 1980.

Esta obra se publica en conmemoración del centenario del destacado intelectual francés Jean-Paul Sartre y en el 45 aniversario de su visita a Cuba, como parte del Coloquio Internacional Cuba en tiempos de Sartre: huracán, surco, semillas, organizado por la Casa de Altos Estudios Don Fernando Ortiz de la Universidad de La Habana y el Instituto Cubano del Libro.

¿Qué es la Literatura?

JEAN-PAUL SARTRE

IMAGEN  CONTEMPORANEA

LA HABANA • 2005

**CASA DE ALTOS ESTUDIOS
DON FERNANDO ORTIZ
Ediciones IMAGEN CONTEMPORANEA**

Director:

Eduardo Torres-Cuevas

Subdirector:

Luis M. de las Traviesas Moreno

Editora principal:

Gladys Alonso González

Administradora editorial:

Esther Lobaina Oliva

Para la realización de esta obra se han tomado como base, en sus partes componentes, las ediciones:

- *Jean-Paul Sartre. ¿Qué es la Literatura?*, Colección Cocuyo, Editora del Consejo Nacional de Cultura, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, Cuba, 1966.
- *¿Qué es la Literatura?*, Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, Argentina, 1950.

Responsable de la edición:

Zayda González Amador

Diseño de cubierta:

Luis Alfredo Gutiérrez Eiró

Procesos de emplane:

Idalmis Valdés Herrera

Todos los derechos reservados.

© **Sobre la presente edición:**

Ediciones IMAGEN CONTEMPORANEA, 2005

ISBN 959-7078-87-2

Ediciones IMAGEN CONTEMPORANEA

Casa de Altos Estudios Don Fernando Ortiz,

Universidad de La Habana,

L y 27, CP 10400, Vedado,

Ciudad de La Habana, Cuba.

e-mail: restherl@infomed.sld.cu

Índice

Presentación de *Los Tiempos Modernos* / 1

La nacionalización de la literatura / 24

¿Qué es la literatura? / 45

¿Qué es escribir? / 47

Notas / 73

¿Por qué se escribe? / 77

Notas / 103

¿Para quién se escribe? / 104

Notas / 187

Presentación **de Los Tiempos Modernos***

Todos los escritores de origen burgués han conocido la tentación de la irresponsabilidad; desde hace un siglo, esta tentación constituye una tradición en la carrera de las letras. El autor establece rara vez una relación entre sus obras y el pago en numerario que por éstas recibe. Por un lado, escribe, canta, suspira; por el otro, le dan dinero. He aquí dos hechos sin relación aparente; lo mejor que puede hacer el autor es decirse que le dan una pensión para que suspire. Esto le permite considerarse más estudiante titular de una beca que trabajador a quien entregan el precio de su esfuerzo. Los teóricos del arte por el arte y del realismo lo han inducido a aferrarse a esta opinión. ¿Se ha advertido que tienen el mismo fin y el mismo origen? El autor que sigue las enseñanzas de los primeros tiene por cuidado principal hacer obras que no sirvan para

* Los textos reproducidos en este libro, hasta la página 103, se han tomado de *Jean-Paul Sartre. ¿Qué es la literatura?*, Colección Cocuyo, Editora del Consejo Nacional de Cultura, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, Cuba, 1966. (*N. de la E.*)

nada; si son obras arbitrarias, carentes por completo de raíces, no están lejos de parecerle buenas. De este modo, se pone al margen de la sociedad o, mejor dicho, acepta figurar en ella exclusivamente a título de consumidor puro, exactamente como el becario. El realista también consume muy a gusto. En cuanto a producir, es otra cosa; le han dicho que la ciencia no se cuida de lo útil y busca la imparcialidad estéril del sabio. ¡Cuántas veces nos han dicho que “se inclinaba sobre los ambientes que trataba de describir”! ¡Se inclinaba! ¿Dónde estaba, pues? ¿En el aire? La verdad es que, incierto sobre su posición social, demasiado tímido para rebelarse contra la burguesía que le paga y demasiado lúcido para aceptarla sin reservas, ha optado por juzgar a su siglo y se ha convencido así de que quedaba fuera del mismo, como el experimentador queda fuera del sistema experimental. De esta manera, el interés de la ciencia pura se une a la gratuidad del arte por el arte. No es casualidad que Flaubert sea a la vez estilista puro, amante puro de la forma, y padre del naturalismo; no es casualidad que los Goncourt se precien a la vez de saber observar y de poseer un buen estilo.

Esta herencia de irresponsabilidad ha llevado la turbación a muchos espíritus. Su conciencia literaria no está tranquila y ya no saben a ciencia cierta si escribir es admirable o grotesco. Antes, el poeta se tenía por un profeta y resultaba algo muy digno; luego, se convirtió en un paria y un réprobo, lo que todavía era aceptable. Pero, hoy, ha descendido a la categoría de los especialistas y no deja de sentir cierto malestar cuando menciona en los registros del hotel el oficio de “escritor” detrás de su nombre. Escritor: en sí misma, esta palabra tiene algo que fastidia al escribirla; se piensa en un Ariel, en una Vestal, en un chiquillo irresponsable

y también en un inofensivo maníaco emparentado con los gimnastas y los numismáticos. Todo esto es bastante ridículo. El escritor escribe cuando se está luchando; un día, se enorgullece de ello, se siente maestro y guardián de los valores ideales, pero al día siguiente se avergüenza y encuentra que la literatura se parece mucho a un modo de afectación especial. Ante los burgueses que lo leen, tiene conciencia de su dignidad, pero ante los obreros, que no lo leen, padece un complejo de inferioridad, como se ha visto en 1936, en la Casa de la Cultura. Indudablemente este complejo es lo que se halla en el fondo de lo que Paulhan llama *terrorismo*, lo que ha inducido a los surrealistas a despreciar la literatura que les procura el pan. Después de la otra guerra, fue objeto de un lirismo especial; los mejores escritores, los más puros, confesaban públicamente lo que podía humillarlos más y se mostraban satisfechos cuando conseguían atraer sobre ellos la reprobación burguesa; habían producido un trabajo que, por sus consecuencias, se parecía un poco a un acto. Estas tentativas aisladas no pudieron impedir que las palabras se menospreciaran cada día más. Hubo una crisis de la retórica y luego una crisis del lenguaje. En vísperas de esta guerra, la mayoría de los literatos se habían resignado a ser únicamente ruiseñores. Finalmente, hubo algunos autores que llevaron al extremo el asco de producir: fueron más lejos que sus predecesores y estimaron que no hacían bastante publicando un libro inútil; sostuvieron que la finalidad secreta de toda literatura era la destrucción del lenguaje y que para conseguirlo bastaba hablar para no decir nada. Este silencio inagotable estuvo de moda durante algún tiempo y las mensajerías Hachette distribuyeron, entre los puestos de libros de las estaciones, comprimidos de silencio bajo la forma de voluminosas novelas. Hoy,

las cosas han llegado al punto en que hemos visto expresar un dolorido asombro a escritores censurados o castigados por haber alquilado su pluma a los alemanes. “Pero ¿cómo? —dicen—. ¿Es que eso de escribir compromete?”

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

Lyon, las novelas de Balzac y el desarrollo de la industria concurren por igual a caracterizar la monarquía de julio. Todo esto ha sido dicho y repetido desde Hegel; queremos extraer de ello las conclusiones prácticas. Ya que el escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abrace estrechamente con su época; es su única oportunidad; su época está hecha para él y él está hecho para ella. Suele lamentarse la indiferencia de Balzac ante las jornadas del 48 y la temerosa incomprensión de Flaubert ante la Comuna: la lamentación *es por ellos*; hay ahí algo que perdieron para siempre. Nosotros no queremos perder nada de nuestro tiempo: tal vez los hubo mejores, pero éste es el nuestro. No tenemos más que *esta* vida para vivir, en medio de *esta guerra*, tal vez de *esta revolución*. Que nadie deduzca de esto que predicamos una especie de populismo; es todo lo contrario. El populismo es un hijo de viejos, el lamentable vástago de los últimos realistas; es otro modo más de lavarse las manos. Nosotros, por el contrario, estamos convencidos de que no cabe lavarse las manos. Aunque nos mantuviéramos mudos y quietos como una piedra, nuestra misma pasividad sería una acción. Quien consagrara su vida a hacer novelas sobre los hititas tomaría posición por esta abstención misma. El escritor tiene *una situación* en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también. Considero a Flaubert y a Goncourt responsables de la represión que siguió a la Comuna porque no escribieron una sola palabra para impedirla. Se dirá que no era asunto suyo. Pero, ¿es que el proceso de Calas era asunto de Voltaire? ¿Es que la condena de Dreyfus era asunto de Zola? ¿Es que la administración del Congo era asunto de Gide? Cada uno de estos autores, en una circunstancia especial de su vida, ha medido su responsabilidad de escritor. La ocupación nos

ha enseñado la nuestra. Ya que actuamos sobre nuestro tiempo por nuestra misma existencia, queremos que esta acción sea voluntaria. Todavía hay que precisar; no es raro que un escritor se cuide, en su modesta capacidad, de preparar el porvenir. Pero hay un futuro vago y conceptual que concierne a la humanidad entera y sobre el que no tenemos luces: ¿tendrá un fin la historia? ¿Se apagará el Sol? ¿Cuál será la condición del hombre en el régimen socialista del año 3000? Dejemos estos ensueños a los novelistas de la anticipación; es el porvenir de nuestra época lo que debe merecer nuestros cuidados, un porvenir que se distingue apenas, porque una época, como un hombre, es, desde el primer instante, un porvenir. Está hecho de los trabajos en curso, de las empresas, de los proyectos a plazo más o menos largo, de las rebeliones, combates y esperanzas. ¿Cuándo acabará la guerra? ¿Cómo se reconstruirá el país? ¿Cómo se desarrollarán las relaciones internacionales? ¿Cuáles serán las reformas sociales? ¿Triunfarán las fuerzas de la reacción? ¿Habrà una revolución y, si la hay, en que consistirá? Hacemos nuestro este porvenir y no queremos otro. Indudablemente, hay autores que tienen cuidados menos actuales y visiones más amplias. Pasan entre nosotros como ausentes. ¿Dónde están, pues? Con sus descendientes, se vuelven para juzgar ese tiempo desaparecido que fue el nuestro y del que son los únicos sobrevivientes. Pero su cálculo es equivocado: la gloria póstuma se funda siempre en un error. ¿Qué saben de esos descendientes que vendrán a buscarlos entre nosotros? La inmortalidad es una terrible coartada; no es fácil vivir con un pie más allá de la tumba y con el otro más acá. ¿Cómo resolver los asuntos del día cuando son mirados desde tan lejos? ¿Cómo apasionarse por un combate o disfrutar con una victoria? Todo es lo mismo. Nos miran sin

vernos; hemos muerto ya a sus ojos y vuelven a la novela que escriben para hombres que no verán jamás. Se han dejado robar sus vidas por la inmortalidad. Nosotros escribimos para nuestros contemporáneos y no queremos ver nuestro mundo con ojos futuros —sería el modo más seguro de matarlo—, sino con nuestros ojos reales, con nuestros verdaderos ojos percederos. No queremos ganar nuestro proceso en la apelación y no sabemos qué hacer con una rehabilitación póstuma; es aquí mismo, mientras vivimos, donde los pleitos se ganan o se pierden.

No pensamos, sin embargo, en instaurar un relativismo literario. No nos atrae lo puramente histórico. Y, además, ¿existe lo histórico puro, salvo en los manuales del señor Seignobos? Cada época descubre un aspecto de la condición humana; en cada época, el hombre decide de sí mismo frente a los demás, el amor, la muerte, el mundo. Y, cuando los partidos se enfrentan en relación con el desarme de las fuerzas francesas del interior o con la ayuda a los republicanos españoles, está en juego esta opción metafísica, este proyecto singular y absoluto. Así, al tomar partido en la singularidad de nuestra época, nos unimos finalmente a lo eterno y nuestra tarea de escritores consiste en hacer entrever los valores de eternidad que están implicados en esos debates sociales o políticos. Pero no vamos a buscarlos en un cielo inteligible; son valores que tienen únicamente interés en su envoltura actual. Lejos de ser relativistas, afirmamos rotundamente que el hombre es un absoluto. Pero lo es en su hora, en su medio, sobre su tierra. Lo que es absoluto, lo que mil años de historia no pueden destruir, es *esta* decisión irremplazable, incomparable, que se toma en este momento en relación con estas circunstancias; lo absoluto es Descartes, el hombre que se nos evade porque ha muerto,

que ha vivido en su época, que ha pensado esa época día por día, con los medios que tenía a bordo; que ha formado su doctrina a partir de cierto estado de los conocimientos, que ha conocido Gassendí, Oaterus y Marsenne; que amó en su infancia a una joven equívoca, que fue a la guerra y dejó encinta a una criada; que combatió, no el principio de autoridad en general, sino precisamente la autoridad de Aristóteles; y que se alza en su fecha, desarmado, pero no vencido, como un hito. Lo relativo es el cartesianismo, esa filosofía ambulante que se pasea de siglo en siglo y donde cada cual encuentra lo que pone. No nos haremos eternos corriendo tras la inmortalidad; no seremos absolutos por haber reflejado en nuestras obras algunos principios descarnados, lo suficientemente vacíos y nulos para pasar de un siglo a otro, sino por haber combatido apasionadamente en nuestra época, por haberla amado con pasión y haber aceptado morir totalmente por ella.

En resumen, nuestra intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea. No entendemos por esto un cambio en las almas; dejamos muy a gusto la dirección de las almas a los autores que tienen una clientela especializada. Nosotros, que, sin ser materialistas, no hemos distinguido nunca el alma del cuerpo, ni conocemos más que una realidad que no puede descomponerse —la realidad humana—, nos colocamos al lado de quienes quieren cambiar a la vez la condición social del hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo. Así, en relación con los acontecimientos políticos y sociales venideros, nuestra revista tomará posición en cada caso. No lo hará *políticamente*, es decir, no servirá a ningún partido, pero se esforzará en extraer la concepción del hombre en la que se inspirarán las tesis en

pugna y dará su opinión de acuerdo con la concepción que ella tiene formada. Si podemos cumplir lo que prometemos, si hacemos compartir nuestras opiniones a algunos lectores, no sentiremos un orgullo exagerado; nos limitaremos a felicitarnos de haber vuelto a encontrar la tranquilidad de conciencia profesional y de que, al menos para nosotros, la literatura haya vuelto a ser lo que nunca debió dejar de ser: una función social.

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

Creo que la clase burguesa puede ser definida intelectualmente por el empleo que hace del espíritu de análisis, cuyo postulado inicial es que los compuestos deben necesariamente reducirse a una ordenación de elementos simples. Entre sus manos, este postulado fue antes un arma ofensiva que sirvió para desmantelar los bastiones del Antiguo Régimen. Todo fue analizado; en el mismo movimiento, fueron reducidos el aire y el agua a sus elementos, el espíritu a la suma de los individuos que la forman. Los conjuntos se desvanecieron; ya no eran más que sumas abstractas debidas al azar de las combinaciones. La realidad se refugió en los términos últimos de la descomposición. Estos, en efecto —es el segundo postulado del análisis—, guardan inalterablemente sus propiedades

esenciales, tanto si entran en un compuesto como si existen en estado libre. Hubo una naturaleza inmutable del oxígeno, del hidrógeno, del nitrógeno, de las impresiones elementales que componen nuestro espíritu. Hubo una naturaleza inmutable del hombre. El hombre era el hombre como el círculo era el círculo: de una vez por todas. El individuo, subiera al trono o estuviera sumido en la miseria, continuaba siendo fundamentalmente idéntico a sí mismo, porque había sido concebido conforme al modelo del átomo de oxígeno, que puede combinarse con el hidrógeno para hacer el agua y con el nitrógeno para hacer el aire, sin que su estructura interna cambie por ello. Estos principios han presidido la Declaración de los Derechos del Hombre. En la sociedad que concibe el espíritu de análisis, el individuo, partícula sólida e indescomponible, vehículo de la naturaleza humana, reside como un guisante en una lata de guisantes: redondo, encerrado en sí mismo, incomunicable. Todos los hombres son *iguales*: hay que entender por esto que todos los hombres participan igualmente en la esencia del hombre. Todos los hombres son *hermanos*: la fraternidad es un lazo pasivo entre moléculas distintas que ocupan el lugar de una solidaridad de acción o de clase que el espíritu de análisis no puede ni siquiera concebir. Es una relación completamente exterior y puramente sentimental que oculta la simple yuxtaposición de los individuos en la sociedad analítica. Todos los hombres son *libres*: libres de ser *hombres*, por supuesto. Lo que significa que la acción del político debe ser totalmente negativa; el político no tiene que hacer la naturaleza humana; basta que separe los obstáculos que podrían impedir el desarrollo de la misma. De este modo, deseosa de echar abajo el derecho divino, el derecho de nacimiento y de sangre, el derecho de primogenitura, todos los

derechos basados en la idea de que hay diferencias de naturaleza entre los hombres, la burguesía ha confundido su causa con la del análisis y construido para su propio uso el mito de lo universal. Contrariamente a los revolucionarios contemporáneos, sólo ha podido realizar sus reivindicaciones renunciando a su conciencia de clase: los hombres del Tercer Estado de las Constituyentes eran burgueses porque se consideraban sencillamente hombres.

Después de ciento cincuenta años, el espíritu de análisis sigue siendo la doctrina oficial de la democracia burguesa, pero este espíritu se ha convertido en un arma defensiva. La burguesía está muy interesada en cegarse respecto a las clases, como antes respecto a la realidad sintética de las instituciones del Antiguo Régimen. Insiste en no ver más que hombres, en proclamar la identidad de la naturaleza humana a través de todas las diversas situaciones, pero proclama todo esto contra el proletariado. Para ella, un obrero es ante todo un hombre, un hombre como los demás. Si la Constitución le concede el derecho al voto y la libertad de opinión, este hombre manifiesta su naturaleza humana tanto como un burgués. Una literatura polémica ha representado con demasiada frecuencia al burgués como un espíritu calculador y malhumorado cuyo único cuidado es la defensa de sus privilegios. En realidad, uno *se hace burgués*, al optar, de una vez para siempre, por cierta visión del mundo analítico que se intenta imponer a todos los hombres y que excluye la percepción de las realidades colectivas. De este modo, la defensa burguesa es permanente en cierto sentido y se identifica con la misma burguesía. Pero no se manifiesta por cálculos; en el interior del mundo que la burguesía se construye, hay sitio para las virtudes de la despreocupación, el altruismo e incluso la generosidad. Sin em-

bargo, las buenas obras burguesas son actos individuales que se dirigen a la naturaleza humana universal encarnada en un individuo. En este aspecto, tienen tanta eficacia como una hábil propaganda, pues el beneficiario de las buenas obras está obligado a aceptarlas como se le propone, es decir, pensando como un ser humano aislado ante otro ser humano. La caridad burguesa alimenta al mito de la fraternidad.

Pero hay otra propaganda que nos interesa aquí de modo especial, porque somos escritores y los escritores se hacen los agentes inconscientes de ella. Esta leyenda de la irresponsabilidad del poeta que denunciábamos hace un momento tiene su origen en el espíritu de análisis. Como los mismos autores burgueses se consideran guisantes en una lata, la solidaridad que los une a los otros hombres parece estrictamente *mecánica*, es decir, de simple yuxtaposición. Aunque tengan un sentido elevado de su misión literaria, piensan haber hecho bastante cuando han descrito su propia naturaleza o la de sus amigos; ya que todos los hombres son de la misma madera, se presta servicio a todos al esclarecer la de uno mismo. Y como el postulado de donde parten es el del análisis, les parece muy sencillo utilizar, para conocerse, el método analítico. Tal es el origen de la psicología intelectualista cuyo ejemplo más logrado está constituido por las obras de Proust. Como pederasta, Proust ha creído poder ayudarse con su experiencia homosexual cuando ha querido describir el amor de Swann por Odette; como burgués, presenta ese sentimiento de un burgués rico y ocioso por una mujer mantenida como el prototipo del amor. Cree, pues, en la existencia de pasiones universales cuyo mecanismo no varía de modo sensible cuando se modifican los caracteres sexuales, la condición social, la nación o la época de los individuos que

las experimentan. Después de haber “aislado” así esos afectos inmutables, podrá dedicarse a reducirlos a su vez a las partículas elementales. Fiel a los postulados del espíritu de análisis, no se imagina siquiera que pueda haber una dialéctica de los sentimientos; sólo hay un mecanismo. De este modo, el atomismo social, posición de repliegue de la burguesía contemporánea, lleva al atomismo psicológico. Proust se ha *hecho burgués*, se ha hecho el cómplice de la propaganda burguesa, ya que su obra contribuye a difundir el mito de la naturaleza humana.

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

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

En segundo lugar, no podemos admitir que una afección humana esté compuesta de elementos moleculares que se yuxtaponen, sin modificarse los

unos a los otros. La consideramos, no una máquina bien ideada, sino una forma organizada. No concebimos la posibilidad de hacer el *análisis* del amor, porque el desarrollo de este sentimiento, como el de todos los demás, es *dialéctico*.

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

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

Así, frente al espíritu de análisis, recurrimos a una concepción sintética de la realidad cuyo principio es que un todo, sea el que sea, es diferente en naturaleza de la suma de sus partes. Para nosotros, lo que los hombres tienen en común, no es una naturaleza, sino una condición metafísica, y por esto entendemos el con-

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

Sin embargo, esta visión sintética tiene graves peligros: si el individuo es una selección arbitraria efectuada por el espíritu de análisis, ¿no se corre el riesgo de sustituir, al renunciar a las concepciones analíticas,

el reino de la persona por el reino de la conciencia colectiva? No se hace sitio al espíritu de síntesis: el hombre-totalidad, apenas entrevisto, va a desaparecer, tragado por la clase; sólo existe la clase y es la clase lo que hay que liberar. Pero, se dirá ¿es que acaso, al liberar la clase, no se libera a los hombres que la componen? No necesariamente: ¿es que el triunfo de la Alemania hitleriana ha sido el triunfo de cada alemán? Y, además, ¿dónde se detendrá la síntesis? Mañana vendrá a decirnos que la clase es una estructura secundaria, dependiente de un conjunto más vasto que será, por ejemplo, la nación. El gran atractivo que el nazismo ha ejercido sobre ciertos izquierdistas se debe sin duda a que ha llevado la concepción totalitaria o lo absoluto: sus teóricos también denunciaban los daños del análisis y el carácter abstracto de las libertades democráticas; su propaganda también prometía forjar un hombre nuevo y conservaba las palabras Revolución y Liberación. Únicamente se sustituía el proletariado de clase por un proletariado de naciones. Se reducía a los individuos a ser únicamente funciones dependientes de la clase, a las clases a ser únicamente funciones de la nación y a las naciones a ser únicamente funciones del continente europeo. Si en los países ocupados se ha levantado contra el invasor la totalidad de la clase obrera, sin duda se debe a que ésta se sentía herida en sus aspiraciones revolucionarias, pero también a que tenía una repugnancia invencible por la disolución de la persona en la colectividad.

De este modo, la conciencia contemporánea parece desgarrada por una antinomia. Los que se atienen por encima de todo a la dignidad de la persona humana, a su libertad, a sus derechos imprescriptibles, se inclinan lógicamente a pensar según el espíritu de análisis, que concibe los individuos con independencia de

sus condiciones reales de existencia, que los dota de una naturaleza inmutable y abstracta, que los aísla y los hace ciegos para la solidaridad. Los que han comprendido bien que el hombre está arraigado en la colectividad y que quieren subrayar la importancia de los factores económicos, técnicos e históricos, se inclinan hacia el espíritu de síntesis, que, cerrando los ojos ante las personas, sólo es capaz de ver los grupos. Esta antinomia se manifiesta, por ejemplo, en la creencia muy extendida de que el socialismo está en las antípodas de la libertad individual. Así, los que se atienen a la autonomía de la persona se ven arrinconados en un liberalismo capitalista cuyas consecuencias funestas se conocen bien y los que reclaman una organización socialista de la economía tendrían que pedirla a no sabemos qué autoritarismo totalitario. El malestar actual procede de que no hay nadie que pueda aceptar las consecuencias extremas de sus principios: hay una componente “sintética” entre los demócratas de buena voluntad y hay una componente analítica entre los socialistas. Recuérdese, por ejemplo, lo que fue en Francia el partido radical. Uno de sus teóricos publicó una obra titulada: *El ciudadano contra los poderes*. Este título indica ya bastante cómo el autor se imaginaba la política: todo iría mejor si el ciudadano aislado, representante molecular de la naturaleza humana, fiscalizara a sus elegidos y, en caso necesario, los juzgara libremente. Pero, precisamente, los radicales no podían ocultar su fracaso; este gran partido no tenía ya, en 1939, ni voluntad, ni programa, ni ideología; naufragaba en el oportunismo: es que había querido resolver políticamente problemas que no admiten la solución política. Los mejores talentos se mostraban perplejos: si el hombre es un animal político ¿cuál es el motivo de que, darle la libertad política, no haya decidido su suerte de una vez

por todas? ¿Cuál es el motivo de que el libre juego de las instituciones parlamentarias no haya logrado suprimir la miseria, el paro forzoso, la opresión de los trusts? ¿Cuál es el motivo de que nos volvamos a encontrar con la lucha de clases más allá de la oposición fraternal de los partidos? No hubiera sido necesario ir mucho más lejos para vislumbrar los límites del espíritu analítico. El hecho de que el radicalismo buscara con constancia la alianza de los partidos de izquierda muestra claramente el camino adonde lo llevaban sus confusas simpatías y aspiraciones, pero los radicales carecían de la técnica intelectual que era indispensable, no solamente para resolver, sino hasta para formular los problemas que oscuramente presentían.

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

La existencia simultánea de estos dos tipos de explicación revela cierta fluctuación; ese recurso constante al “como si...” indica con bastante claridad que el marxismo no dispone todavía de una psicología de

síntesis a tono con su concepción omnímoda de la clase.

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

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

Nuestra revista se consagrará a defender la autonomía y los derechos de la persona. Consideramos ante todo a nuestra revista un órgano de investigaciones: las ideas que acabo de exponer nos servirán de tema rector en el estudio de los problemas concretos de la actualidad. Abordamos todos el estudio de estos problemas con un espíritu común, pero no tenemos ningún programa político o social; cada artículo sólo comprometerá a su autor. Sólo deseamos extraer, a la larga, una orientación general. Al mismo tiempo, recurrimos a todos los géneros literarios para familiarizar al lector con nuestras concepciones: un poema o una novela de imaginación, si se inspiran en ellas, podrán crear un clima favorable al desarrollo de las mismas con más eficacia que un escrito teórico. Pero ese contenido ideológico y esas intenciones nuevas pueden incidir sobre la misma forma y los procedimientos de producción novelesca: nuestros ensayos críticos tratarán de definir *en* grandes líneas las técnicas literarias —nuevas o antiguas—, que mejor se adapten a nuestros designios. Procuraremos ayudar al examen de los asuntos históricos, cuando, como los trabajos de Marc Bloch y Pirenne sobre la Edad Media, apliquen espontáneamente esos principios y el método que de ellos se deriva a los siglos pasados, es decir, cuando renuncian a la división arbitraria de la historia en historias —política, económica, ideológica, historia de las instituciones, historia de los individuos—, para tratar de reconstruir una época desaparecida como una totalidad y considerada a la vez que la época se expresa en y por las personas y que las personas se eligen en y por su época. Nuestras crónicas se esforzarán en considerar nuestro propio tiempo como una síntesis significativa y, para ello, encararán con un espíritu sintético las diversas manifestaciones de la actualidad, las modas y los pro-

cesos criminales del mismo modo que los hechos políticos y las obras del espíritu, tratando mucho más de descubrir en todas estas cosas un sentido común que de apreciarlas individualmente. Por ello, contrariamente a la costumbre, no vacilaremos en pasar por alto un libro excelente, pero que, desde el punto de vista en que nos colocamos, no nos enseñe nada nuevo sobre nuestra época, y en detenernos, en cambio, en un libro mediocre que nos parezca, por su misma mediocridad, revelador. Uniremos cada mes a estos estudios documentos en bruto tan variados como nos sea posible y a los que sólo pediremos que muestren con claridad la implicación de lo colectivo y de la persona. Reforzaremos estos documentos con encuestas y reportajes. Creemos, en efecto, que el reportaje forma parte de los géneros literarios y que puede convertirse en uno de los más importantes entre ellos. La capacidad de captar intuitiva e instantáneamente los significados y la habilidad para reagrupar éstos en forma que se ofrezcan al lector conjuntos sintéticos inmediatamente descifrables, constituyen las cualidades más necesarias en un reportero y también las que reclamamos a todos nuestros colaboradores. Sabemos, por otra parte, que, entre las pocas obras de nuestra época que tienen garantizada la supervivencia, se encuentran varios reportajes, como los *Diez días que conmovieron al mundo* y especialmente el admirable *Testamento español...** En fin, dedicaremos en nuestras crónicas espacio muy considerable a los estudios psiquiátricos, cuando sean escritos con las perspectivas que nos interesan. Como se ve, nuestro proyecto es ambicioso; no podemos llevarlo a cabo solos. Formamos al partir

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

un reducido equipo y habremos fracasado si, transcurrido un año, no somos muchos más. Hacemos un llamamiento a todas las buenas voluntades: serán aceptados todos los manuscritos, vengan de donde vengan, siempre que se inspiren en preocupaciones análogas a las nuestras y que tengan, además, un valor literario. Recuerdo, en efecto, que en la “literatura comprometida” el compromiso no debe, en modo alguno, inducir a que se olvide la *literatura* y que nuestra finalidad debe estribar tanto en servir a la literatura infundiéndole una sangre nueva como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene.

La nacionalización de la literatura

Durante los hermosos años de anarquía que siguieron al tratado de Versalles, los autores se avergonzaban de escribir y los críticos no tenían afición a leer. En los círculos literarios no cabía ya encontrar a escritores, sino solamente a profesionales del erotismo, del crimen, de la desesperación, de la rebelión o de la intuición mística, quienes, una o dos veces al año, a requerimiento de sus editores, consentían en entregar un mensaje. Como no se preocupaban para nada de sus lectores y como se había convenido, por lo demás, que las palabras no podían expresar el pensamiento, se compraban muchos libros, pero se leía poco. Cuando un cronista, por inquietud profesional, consagraba algunas horas a este ejercicio, su mirada pasaba por el texto como el sol por un cristal y se fijaba directamente en el hombre. Es que el terrorismo estaba de moda. Se fingía que los autores no habían escrito jamás y, si se examinaban sus obras, era únicamente para considerarlas como una suma de datos inconexos sobre las respectivas costumbres. Se hablaba de los procedimientos y la retórica del autor, no como si se tratara de

artificios o aderezos, sino de detalles picantes y silenciosos sobre su vida íntima. No se decía de Giraudoux que había publicado *Bella* o *Eglantine*, sino: “Nos toma de la mano y nos hace piruetear con él; creemos seguirle a Bellac y henos de pronto en China; tira sobre un blanco en Berlín y un ave del paraíso cae del cielo en Milwaukee”. Tan grande era el desprecio que merecía entonces la labor literaria.

Hoy, las cosas han cambiado: la literatura y la retórica han reconquistado su dignidad y su poder. Ya no se trata de provocar incendios en los matorrales del lenguaje, de casar “palabras que se queman” y de llegar a lo absoluto mediante la combustión del diccionario, sino de comunicarse con los demás hombres utilizando modestamente los medios con que se cuenta. Como tampoco existe ya el orgullo de separar el pensamiento de las palabras, ni cabe concebir que las palabras pueden traicionar el pensamiento. Se ha reconquistado la suficiente probidad para no querer ser juzgado por no sabemos qué cosa inefable que ni las palabras ni los actos pueden agotar; se desea conocer las intenciones únicamente por los actos que las realizan y los pensamientos únicamente por las palabras que los expresan. Al mismo tiempo, los críticos se han puesto a leer de nuevo; todo sería perfecto si no se advirtiera en el tono que adoptan para hablar de las obras del espíritu los presagios de una moda nueva y más inquietante todavía que la otra. Verdad es que ya no se considera al autor como un loco, un asesino o un taumaturgo, es decir, como un polichinela; no se pierde ocasión de recordarle su grandeza y sus deberes. Pero yo no sé si, a fin de cuentas, vale más pasar por un polichinela que por un subprefecto; en efecto, el respeto que se testimonia a un escritor recuerda extrañamente al que se atribuye a las damas caritativas y los

funcionarios del gobierno. Un personaje oficial que decía un día de Dullin: “Es un bien nacional”. Esto no me ha hecho reír: tengo miedo de que se busque hoy, mediante una maniobra sutil, la transformación de los escritores y los artistas en bienes nacionales. Hay que felicitar, sin duda, de que se hable ahora menos de sus amores y más de sus obras. Pero se habla de sus obras con consideración excesiva. No es que la crítica sea más indulgente y distribuya más flores, sino que sitúa de modo diferente las obras de que habla. Hubo un tiempo en que el atrevimiento de publicar un libro era considerado —según Racine, Fenelón o Pascal—, una rara impertinencia y el autor nunca tenía demasiado talento para hacerse perdonar el escribir. Hoy, sucede todo lo contrario y las obras nuevas disfrutan, incluso antes de ser publicadas, de un prejuicio favorable. Pero esta buena voluntad no se dirige al esfuerzo, siempre solitario e incierto, que el artista dedica a expresar sus sentimientos. La buena voluntad procede de que cada escrito nuevo es considerado como una ceremonia oficial y, para decirlo con claridad, como una contribución voluntaria a las fiestas de la Cuarta República.

No se reseña una obra nueva como un fruto todavía verde que necesita madurar para proporcionar todo su sentido, sino, a la vez, como un banquete de antiguos combatientes y como un Salón del Automóvil. El público culto ha marcado el paso; en ciertos círculos, ya no se dice de una novela o un poema que es hermoso, agradable o emocionante. Se adopta una voz engolada y se aconseja: “Léalo; es muy *importante*”. Importante, como un discurso de Poincaré definiendo su política monetaria con ocasión de la inauguración de un monumento a los muertos, como la entrevista con un dirigente obrero. Imaginémos a Mme. de Sévigné escribiendo a su hija: “He visto *Esther*; es muy

importante”. ¿Es que los literatos van a convertirse en importantes?

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

vuelta. He aquí que uno de nuestros cronistas nos predice veinte años de vacas flacas: no habrá grandes obras antes de veinte años. Al mismo tiempo, otro se declara en favor de las vacas gordas: explica muy bien cómo la literatura de mañana ha quedado fecundada por los dolores de la ocupación. Un tercero denuncia el peligro que la influencia norteamericana representa para las letras francesas. Veinte años de novelas norteamericanas. Pero un cuarto nos tranquiliza: la publicación de no sé qué novelas ha dado al traste con esta influencia funesta. Un quinto, un sexto y un séptimo descubren escuelas literarias en la confusión actual: afirman que el existencialismo se extiende hasta en las artes gráficas, pues se sabe de pintores y dibujantes existencialista. Y hasta de músicos. Parece —me excuso de hablar de mí mismo—, que yo tengo que ver algo en esto. No en todo caso, si ha de creerse a otro crítico, quien me declara jefe del neosurrealismo, teniendo a mis órdenes a Eluard y Picasso. (Les pido perdón y no he olvidado todavía, a Dios gracias, que yo andaba a pantalón corto cuando ellos eran ya dueños de sí mismos.) Y he aquí la más reciente, la escuela miserabilista, tan joven que no ha tenido todavía, que yo sepa, representante. Hay otros juegos: algunos por ejemplo, se entretienen en describir el libro que esperamos. Lo ven como Geoffroy Rudel veía a la distante princesa y encuentran acentos tan persuasivos para hablarnos de él que nosotros también lo vemos. He aquí, pues, el mundo a la expectativa: la novela futura y tan esperada participa ya de la dignidad de una ceremonia sagrada. Encontraremos en ella nuestros rasgos, nuestras esperanzas y nuestros furores. Después de esto, sólo falta un voluntario para escribir el libro. Otro dice que estamos en una revolución. Nuestra literatura tiene, pues, todas las características de una literatura revoluciona-

ria. Sigue la enumeración de estas características. ¿Cómo no comprender el despecho de este hombre cuando comprueba en seguida que los jóvenes escritores son tan frívolos que no verifican sus profecías? Es que son escritores falsos, saboteadores, tal vez trotskistas. Otro más, hablando el mes pasado de una novela francesa muy buena sobre los guerrilleros polacos, escribe con serenidad: “Es la novela de la Resistencia”. Antes, se hubiera reservado el porvenir, se hubiera dejado una oportunidad a los rusos, los belgas, los holandeses, los checos, los italianos y los mismos polacos, así como a los dos mil franceses poco más o menos que tienen en reserva una obra sobre este tema. El crítico contemporáneo no se siente trabado por esta estúpida prudencia; se complace en la extrapolación. Después de cada nueva obra, hace el balance, como si esta obra señalara el fin de la historia y la literatura. *Balance de la ocupación. Balance del año 1945. Balance del teatro contemporáneo.* Adora los balances. Para hacer las cosas más cómodas, detiene las carreras de un plumazo. Varios folletinistas, después de *L'invitée* y después de *Enrico*, han decretado alegremente que Simone de Beauvoir y Mouloudji no escribirán ya nada. Esto me recuerda que el señor Lalou se pregunta si *La Nausée*, que fue mi primera obra, no sería también “testamento literario”. Era una indicación discreta: un autor que sabe vivir escribe su testamento literario a los treinta años y se queda ahí. El escándalo, con esos cómitres que producen un libro cada dos años, es que los críticos se ven obligados cada vez a poner en tela de juicio su juicio interior. Al no poder adivinar con seguridad la carrera de los nuevos escritores, se ven ante cada principiante en la posición de ese lector de una gran casa editorial que, después de la lectura de un manuscrito que Pierre Bost le había recomendado,

escribió: “Preguntar a Pierre Bost si el autor tiene talento”. Talento, es decir, en función de los editores: ¿cuántos libros tiene este hombre dentro? Los críticos decidieron que dentro de Mouloudji no había más que uno. Es decir, que se han adelantado a este joven y se han detenido para esperarlo en el futuro, en el término de su larga vida. Allí, instalados en ese instante privilegiado en que Mouloudji exhalará su último suspiro y donde, según la sabiduría antigua, se podrá decidir si fue feliz o desgraciado, aturdido o juicioso, examinan *Enrico*, única producción literaria de ese muerto, una obra a la que ninguna otra posterior ha puesto de nuevo en candelero, y dictan su fallo definitivo. Ustedes dirán que Mouloudji ha escrito después un segundo libro. De acuerdo, pero ha obrado mal y los críticos se lo han hecho ver muy bien.

¿Qué quiere decir todo esto? Y ¿qué tienen de común las distintas cosas de que hemos hablado? Cuando un artículo de periódico los indigna a ustedes, es raro que piensen en el autor. Si pensaran en él, su indignación se calmaría, a menos que se trate de un hombre célebre, pero, si el artículo resulta ser el trabajo ordenado a un pobre diablo, que ha tenido que redactarlo en el barullo de una sala común, su cólera se convertirá en piedad. Es que ustedes no consideran las palabras que les irritan como signos trazados en la hoja que tienen en las manos, sino que creen oír esas palabras repetidas por mil bocas, como el rumor del viento en los cañaverales. Cada uno de esos artículos es un acontecimiento social, porque ha pasado de los labios de uno a los oídos de otro, porque ha sido motivo de contactos repetidos entre diferentes miembros de la comunidad. Y, finalmente, el artículo no tiene nada de común con las lucubraciones nocturnas de un periodista irresponsable: es una inmensa representación

colectiva que se extiende por cien mil cabezas y es por esta representación colectiva por lo que les parece nefasto y sagrado. Los críticos y los cultos están hoy de acuerdo en considerar un libro como el editorial de un diario. No les importa lo que el autor *ha querido decir* y, en realidad, encaran el libro como si no tuviera autor. El libro les interesa únicamente como *slogan* que, durante algunos días o meses, congregará un ejército de lectores. Ven en él una producción espontánea de la conciencia colectiva, algo como una institución. Para hacer una reseña mejor de esta institución, para bosquejar su destino, para enumerar sus repercusiones, el crítico opta por mirarla con los ojos de sus nietos y expresarse sobre ellas como un manual de literatura sobre una obra de hace ciento cincuenta años. En efecto, sólo un manual puede apreciar la influencia de una producción del espíritu, sólo un manual puede explicar su fortuna y juzgar su posteridad, porque sólo él puede hacer su historia a cien años de distancia. Dentro de cien años, se podrá decidir de modo inapelable si el surrealismo ha efectuado o no un retorno ofensivo sobre los años del 45, si *L'education européenne* es o no *el* libro de la Resistencia; dentro de cien años, se determinarán las corrientes literarias de esta posguerra; dentro de cien años, cabrá describir en forma apropiada la forma novelesca que esperamos —si es que la esperamos—, comparando la suerte diversa que hayan tenido las novelas que van a aparecer en esta época. Pero somos gentes con prisa. Queremos conocernos y juzgarnos sin pérdida de tiempo. Y es que, en estos últimos veinte años, ha progresado mucho la conciencia occidental. Bajo la presión de la historia, nos hemos enterado de que éramos históricos. Del mismo modo que los matemáticos cartesianos han condicionado las distintas ramas del saber y las letras en el siglo XVII, la

física de Newton las ha condicionado en el siglo XVIII, la biología de Claude Bernard y de Lamarck en el XIX y la historia en el nuestro. Sabemos que el más íntimo de nuestros ademanes contribuye a hacer historia, que la más subjetiva de nuestras opiniones interviene en la formación de ese espíritu objetivo que el historiador denominará espíritu público de 1945; sabemos que pertenecemos a una época que tendrá más tarde un nombre y una cifra y cuyos grandes rasgos, fechas principales y significación profunda se manifestarán fácilmente: vivimos en la historia como los peces en el agua y tenemos una conciencia muy despierta de nuestra responsabilidad histórica. ¿No nos han dicho acaso, en San Francisco, que la suerte de la civilización se decidirá en los años próximos? ¿Hitler no repetía acaso que la guerra que acababa de perder iba a decidir la suerte de los hombres durante un milenio? Pero, cuanto más exquisita es nuestra conciencia histórica, más nos irrita debatirnos en la oscuridad, quedar sometidos a un tribunal que desconocemos en absoluto, sentirnos metidos en un proceso a lo Kafka cuyo desenlace ignoraremos, que tal vez no tenga fin. ¿No es ofensivo que el secreto de nuestra época y la exacta estimación de nuestras faltas pertenezcan a gentes que no han nacido todavía y a quienes nuestros hijos y nietos darán azotes mucho después de nuestra muerte? Queremos ganarles la partida a estos mocosos y deseamos establecer en seguida y para siempre lo que tengan que pensar de nosotros. Creemos que, si pudiéramos volverlos hacia nosotros. Creemos que, si pudiéramos volverlos hacia nosotros mismos y aislar el alcance histórico de nuestros actos al mismo tiempo que los realizamos, ajustaríamos las cosas y presentaríamos a nuestros descendientes una apreciación tan pertinente y tan completa de nuestra época que no tendrían más

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

Otro tanto puede decirse del crítico. Es inútil que envidie al historiador de las ideas. Hazard puede hablar de la crisis intelectual de 1715, pero nosotros no podemos referirnos a la “crisis de la novela en 1945”. ¿Sabemos siquiera si la novela está en crisis? Podemos dis-

cernir con claridad lo que cada autor o cada escuela se propone hacer y podemos juzgar también si, en sus obras, se mantienen fieles a sus propósitos. Podemos descubrir ciertos designios secretos, ciertas intenciones ocultas. Pero no podemos ver el aspecto que el conjunto tendrá para los lectores de mañana, ni podemos considerar ya este conjunto como una adquisición del espíritu objetivo de la época: su cara objetiva permanece siempre velada, ya que no es otra cosa que el aspecto que el todo tomará a los ojos de los demás. No podemos estar a la vez dentro y fuera. Al tratar las producciones del espíritu con un respeto que únicamente se dedicaba antes a los grandes muertos, corremos el peligro de matarlas. No hay hoy modesto novelista del que no se hable como Lanson hablaba de Racine y Bédier hablaba de la *Canción de Rolando*. Tal vez algunos se sientan halagados, pero no será sin un oscuro despecho, porque, en fin de cuentas, no es muy agradable ser tratado en vida como un documento público. Que se tenga cuidado: este año literario, que no se ha distinguido de modo especial por la calidad de sus obras, está ya jalonado de momentos y recuerda la Via Appia. Es preciso que volvamos a la modestia y al gusto del riesgo; ya que no es posible salir de la subjetividad —no de la subjetividad individual, sino de la subjetividad de la época—, es preciso que el crítico renuncie a juzgar con seguridad y comparta la suerte de los autores. A fin de cuentas, una novela no es en primer lugar una aplicación concertada de la técnica norteamericana, ni una ilustración de las teorías de Heidegger, ni un manifiesto surrealista. No es tampoco una mala acción ni un acontecimiento lleno de consecuencias internacionales. Es la azarosa empresa de un hombre solo. Para un contemporáneo del autor, envuelto en la misma subjetividad histórica, leer equivale

a participar en los riesgos de la empresa. El libro es nuevo, desconocido, sin importancia; hay que entrar en él sin guía; tal vez pasemos por alto sin advertirlas las cualidades más raras; tal vez, por el contrario, nos dejemos engañar por un brillo superficial. Tal vez encontremos en las últimas líneas una página, negligentemente expuesta, una de esas ideas que aceleran los latidos del corazón y esclarecen toda una vida, como le sucedió a Daniel de Fontanin cuando descubrió *Les Nourritures Terrestres*. Y luego, en fin, hay que apostar: ¿el libro es bueno? ¿Es malo? Apostemos; es todo lo que podemos hacer. Por miedo, deseoso de la consagración social, el crítico lee hoy como se relee. Si yo estuviera en su lugar, temería que esta petrificación que opera su ojo de Medusa no fuera ese presagio de la muerte del Arte que prevé Hegel.

El lector se pregunta por qué se procede así. ¿Por qué el crítico que presumía hace veinte años de captar, con una intuición casi bergsoniana, las virtudes más individuales del autor, se dedica hoy exclusivamente a recoger las resonancias sociales de la obra? Es que el mismo autor está socializado: ya no pasa a los ojos del público como el mirlo blanco que era antes; ahora, hace las veces de embajador. Antes, un escritor novel se sentía de más en la tierra; nadie le esperaba. El público nunca esperaba nada o, mejor dicho, espera el próximo libro de los novelistas que conoce, de los que se ha asimilado el estilo y el modo de ver las cosas. Pero, entre los problemas de cada época y las soluciones de circunstancias o tradición que se les da con mayor o menor acierto, se establece cierto equilibrio, de modo que el recién llegado parece un intruso. No se esperaba a Freud; la psicología de Ribot y Wundt bastaba, al buen tun tun, para explicarlo todo, salvo unos cuantos puntos de rebeldes que se esperaba meter en cintura.

No se esperaba a Einstein: se creía que cabría interpretar el experimento de Michelson y Morlay sin abandonar la física de Newton. No se esperaba a Proust ni Claudel: Maupassant, Bourget y Leconte de Lisle bastaban para dar satisfacción a las almas delicadas. Hoy, nadie espera tampoco las ideas o el estilo, pero se espera a los hombres. Se viene a buscar al autor a domicilio, se le solicita. Cuando aparece su primer libro, se dice: "¡Je, je! Este podría ser nuestro hombre". Con su segundo libro, ya se está seguro. Y con su tercero, este hombre reina: preside comités, escribe en los diarios políticos y se piensa en llevarle a la Cámara o a la Academia; lo esencial es que quede consagrado cuando antes. Se ha tomado ya la costumbre de publicarse en vida sus obras póstumas; tal vez se le haga una estatua antes de que muera. Esto es con propiedad una inflación literaria. En épocas tranquilas, hay una diferencia normal y constante entre la circulación fiduciaria y la cobertura oro, entre la reputación de un autor y las obras que produce. Cuando esta diferencia aumenta, hay inflación. Hoy, la inflación se extrema. Todo sucede como si Francia tuviera una necesidad angustiosa de grandes hombres.

Esto se debe en primer lugar a las dificultades del relevo. Éste queda asegurado normalmente por la infiltración en las capas más antiguas de elementos salidos de las generaciones nuevas. Así, los cambios no son bruscos y los viejos, que se aferran a sus privilegios, frenan de modo muy suficiente los ardores de los recién llegados. Después de 1918, el equilibrio quedó roto en favor de los viejos: los jóvenes se quedaron en Verdún, el Marne y el Yser. Hoy, tiende a producirse el fenómeno inverso. Verdad es que Francia ha perdido a muchos jóvenes. Pero la derrota y la ocupación han acelerado la liquidación de las generaciones anterior-

res; muchas viejas glorias se han ido por feos caminos, otras se han refugiado en el extranjero y han sido fácilmente olvidadas y otras más han optado por morirse. Un poeta, muy famoso, sin embargo, comprobaba melancólicamente un día, tras haber leído la lista —incompleta—, de los escritores colaboracionistas: “Nuestra gloria no pesa mucho al lado de la suya”. Traidores o sospechosos: Montherlant, Céline, Chardonne, Dieu, Fernández, Abel Hermant, André Thérive, Henri Bordeaux. Olvidados: Maurois, Romain, Bernanos (hace hoy lo necesario para que lo recordemos). Muertos: Romain Rolland y Giraudoux. Cuando Maritain volvió a Nueva York después de una breve visita a Francia, se le preguntó qué impresiones tenía de la Cuarta República, y contestó: “Francia carece de hombres”. Quería decir, desde luego: “Francia carece de hombres de mi edad”. Pero no es menos cierto que esta brusca hecatombe de decanos ha dejado enormes huecos. Se quiere llenarlos a toda prisa. En ciertos países, cuando un nuevo partido se apoderaba del poder, proscribía a la mitad del Senado y creaba a toda prisa una nueva hornada de senadores para tapar los agujeros. Ahora, de un modo parecido, se ha conferido la dignidad de par o el bastón de mariscal a escritores que, en tiempos ordinarios, los hubieran esperado todavía bastantes años. No hay aquí nada reprochable. Por el contrario: cuando, durante la ocupación, el público desconcertado por la traición de algunos grandes autores, se volvía hacia hombres más jóvenes, pero seguros, les otorgaban su confianza y, al mismo tiempo, para equilibrar el peso de los traidores, confería a los recién llegados una gloria que en modo alguno habían merecido todavía por sus obras, había en este impulso una fuerza y una grandeza emocionantes. Sé de algunos a quienes su silencio ha agrandado, no moralmente,

como cabría suponerlo, sino literariamente. Esto es justo: el deber del literato consiste, no solamente en escribir, sino también en saber callarse cuando es necesario; como todos los autores-colaboradores están provisionalmente obligados al descanso, no hay hoy escritor activo que no haya cooperado, de cerca o de lejos, en los movimientos de resistencia: por lo menos, ha tenido un primo entre los *maquis*. De este modo, en los círculos literarios, escribir y haber resistido son sinónimos. Ningún autor presenta su nuevo libro en la desnudez del recién nacido; las nuevas obras aparecen siempre con la aureola del valor. Resulta de esto una confraternidad muy especial. El crítico se pregunta: “¿Cómo he de decir yo, un resistente, a este antiguo resistente que no me parece nada buena su última novela sobre la Resistencia?” Se lo dice, sin embargo, porque es honrado, pero da a entender que el libro, aunque no logrado, revela una cualidad más exquisita y rara que si fuera bueno, algo parecido al olor de santidad. Un papirotazo y esta confusión inevitable entre el valor de un alma y el talento queda a beneficio de la política. Y ¿cómo cabe detenerse a mitad de camino? Quien ha decidido, con pureza total de intención, que le gusta tal o cual novelista porque ha resistido al enemigo, ¿por qué no ha de decidir que le gusta tal o cual otro que es su camarada de partido? A veces, los juicios chocan entre sí: ese escritor burgués y católico, no puede tener talento a los ojos de un crítico izquierdista; sin embargo, sí, lo tiene, porque ha resistido. Se saldrá del paso estableciendo dosis. Reina en el mundo de las letras una cortesía trémula. Por ello, no tacharé de cobardía a quienes recompensan las obras teniendo en cuenta la significación política más que el valor real del contenido; en esto estamos hoy todos y no me siento muy convencido de que los que más pro-

testan contra semejante estado de cosas no se inspiren también en motivos políticos. El autor así elegido y empujado, a veces contra su voluntad, a primera fila representa al maquis, a los prisioneros de guerra, al partido comunista o al partido demócrata cristiano, a todo menos a sí mismo. Y ¿cómo saber si su prestigio se debe a sus años de destierro, de prisión, de deportación o de acción clandestina o, muy tontamente, a su talento? Partiendo de esto, los partidos, desde luego, hacen un consumo espantoso de grandes hombres. En el 39, el Partido Comunista llevó a Paul Nizam al premio Interaliado: era el gran favorito, el competir de Aragón. Paul Nizam abandonó el Partido en el momento del pacto germano-soviético. Hizo mal, lo admito; por otra parte, no es asunto mío. Pero ¿qué? Por de pronto, ha muerto luchando y, luego, era un escritor de primer orden. Hoy, se hace el silencio sobre su nombre; los que hablan de nuestras pérdidas citan a Prévost y Decour. Nadie habla de Nizam. ¿Hay que llegar a la conclusión de que Aragón, si abandonara a su vez el Partido —hipótesis absurda, ya lo sé—, descendería bruscamente, tras haber sido un Béranger, al nivel de un Dérouléde?

El público entero es cómplice. Acabamos de descubrir en la humillación que Francia no representará ya en el mundo de mañana el papel que representaba en el ayer. A decir verdad, nadie tiene la culpa: nuestro país no tenía hombres suficientes y nuestro subsuelo no era bastante rico. El deslizamiento de Francia, al que acompaña, por otra parte, el de Europa occidental, es el resultado de una larga evolución. Si nos hubiésemos dado cuenta de ello poco a poco, indudablemente nos hubiéramos adaptado a lo nuevo con valor. La partida que tenemos que jugar continúa siendo muy bonita. Pero la verdad se nos ha manifestado en el desastre.

Hasta 1939, nuestra victoria pasada —que no hizo más que precipitar las cosas al diezmar nuestra población—, y el brillo de nuestra vida intelectual y artística nos habían ocultado nuestra verdadera importancia. Soporamos mal una revelación tan brutal, la vergüenza de haber perdido la batalla del 40 y el dolor de renunciar a ejercer nuestra hegemonía sobre Europa se confunden en nuestros corazones. Estamos tentados a veces de creer que hemos sepultado a nuestro país con nuestras propias manos; otras veces, levantamos la cabeza y afirmamos que la Francia eterna no puede perecer. En otros términos, en el lapso de cinco años, hemos adquirido un formidable complejo de inferioridad. La actitud de los dueños del mundo no es propia para curarnos de él en modo alguno. Damos puñetazos en la mesa y nadie nos escucha. Recordamos nuestra grandeza pasada y nos contestan que es eso, precisamente pasada. Sólo en una cosa hemos sorprendido al extranjero: no cesa de admirar la vitalidad de nuestra literatura. Dice: “¡Vaya! Han sido ustedes derrotados, ocupados y arruinados y, sin embargo, hay que ver lo mucho que ustedes han escrito...” Esta admiración se explica fácilmente: si los ingleses y los norteamericanos han escrito pocas obras, se debe a que estaban movilizados y con sus escritores dispersos por todos los rincones del mundo. Nosotros por el contrario, perseguidos, acosados y, en muchos casos, amenazados de muerte, estábamos por lo menos en Francia, en nuestros hogares; nuestros escritores pedían escribir, si no a la luz del día, a escondidas. Y, luego, los intelectuales anglosajones, que forman una clase aparte, separada del resto de la nación, se maravillan siempre cuando encuentran en Francia a literatos y artistas estrechamente ligados a la vida y a los asuntos del país. Por último, muchos de ellos comparten el modo de

pensar que me ha confiado últimamente una dama inglesa: “Los franceses padecen de orgullo herido. Hay que convencerles de que tienen amigos en el mundo y, para esto, hablarles en este momento únicamente de lo que se admira en ellos; por ejemplo, de su literatura”. Como consecuencia de esta admiración, a la vez espontánea y complacientemente exhibida, los Estados Unidos, Inglaterra y veinte otros países manifiestan un interés profundo por nuestros escritores; nunca se ha invitado tanto a nuestros novelistas y nuestros poetas. Para verlos, para oírlos y también para alimentarlos. Suiza ha engordado a algunos y Norteamérica ha hecho otro tanto; Gran Bretaña hará lo que pueda. El resultado es que comenzamos a tomar en serio nuestra literatura. Los que no veían antes en ella más que un pasatiempo de ociosos o una actividad delictuosa advierten hoy que se trata de un instrumento de propaganda. Se aferran a su prestigio, pues el extranjero lo reconoce. Muchos preferirían que nos admiraran por el poder de nuestra industria o por el número de nuestros cañones. Pero estamos tan necesitados de que se nos estime que se amoldan al rigor de la admiración literaria. En el fondo de sus corazones siguen deseando que Francia vuelva a ser el país de Turenne y Bonaparte, pero, para asegurar el ínterin, recurren a Rimbaud o Valéry. La literatura se convierte a sus ojos en un sustitutivo. Cabía calificar a un escritor de réprobo cuando las fábricas funcionaban y los generales tenían soldados a sus órdenes. Hoy, se recoge apresuradamente a los jóvenes autores y se los mete en la incubadora, a fin de que se hagan grandes hombres que puedan ser delegados a Londres, Estocolmo o Washington.

Nunca ha amenazado a la literatura un peligro tan grave: los pobres oficiales y oficiosos, el gobierno, tal vez las mismas alta banca y gran industria, han des-

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

será para sus descendientes. No se trata de saber si va a crear un movimiento literario en “ismo”, sino de comprometerse *en el presente*. No se trata de prever un porvenir distante desde el que pueda juzgar *a posteriori*; sino de querer cada día el porvenir inmediato. El historiador juzgará tal vez que el armisticio de 1940 ha permitido ganar la guerra. Tal vez se diga: jamás Alemania se hubiera atrevido a atacar a la URSS —lo que fue el comienzo de su derrota—, si los ingleses se hubiesen establecido en 1940 en Argel y Bizerta. Tal vez. Pero estas consideraciones no podían ser tenidas en cuenta en 1940; nadie podía prever el conflicto germano-ruso a tan breve plazo y, por tanto, de acuerdo con las informaciones *reales* en nuestro poder, *era preciso continuar la guerra*. El escritor no se diferencia en esto de los políticos; lo que se sabe es poca cosa y debe decidir a partir de lo que sabe. Lo demás —es decir, la suerte de su obra a través de los siglos—, pertenece al diablo. Y no se debe jugar con el diablo. Reconozcamos que hay un aspecto de nuestros libros que se nos escapará siempre. Un amor, una carrera, una revolución: he aquí otras tantas cosas que comenzamos ignorando su desenlace. ¿Por qué el escritor ha de escapar a la suerte común? Tiene que aceptar el arriesgarse, el perderse. Se le dice de todas partes que se le esperaba. Que sepa que no es verdad. Esperaban a un embajador del pensamiento francés, pero no a un hombre que trata, entre inquietudes, de expresar con palabras un pensamiento nuevo. Su notoriedad de hoy está basada en un error. Siempre se espera al gran hombre, porque resulta halagador para una nación haberlo producido. Pero no se espera jamás el gran pensamiento, porque resulta ofensivo. El escritor debe, pues, aceptar el lema de la industria: crear necesidades para satisfacerlas. Que cree la necesidad de la justicia, la libertad, la solidari-

dad, y que se esfuerce por satisfacerla en sus obras ulteriores. Deseemos que pueda desprenderse de esta jauría de homenajes que así le acosa: deseemos que recobre la fuerza de escandalizar. Que abra caminos en lugar de meterse en las autovías nacionales, incluso si se le proporciona un automóvil de carreras. Nunca he creído que se pueda hacer una buena literatura con malos sentimientos. Pero entiendo que los buenos sentimientos nunca se dan por adelantado; es preciso que cada uno los invente a su vez. Cabe que la crítica pudiera contribuir a salvar las letras tratando de comprender las obras más que de consagrarlas. En todo caso, nosotros tenemos aquí el firme propósito que nos hagamos muchos amigos. Pero la literatura se duerme; una fuerte pasión, aunque sea la cólera, tal vez tenga la posibilidad de despertarla.

¿Qué es la literatura?

A Dolores.

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

ca? ¿También quiere usted comprometerlas?” Y los espíritus marciales preguntan: “¿De qué se trata? ¿De literatura comprometida? Pues bien, es el antiguo realismo socialista, a no ser que estemos ante un vástago del populismo, más agresivo”.

¡Cuántas tonterías! Es que se lee de prisa, mal y que se juzga antes de haber comprendido. Por tanto, comencemos de nuevo. Esto no es divertido para nadie, ni para ustedes, ni para mí. Pero hay que dar en el clavo. Y, como los críticos me condenan en nombre de la literatura, sin decir jamás qué entienden por eso, la mejor respuesta que cabe darles es examinar el arte de escribir, sin prejuicios. ¿Qué es escribir? ¿Por qué se escribe? ¿Para quién? En realidad, parece que nadie se ha formulado nunca estas preguntas.

¿Qué es escribir?

No, no queremos “comprometer también” a la pintura, la escultura y la música o, por lo menos, no de la misma manera. ¿Por qué íbamos a quererlo? Cuando un escritor de los siglos pasados expresaba una opinión sobre su oficio ¿es que le pedían en seguida que aplicara esa opinión a las otras artes? Pero hoy es elegante “hablar de pintura” en la jerga del músico y del literato y “hablar de literatura” en la jerga del pintor, como si hubiese, en el fondo, un solo arte que pudiera expresarse indiferentemente en uno u otro de esos lenguajes, al modo de la substancia spinozista, reflejada adecuadamente por cada uno de sus atributos. Indudablemente, cabe encontrar en el origen de toda vocación artística una cierta opción indiferenciada que las circunstancias, la educación y el contacto con el mundo particularizarán solamente más adelante. Indudablemente también, las artes de una misma época se influyen mutuamente y están condicionadas por los mismos factores sociales. Pero quienes quieren demostrar la absurdidad de una teoría literaria mostrando que la misma es inaplicable a la música deben probar ante

todo que las artes son paralelas. Ahora bien, este paralelismo no existe. Aquí, como en todas partes, no hay diferencias únicamente en las formas, sino también en la materia; una cosa es trabajar con colores y sonidos y otra cosa es expresarse con palabras. Las notas, los colores y las formas no son signos, no son cosas que remitan a nada que les sea exterior. Desde luego, es completamente imposible reducirlos estrictamente a ellos mismos y la idea de un sonido puro, por ejemplo, es una abstracción; no hay, Merleau-Ponty lo ha mostrado claramente en la *Phénoménologie de la perception*, cualidad o sensación tan desnudas que carezcan por completo de significado. Pero el leve sentido oscuro que habita en ellas, alegría ligera o tímida tristeza, sigue inmanente en las mismas o se mantiene trémulo en su torno como una bruma de color; es color o sonido. ¿Quién podría distinguir el verde manzana de su alegría ácida? Y ¿no es ya pasar de la raya decir “la alegría ácida del verde manzana”? Hay el verde y hay el rojo, eso es todo; se trata de cosas y existen por sí mismos. Verdad es que cabe conferirles por convención el valor de signos. Así, se habla del lenguaje de las flores. Pero si, después de puestos de acuerdo, las rosas blancas significan para mí “fidelidad”, es que he dejado de verlas como rosas; mi mirada las atraviesa para ver más allá de ellas una virtud abstracta; las olvido y no tengo en cuenta su abultamiento espumoso, su dulce perfume de la declinación; ni las he percibido. Esto quiere decir que no me he comportado como artista. Para el artista, el color, el aroma, el tintineo de la cucharita en el platillo, son cosas en grado supremo; se detiene en la calidad del sonido o de la forma, vuelve a ella sin cesar y obtiene de ella satisfacciones íntimas; es este color-objeto lo que va a trasladar a su tela y la única modificación que le hará experimentar es que lo

transformará en objeto *imaginario*. Es, pues, el que más dista de considerar los colores y los sonidos como un *lenguaje*.¹ Lo que es valadero para los elementos de la creación artística lo es también para sus combinaciones; el pintor no quiere trazar signos en su tela, sino que quiere crear² una cosa, y, si pone a la vez rojo, amarillo y verde, no hay ningún motivo para que el conjunto posea una significación definible, es decir, la remisión concreta a otro objeto. Indudablemente, este conjunto está también habitado por un alma y, como ha habido motivos, incluso ocultos, para que el pintor elija el amarillo y no el violeta, se puede sostener que los objetos así creados reflejan sus tendencias más profundas. Sin embargo, no expresan nunca su cólera, en angustia o su alegría como lo hacen las palabras o la expresión de un rostro. Los objetos están impregnados de estas cosas y, al haberse vaciado en estos tintes, que, por sí mismos, tenían ya como un sentido, las emociones se confunden y oscurecen; nadie puede reconocerlas por completo. Este desgarramiento amarillo del cielo encima del Gólgota no ha sido elegido por el Tintoretto para *expresar* la angustia, ni tampoco para provocarla; es, al mismo tiempo, angustia y cielo amarillo. No es cielo de angustia, ni cielo angustiado; es una angustia hecha cosa, una angustia que se ha convertido en desgarramiento amarillo del cielo y que, por ello, está sumergida y empastada por las cualidades propias de las cosas, por su impermeabilidad, por su extensión, su permanencia ciega, su exterioridad y esas infinitas relaciones que con las otras cosas mantienen; es decir, ya no es en modo alguno legible, es como un esfuerzo inmenso y vano, siempre detenido a mitad del camino del cielo y de la tierra, para expresar lo que su naturaleza no le permite expresar. Y, del mismo modo, la significación de una melodía —si cabe hablar toda-

vía de significación—, no es nada fuera de la melodía misma, en contraste con las ideas, que pueden ser expresadas adecuadamente en distintas formas. Se diga de una melodía que es alegre o es melancólica, siempre estará más allá o más acá de todo lo que de ella se pueda decir. No porque el artista tenga pasiones más ricas o más varias, sino porque sus pasiones, que son tal vez el origen del tema inventado, al incorporarse a las notas, han experimentado una transubstanciación y una degradación. El grito de dolor es el signo del dolor que lo provoca. Pero un canto de dolor es a la vez el dolor mismo y una cosa distinta. O, si se quiere adoptar el vocabulario existencialista, es un dolor que ya *no existe*, que es. Ustedes dirán: y ¿si el pintor “hace” casas? Pues bien, precisamente, *hace* casas, es decir, crea una casa imaginaria en la tela y no un signo de casa. Y la casa que así se manifiesta conserva toda la ambigüedad de las casas reales. El escritor puede guiar y, si describe un tugurio, representarlo como un símbolo de las injusticias sociales y provocar la indignación. El pintor es mudo: presenta *un* tugurio y todos podemos ver en él lo que queremos. Esta buhardilla no será jamás el símbolo de la miseria; para que lo fuera, sería necesario que fuera signo, cuando no es más que cosa. El mal pintor busca el tipo y pinta al Árabe, al Niño, a la Mujer; el bueno sabe que ni el Árabe ni el Proletario existen ni en la tela ni en la realidad; propone un obrero, cierto obrero. Y ¿qué se piensa de *un* obrero? Una infinidad de cosas contradictorias. Todos los pensamientos y sentimientos están ahí, aglutinados sobre el lienzo con una indiferenciación profunda; a cada uno toca elegir. Los artistas de almas nobles han tratado a veces de emocionarnos: han pintado largas filas de obreros esperando en la nieve que se les contrate, los rostros chupados de los desempleados, los campos de batalla. No

emocionan más que Greuze con su *Hijo pródigo*. Y *Guernica*, esa obra maestra, ¿ha conquistado un solo corazón para la causa española? Y, sin embargo, se dice algo que no se puede nunca oír por completo y que necesitaría una infinidad de palabras para ser expresado. Los estirados arlequines de Picasso, ambiguos y eternos, en los que hay siempre un sentido indescifrable, inseparables de su delgadez encorvada y de los rombos ajados de sus apretados trajes, tienen una emoción que se ha hecho carne y que la carne ha bebido como el papel secante bebe la tinta, una emoción incognoscible, perdida, extraña a sí misma, descuartizada y dispersa y, sin embargo, presente. Yo no dudo de que la caridad o la cólera puedan producir otros sujetos, pero quedarán sumergidas en ellos de un modo análogo, perderán su nombre y dejarán únicamente cosas obsesionadas por un alma oscura. No se pintan ni se traducen en música los significados. ¿Quién se atrevería, en estas condiciones, a pedir al pintor y al músico que se comprometan?

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

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

Pero, si el poeta se detiene en las palabras, como el pintor en los colores y el músico en los sonidos, esto no quiere decir que las palabras hayan perdido todo significado a sus ojos; sólo el significado puede dar a las palabras su unidad verbal; sin él, las palabras se desharían en sonidos o trazos de pluma. Pero el significado también se hace natural; ya no es la meta siempre fuera de alcance y siempre buscada por la trascendencia humana; es la propiedad de cada término, análoga a la expresión de un rostro, al leve sentido triste o alegre de los sonidos y los colores. Vaciado en la palabra, absorbido por su sonoridad, por su aspecto visual, espesado, degradado, es también cosa, increada, eterna; para el poeta, el lenguaje es una estructura del mundo exterior. El que habla está *situado* en el lenguaje, cercado por las palabras; éstas son las prolongaciones de sus sentidos, sus pinzas, sus antenas, sus lentes; ese hombre las maneja desde dentro, las siente como siente su cuerpo, está rodeado de un cuerpo verbal del que apenas tiene conciencia y que extiende su acción por el mundo. El poeta está fuera del lenguaje, ve las palabras al revés, como si no perteneciera a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrara en primer lugar la palabra como una barrera. En lugar de conocer primeramente las cosas por sus nombres, parece que tiene primeramente un contacto silencioso con ellas, ya que, volviéndose hacia esta otra especie de cosas que son para él las palabras, tocándolas, palpándolas, descubre en ellas una pequeña luminosidad propia y afinidades particulares con la tierra, el cielo, el agua y todas las cosas creadas. Incapaz de servirse de la palabra como *signo* de un aspecto del mundo, ve en ella la imagen de uno de estos aspectos. Y la imagen verbal que elige por su parecido con el sauce o el fresno no es necesariamente la palabra que nosotros utili-

zamos para designar estos objetos. Como está ya fuera, en lugar de que las palabras sean para él indicaciones que le saquen de sí mismo, que le pongan en medio de las cosas, las considera una trampa para atrapar una realidad evasiva; en pocas palabras, todo el lenguaje es para él el Espejo del Mundo. El resultado es que se operan importantes cambios en la economía interna de las palabras. Su sonoridad, su longitud, sus desinencias masculinas o femeninas y su aspecto visual le forman un rostro de carne que *representa* el significado más que lo expresa. Inversamente, como el significado está *realizado*, el aspecto físico de la palabra se refleja en él y le permite que funcione a su vez como imagen del cuerpo verbal. También como su signo, pues el significado ha perdido su preeminencia y, como las palabras son increadas como las cosas, el poeta no sabe si aquéllas existen por éstas o éstas por aquéllas. De este modo, se establece entre la palabra y la cosa significada una doble relación recíproca de parecido mágico y de significación. Y, como el poeta no *utiliza* la palabra, no elige entre las diversas acepciones y cada una de ellas, en lugar de parecerle una función autónoma, se le entrega como una cualidad material que se funde ante su vista con las otras acepciones. Así en cada palabra, por el solo efecto de la *actitud* poética, realiza las metáforas en las que soñaba Picasso cuando deseaba hacer una caja de fósforos que fuera toda ella un murciélago sin dejar de ser una caja de *fósforos*. *Florence* —Florenxia—, es ciudad, flor y mujer y es también ciudad-flor, ciudad-mujer y muchacha-flor. Y el extraño objeto que se muestra así posee la acuosidad del río —*fleuve*—, y el dulce ardor leonado del oro —*or*—, y, para terminar, se abandona con decencia —*décence*—, y prolonga indefinidamente, por medio del debilitamiento continuo de la *e* muda, su

sereno regocijo saturado de reservas. A esto ha de añadirse el esfuerzo insidioso de la biografía. Para mí, Florence es también cierta mujer, una actriz norteamericana que actuaba en las películas mudas de mi infancia y de la que no lo he olvidado todo, salvo que era larga como un guante de baile, que siempre estaba un poco cansada y era casta, que siempre representaba papeles de esposa incomprendida y que se llamaba Florence y yo la amaba. Porque la palabra, que arranca al prosista de sí mismo y lo lanza al mundo, devuelve al poeta, como un espejo, su propia imagen. Esto es lo que justifica la doble empresa de Leiris, quien, por un lado, en su *Glossaire*, trata de dar a ciertas palabras una *definición poética*, es decir, que sea por sí misma una síntesis de implicaciones recíprocas entre el cuerpo sonoro y el alma verbal y, por otro, en una obra todavía inédita, se lanza a la busca del tiempo perdido, tomando como guías ciertas palabras especialmente cargadas para él de valor afectivo. Así, pues, la palabra poética es un microcosmos. La crisis del lenguaje que se produjo a comienzos del siglo fue una crisis poética. Sean cuales sean los factores sociales e históricos que la produjeron, esta crisis se manifestó por accesos de despersonalización del escritor ante las palabras. No sabía servirse de ellas y, según la célebre fórmula de Bergson, sólo las reconocía a medias; se acercaba a ellas con una sensación de extrañeza verdaderamente fructuosa; ya no le pertenecían, ya no eran él, pero, en esos espejos desconocidos, se reflejaban el cielo, la tierra y la propia vida. Y, finalmente, se convertían en las cosas mismas o, mejor dicho, en el corazón negro de las cosas. Y, cuando el poeta pone juntos varios de estos microcosmos, actúa como el pintor que reúne sus colores en el lienzo; se diría que el poeta está componiendo una frase, pero esto no es más que apariencia;

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

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

Este *mais*, que se levanta como un monolito en las lindes de la frase, no enlaza el último verso con el precedente. Le procura cierto matiz reservado, una “altanería” que penetra en todas partes. Del mismo modo, ciertos poemas comienzan por “y”. Esta conjunción ya no es para el espíritu la señal de una operación que ha de efectuarse: se extiende por todo el párrafo para darle la cualidad absoluta de una continuación. Para el poeta, la frase tiene una tonalidad, un gusto; el poeta saborea en ella, por ellos mismos, los sabores irritantes de la objeción, la reserva, la disyunción; los lleva a lo absoluto y hace de ellos propiedades reales de la frase; ésta se convierte en todas sus partes en objeción sin ser objeción a nada preciso. Volvemos a

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

encontrar aquí esas relaciones de implicación recíproca que señaláramos hace un momento entre la palabra poética y su sentido: el conjunto de las palabras elegidas funciona como *imagen* del matiz interrogativo o restrictivo e, inversamente, la interrogación es imagen del conjunto verbal que delimita.

Como estos versos admirables:

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

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

Si las cosas son así, se comprenderá fácilmente qué tontería sería reclamar un compromiso poético. Indudablemente, la emoción, la pasión misma —y ¿por qué no la cólera, la indignación social o el odio político?—, participan en el origen del poema. Pero no se

* ¡Oh estaciones! ¡Oh castillos! ¿Qué alma no tiene defectos?
(N. del T.)

expresan en él, como en un libelo o una profesión de fe. A medida que el prosista expone sus sentimientos en su poema, deja de reconocerlos; las palabras se apoderan de ellas, se empapan con ellas y las metamorfosean; no las significan, ni siquiera a los ojos del autor. La emoción se ha convertido en cosa y tiene ahora la opacidad de las cosas; está nublada por las propiedades ambiguas de los vocablos en los que la han encerrado. Y, sobre todo, hay siempre muchos más, en cada frase, en cada verso, como hay en ese cielo amarillo encima del Gólgota más que una simple angustia. La palabra, la frase-cosa, inagotables como cosas, desbordan por todas partes el sentimiento que las ha suscitado. ¿Cómo cabe esperar que se provocará la indignación o el entusiasmo político del lector cuando precisamente se le retira de la condición humana y se le invita a examinar, con los ojos de Dios, el lenguaje al revés? Se me dirá: “Se olvida usted de los poetas de la Resistencia. Se olvida usted de Pierre Emmanuel”. ¡No, no! Iba precisamente a citarlo en mi apoyo.⁴

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

habla para no decir nada. Hemos visto ya bastante el lenguaje al revés; conviene ahora que lo miremos al derecho.⁵

El arte de la prosa se ejerce sobre el discurso y su materia es naturalmente significativa; es decir las palabras no son, desde luego, objetos, sino designaciones de objetos. No se trata, desde luego, de saber si agradan o desagradan en sí mismas, sino si indican correctamente cierta cosa del mundo o cierta noción. Así, nos sucede a menudo que estamos en posesión de cierta idea que nos ha sido enseñada con palabras, sin que podamos recordar ni uno solo de los vocablos con que la idea nos ha sido transmitida. La prosa es ante todo una actitud del espíritu: hay prosa cuando, para hablar como Valéry, la palabra pasa a través de nuestra mirada como el sol a través del cristal. Cuando se está en peligro o en una situación difícil, se agarra cualquier cosa que se tenga a mano. Pasado el peligro, no nos acordamos ya si se trataba de un martillo o un leño. Y, por otra parte, nunca lo hemos sabido; nos hacía falta una prolongación de nuestro cuerpo, un medio de extender la mano hasta la rama más alta; era un sexto dedo, una tercera pierna; en pocas palabras, una pura función que nos habíamos asimilado. Así pasa con el lenguaje: es nuestro caparazón y nuestras antenas; nos protege de los demás y nos dice qué son; es una prolongación de nuestros sentidos. Estamos en el lenguaje como en nuestro cuerpo; lo *sentimos* espontáneamente al pasarlo cuando nos dirigimos a otros fines, como sentimos nuestras manos y nuestros pies; cuando lo emplea otro, lo percibimos como percibimos los miembros de los demás. Hay la palabra vivido y la palabra encontrado. pero, en los dos casos, es durante alguna empresa, sea de mí sobre los otros o de los otros sobre mí. La palabra es cierto momento de-

terminado de la acción y no se comprende fuera de ella. Ciertos afásicos han perdido la posibilidad de actuar, de comprender las situaciones, de tener relaciones normales con el otro sexo. En el seno de esta apraxia, la destrucción del lenguaje parece únicamente el derrumbamiento de una de las estructuras: la más fina y más aparente. Y, si la prosa no es nunca más que el instrumento privilegiado de una determinada empresa, si sólo corresponde al poeta contemplar las palabras de modo desinteresado, existe el derecho de preguntar inmediatamente al prosista: ¿con qué finalidad escribes? ¿En qué empresa estás metido y por qué necesita esa empresa recurrir a la escritura? Y esta empresa, en ningún caso, puede tener por fin la pura contemplación. Porque la intuición es silencio y el fin del lenguaje es comunicarse. Indudablemente, cabe *fijar* los resultados de la intuición, pero, en este caso, bastarán unas cuantas palabras trazadas apresuradamente en el papel: el autor siempre se reconocerá en ellas en suficiente medida. Si las palabras son reunidas en frases en busca de la claridad, es necesario que intervenga una decisión extraña a la intuición y al lenguaje mismo: la decisión de entregar a otros los resultados obtenidos. Y es de esta decisión de lo que cabe reclamar en cada caso una justificación. Y el buen sentido, que nuestros doctos olvidan con demasiada facilidad, no cesa de repetirlo. ¿No existe la costumbre de formular a todos los jóvenes que se proponen escribir una pregunta de principio: “¿Tiene usted algo que decir?” Con lo que quiere decir: algo que valga la pena de ser comunicado. Pero, ¿cómo comprender lo que “vale la pena”, si no es recurriendo a un sistema trascendente de valores?

Por otra parte, si se considera únicamente esta estructura secundaria de la empresa que es el *momen-*

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

condición humana. El hombre es el ser frente al que ningún ser puede mantener la neutralidad; ni el mismo Dios. Porque Dios, si existiera, estaría, como lo han visto claramente algunos místicos, *situado* en relación con el hombre. Y es también el *ser* que no puede ni ver siquiera una situación sin cambiarla, pues su mirada coagula, destruye, esculpe o, como hace la eternidad, cambia el objeto en sí mismo. Es en el amor, en el odio, en la cólera, en el miedo, en la alegría, en la indignación, en la admiración, en la esperanza y en la desesperación como el hombre y el mundo se revelan *en su verdad*. Sin duda, el escritor comprometido puede ser mediocre; cabe incluso que tenga conciencia de serlo, pero, como no se sabría escribir en el proyecto de hacerlo perfectamente, la modestia con que considere su obra no debe apartarle del propósito de construirla como si fuera a tener la mayor repercusión. No debe decirse jamás: “¡Bah! Apenas tendrá tres mil lectores”, sino: “¿Qué sucedería si todo el mundo leyera lo que escribo?” Recuerda la frase de Mosca delante de la berlina que llevaba a Fabricio y Sanseverina: “Si brota entre ellos la palabra Amor, estoy perdido”. Sabe que es el hombre que nombra lo que todavía no ha sido nombrado o lo que no se atreve a decir su nombre; sabe que hacer “brotar” la palabra amor y la palabra odio y, con ellas, el amor y el odio entre hombres que no habían decidido todavía acerca de sus sentimientos. Sabe que las palabras, como dice Brice-Parain, son “pistolas cargadas”. Si habla, tira. Puede callarse, pero, si ha optado por tirar, es necesario que lo haga como un hombre apuntando a blancos, y no como un niño, al azar, cerrando los ojos y por el solo placer de oír las detonaciones. Trataremos más adelante de determinar lo que puede ser la finalidad de la literatura. Pero, desde ahora, podemos llegar a la conclusión de que el escritor ha

optado por revelar el mundo y especialmente el hombre a los demás hombres, para que éstos, ante el objeto así puesto al desnudo, asuman todas sus responsabilidades. De nadie se supone que ignora la ley porque hay un código y ley es una cosa escrita; después de esto, cada cual puede infringir la ley, pero a sabiendas de los riesgos que corre. Del mismo modo, la función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente. Y, como el escritor se ha lanzado al universo del lenguaje, no puede ya simular jamás que no sabe hablar; si se entra en el universo de los significados, ya no hay modo de salir de él; puede dejarse a las palabras que se organicen libremente: formarán frases y cada frase contiene el lenguaje entero y remite a todo el universo; el mismo silencio se define respecto a las palabras, como la pausa, en música, recibe su sentido de los grupos de notas que la rodean. Este silencio es un momento del lenguaje; callarse no es quedarse mudo, sino negarse a hablar, es decir, hablar todavía. Por tanto, si un escritor ha optado por callarse en relación con un aspecto cualquiera del mundo o, según una expresión que dice muy bien lo que quiere decir, por *pasarlo en silencio*, hay derecho a formularle una tercera pregunta: ¿por qué hablas de esto antes que de aquello y, ya que tú hablas para cambiar, por qué quieres cambiar esto antes que aquello?

Todo esto no impide que haya la manera de escribir. No se es escritor por haber decidido decir ciertas cosas, sino por haber decidido decirlas de cierta manera. Y el estilo, desde luego, representa el valor de la prosa. Pero debe pasar inadvertido. Ya que las palabras son transparentes y que la mirada las atraviesa, sería absurdo meter entre ellas cristales esmerilados. La belleza no es aquí más que una fuerza dulce e im-

perceptible. En un cuadro, se manifiesta en seguida, pero en un libro se oculta, actúa por persuasión, como el encanto de una voz o de un rostro, no presiona, hace inclinarse inadvertidamente y se cree ceder ante los argumentos cuando se es requerido por un encanto que no se ve. La etiqueta de la misa no es la fe; dispone y ordena la fe. La armonía de las palabras, su belleza y el equilibrio de las frases *disponen* las pasiones del lector sin que éste lo advierta, las ordenan como la misa, como la música, como una danza; si el lector considera las palabras por sí mismas, pierde el sentido y no le quedan más que fastidiosos balanceos. En la prosa, el placer estético es puro únicamente cuando viene de añadidura. Da vergüenza recordar ideas tan sencillas, pero se trata de ideas que hoy parecen olvidadas. Si no fuera así, ¿vendrían a decirnos que proyectamos el asesinato de la literatura o, más sencillamente, que el compromiso perjudica al arte de escribir? Si la contaminación de cierta prosa por la poesía no hubiese nublado las ideas de nuestros críticos, ¿pensarían en atacarnos por la forma cuando hemos hablado solamente del fondo? Sobre la forma, no se puede decir nada por adelantado y nada hemos dicho; cada cual inventa su forma, la cual es juzgada después. Verdad es que los temas proponen el estilo. Pero no lo ordenan; no hay temas que se pongan *a priori* fuera del arte literario. ¿Qué hay de más comprometido y fastidioso que el propósito de atacar a la Sociedad de Jesús? Pascal fabricó con este propósito las *Provinciales*. En pocas palabras, se trata de saber de qué se va a escribir: de las mariposas o de la condición de los judíos. Y, cuando se sabe de qué se va a escribir, queda por decidir cómo se escribirá. Frecuentemente, las dos decisiones se convierten en una sola, pero nunca la segunda precede a la primera en los buenos autores. Ya sé que Giraudoux

decía: “Lo único que importa es encontrar el estilo; la idea vendrá después. Pero estaba equivocado: la idea no ha venido. Si se considera que los temas son problemas siempre planteados, solicitudes, esperas, se comprenderá que el arte nada pierde con el compromiso; por el contrario, del mismo modo que la física presenta a los matemáticos problemas nuevos que les obligan a crear un nuevo simbolismo, las exigencias siempre nuevas de lo social o lo metafísico imponen al artista la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo o técnicas nuevas. Si ya no escribimos como en el siglo xvii, es porque la lengua de Racine y de Saint-Evremond no se presta para hablar de locomotoras o del proletariado. Después de esto, los puristas nos prohibirán escribir sobre locomotoras. Pero el arte no ha estado nunca del lado de los puristas.

Si tal es el principio del compromiso, ¿qué se le puede objetar? Y sobre todo, ¿qué se le ha objetado? He sacado la impresión de que mis adversarios no ponían mucho empeño en sus trabajos y que sus artículos no contenían más que un largo suspiro de escándalo que se arrastraba a lo largo de dos o tres columnas. A mí me hubiera gustado saber *a nombre de qué*, de qué concepción de la literatura, se me condenaba, pero no lo dijeron. Ni ellos mismos lo sabían. Lo más consecuente hubiera sido apoyar su veredicto en la vieja teoría del arte por el arte. Pero ninguno de ellos está en condiciones de aceptar esta teoría. Es una teoría que también molesta. Se sabe muy bien que el arte puro y el arte vacío son una misma cosa y que el purismo estético no fue más que una brillante maniobra defensiva de los burgueses del siglo último, quienes preferían verse denunciados como filisteos que como explotadores. Es, pues, necesario, según lo revela su propia confesión, que el escritor hable de alguna cosa. Pero, ¿de

qué? Creo que la turbación de esta gente sería grande si Fernández no les hubiera encontrado, después de la otra guerra, la noción de *mensaje*. El escritor de hoy, dicen, no debe ocuparse en modo alguno en los asuntos temporales; tampoco debe alinear palabras sin significado ni buscar únicamente la belleza de las frases y las imágenes: su función consiste en entregar mensajes a los lectores. ¿Que es, pues, un mensaje?

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

que nos interesan directamente; abandonado a sí mismo, se encoge y se hunde, convirtiéndose en meras manchas de tinta sobre papel mohoso. Y, cuando el crítico reanima estas manchas, cuando hace de ellas letras y palabras, éstas le hablan de pasiones que no siente, de cóleras sin objeto, de temores y de esperanzas difuntos. Se ve rodeado de un mundo inmaterial en el que los sentimientos humanos, como ya no emocionan, han pasado a la categoría de sentimientos ejemplares y, para decirlo con claridad, de *valores*. De este modo, el crítico se convence de haber entrado en relación con un mundo inteligible que es como la verdad de sus amarguras cotidianas y la razón de ser de las mismas. Piensa que la naturaleza imita al arte como, según Platón, el mundo sensible imitaba a los arquetipos. Y, mientras lee, su vida de todos los días se convierte en una apariencia. Es una apariencia su mujer agriada y es una apariencia su hijo jorobado. Y serán salvadas porque Jenofonte ha hecho el retrato de Jantipa y Shakespeare el de Ricardo III. Para el crítico, es un placer que los autores contemporáneos le concedan la gracia de morir: sus libros, demasiado crudos, demasiado vivos, demasiado apremiantes, pasan al otro lado, afectan cada vez menos y se hacen cada vez más hermosos; después de una breve permanencia en el purgatorio, van a poblar el cielo inteligible de los nuevos valores. Bergotte, Swann, Siegfried, Bella y M. Teste: he aquí adquisiciones recientes. Se está esperando a Nathanaël y Ménalque. En cuanto a los escritores que se obstinan en vivir, se les pide únicamente que no se muevan mucho y procuren en adelante parecerse a los muertos que han de ver. Valéry no se las arreglaba mal, al publicar desde hacía veinticinco años libros póstumos. Tal es la razón de que, como los santos verdaderamente excepcionales, haya sido canonizado

en vida. Pero Malraux escandaliza. Nuestros críticos son cátaros: no quieren saber nada del mundo real, salvo comer y beber en él, y, ya que es absolutamente necesario vivir en el comercio con nuestros semejantes, han decidido que sea en el comercio con los difuntos. No toman jamás partido en un asunto incierto y, como la historia ha decidido por ellos, como los objetos que aterraban o indignaban a los autores que leen han desaparecido, como a dos siglos de distancia resulta manifiesta la vanidad de las disputas sangrientas, pueden encandilarse con el balanceo de los períodos y todo pasa como si la literatura entera fuera únicamente una vasta tautología y como si cada nuevo prosista hubiera inventado una nueva manera de hablar para no decir nada. Hablar de arquetipos y de la “naturaleza humana”, hablar para no decir nada... Todas las concepciones de nuestros críticos oscilan entre una y otra idea. Y, naturalmente, las dos son falsas: los grandes escritores querían destruir, edificar, demostrar. Pero no recordamos ya las pruebas que han presentado, porque no nos cuidamos nada de lo que quieren probar. Los abusos que denunciaban ya no son de nuestro tiempo; hay otros que nos indignan y que ellos no pudieron sospechar; la historia ha desmentido algunas de sus previsiones y las que se realizaron son verdad desde hace tanto tiempo que nos hemos olvidado que fueron en un principio rasgos del genio de esos hombres; algunos de sus pensamientos están muertos y otros han sido tomados como propios por todo el género humano y son ahora lugares comunes. Se deduce de esto que los mejores argumentos de estos autores han perdido su eficiencia; admiramos únicamente en ellos el orden y el rigor; su ordenación más perfecta no es para nosotros más que un adorno, una arquitectura elegante de la exposición, sin más aplicación práctica

que esas otras arquitecturas: las fugas de Bach y los arabescos de Alhambra.

En esas geometrías apasionadas, cuando la geometría ya no convence, la pasión emociona todavía. O más bien la representación de la pasión. Las ideas se han dispersado con el correr de los siglos, pero continúan siendo las pequeñas obstinaciones personales de un hombre que fue de carne y hueso; detrás de las razones de la razón, que languidecen, percibimos las razones del corazón, las virtudes, los vicios y ese gran dolor que es la vida de los hombres. Sade se esfuerza para ganarnos y apenas logra escandalizar: no es más que un alma devorada por un hermoso mal una ostra perlífera. La *Lettre sur les Spectacles* no induce ya a nadie a no ir al teatro, pero encontramos picante que Rousseau haya detestado el arte dramático. Si estamos un poco versados en el psicoanálisis, nuestro placer será completo: explicaremos el *Contrato social* con el complejo de Edipo y el *Espíritu de las leyes* con el complejo de inferioridad; es decir, disfrutaremos plenamente de la reconocida superioridad que tienen los perros vivos sobre los leones muertos. Cuando un libro ofrece así pensamientos entrecanos que no tienen la apariencia de razones más que para fundirse bajo la mirada y reducirse a latidos de corazón, cuando la enseñanza que se puede obtener de él es radicalmente distinta de la que el autor quiso proporcionar, se da al libro el nombre de mensaje. Rousseau, padre de la revolución francesa, y Gobineau, padre del racismo, son dos hombres que nos han enviado mensajes. Y el crítico les dedica a los dos la misma simpatía. En vida los dos, hubiera tenido que optar por el uno contra el otro, amar al uno, odiar al otro. Pero lo que les acerca ante todo es que los dos han cometido la misma equivocación, profunda y deliciosa: han muerto.

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

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

El mensaje es, en fin de cuentas, un alma hecha objeto. Un alma... Y ¿qué se hace con un alma? Se la contempla a distancia respetuosa. No se tiene la costumbre de mostrar el alma en sociedad sin un motivo imperioso. Pero, por convención y con ciertas reservas, se permite a ciertas personas poner las suyas en el comercio, donde todos los adultos pueden procurárselas. Así, hoy, para muchas personas, las obras del espíritu son almitas errantes que se adquieren por un modesto precio: hay la del buen viejo Montaigne, la del amable La Fontaine, la de Jean-Jacques, la de Jean-Paul y la del delicioso Gérard. Se llama arte literario al conjunto de tratamientos que hacen de estas almas cosas inofensivas. Curtidas, refinadas, químicamente tratadas, proporcionan a los adquirentes la ocasión de consagrar algunos momentos de una vida completamente vuelta hacia el exterior al cultivo de la subjetividad. Queda garantizado el empleo sin riesgos. ¿Quién puede to-

mar en serio el escepticismo de Montaigne, sabiendo que el autor de los *Essais* se asustó a raíz de la peste que hizo estragos en Burdeos? ¿Y el humanismo de Rousseau, cuando “Jean-Jacques” metió a sus hijos en un asilo? ¿Y las extrañas revelaciones de *Sylvie*, si Gérard de Nerval estaba loco? A lo sumo, el crítico profesional organizará entre ellos diálogos infernales y nos dirá que el pensamiento francés es una perpetua conversación entre Pascal y Montaigne. Con esto no pretenderá hacer a Pascal y Montaigne más vivos, sino a Malraux y Gide más muertos. Cuando, finalmente, las contradicciones internas de la vida y de la obra hayan inutilizado a una y otra, cuando el mensaje, en su profundidad indescifrable, nos haya enseñado estas verdades capitales: que “el hombre no es ni bueno ni malo”, que “hay mucho sufrimiento en una vida humana” y que “el genio no es más que una larga paciencia”, quedará alcanzado el objetivo último de esta cocina fúnebre y el lector, recostándose sobre su libro, podrá decir, con el ánimo en calma: “Todo esto no es más que literatura”.

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

Notas

- ¹ Por lo menos, en general. La grandeza y el error de Klee estriban en su intento de hacer una pintura que sea a la vez signo y objeto.
- ² Digo “crear”, no “imitar”, lo que basta para reducir a la nada todo el énfasis del señor Charles Etienne, quien según se ve claramente, no ha comprendido nada de mi tesis y se empeña en acuchillar sombras.
- ³ Es el ejemplo citado por Bataille en *Expérience intérieure*.
- ⁴ Si se quiere conocer el origen de esta actitud frente al lenguaje, haré aquí algunas breves indicaciones.

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

Después del advenimiento de la sociedad burguesa, el poeta hace frente común con el prosista para declararla insostenible. Para el poeta, sigue tratándose de crear el mito del hombre, pero se pasa de la magia blanca a la magia negra. Se sigue presentando al hombre como al fin absoluto, pero el hombre, al triunfar en su empresa, se hunde en una colectividad utilitaria. Lo que se encuentra en el fondo del acto y permitirá el paso al mito, no es, pues, el triunfo, sino el fracaso. Sólo el fracaso, al detener como una pantalla la serie infinita de sus proyectos, devuelve al hombre a sí mismo, a su pureza. El mundo sigue siendo lo inesencial, pero ahí está ahora como

pretexto para la derrota. La finalidad de la cosa consiste en devolver al hombre a sí mismo cerrándole el camino. No se trata, desde luego, de introducir arbitrariamente la derrota y la ruina en el curso del mundo, sino de tener ojos únicamente para ellas. La empresa humana tiene dos caras: es a la vez triunfo y fracaso. Para pensarla, el esquema dialéctico es insuficiente; hay que suavizar todavía más nuestro vocabulario y los cuadros de nuestra razón. Trataré algún día de describir esa extraña realidad, la Historia, que no es ni objetiva ni nunca completamente subjetiva, donde la dialéctica es discutida, invadida y corroída por una especie de antidialéctica, pero que es, sin embargo, dialéctica todavía. Pero esto es asunto para el filósofo: por lo general, no se miran las dos caras de Jano; el hombre de acción ve una y el poeta ve otra. Cuando los útiles quedan rotos, los planes desvirtuados y los esfuerzos en la nada, el mundo se manifiesta con una frescura infantil y terrible, sin puntos de apoyo, sin caminos. Tiene el máximo de realidad porque resulta aplastante para el hombre y, como la acción generaliza en todo caso, la derrota devuelve a las cosas su realidad individual. Pero, por una inversión esperada, el fracaso considerado como fin último es a la vez impugnación y apropiación de este universo. Impugnación porque el hombre *vale más* que lo que le aplasta; no discute las cosas en su “poco de realidad”, como el ingeniero o el capitán, sino, por el contrario, en su exceso de realidad, por el propio carácter de vencido; el hombre es el remordimiento del mundo. Apropiación porque el mundo, al dejar de ser el útil del triunfo, se convierte en el instrumento del fracaso. Hele ahí dotado de una oscura finalidad —lo que sirve es su coeficiente de adversidad—, tanto más humano cuando más hostil al hombre. El mismo fracaso se convierte en salvación. No es que nos haga llegar a algún más allá. Pero, por sí mismo, se voltea y metamorfosea. Por ejemplo, el lenguaje poético surge de las ruinas de la prosa. Si es verdad que la palabra es una traición y que la comunicación es imposible, cada palabra, por sí misma, recobra su individualidad, se convierte en instrumento de nuestra derrota y encubridora de lo incomunicable. No es que haya *otra cosa* que comunicar, sino que, fracasada la comunicación de la prosa, el sentido mismo de la palabra se convierte en lo incomunicable puro. De este modo, el fracaso de la comunicación se convierte en la sugestión de lo incomunicable y el proyecto de utilizar las palabras, al verse contrariado,

cede el sitio a la pura intuición desinteresada del vocablo. Volvemos a encontrar, pues, la descripción que hemos intentado en la página 19* de esta obra, pero en la perspectiva más general de la valoración absoluta del fracaso, lo que, a mi juicio, es la actitud original de la poesía contemporánea. Conviene advertir también que esta lección confiere al poeta una función muy precisa en la colectividad; en una sociedad muy integrada o religiosa, el fracaso está ocultado por el Estado o compensado por la Religión; en una sociedad menos integrada y laica, como son nuestras democracias, corresponde a la poesía esa compensación.

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

- ⁵ Es manifiesto que, en toda poesía, se halla presente cierta forma de prosa, es decir, de triunfo. Recíprocamente, la prosa más seca encierra siempre un poco de poesía, es decir, cierta forma de fracaso. Ningún prosista, ni el más lúcido, comprende *completamente* lo que quiere decir; dice demasiado o demasiado poco y cada frase es una apuesta, un riesgo que se asume; cuanto más se tantea, más se singulariza la palabra; nadie, como lo ha demostrado Valéry, puede comprender una palabra hasta el fondo. Así cada palabra se emplea simultáneamente por su sentido claro y social y por ciertas oscuras resonancias, casi diría por su fisonomía. El lector también es

* En la presente edición, página 12. (*N. de la E.*)

sensible a esto. Y ya no estamos en el nivel de la comunicación concertada, sino en el de la gracia y del azar; los silencios de la prosa son poéticos porque señalan sus límites y sólo para mayor claridad me he fijado en los casos extremos de la prosa pura y la poesía pura. No se debe, sin embargo, llegar a la conclusión de que cabe pasar por la poesía a la prosa por una serie continua de formas intermedias. Si el prosista quiere cuidar demasiado las palabras, la *eidos* "prosa" se rompe y caemos en el galimatías. Si el poeta cuenta, explica o enseña, la poesía se hace *prosaica* y ha perdido la partida. Se trata de estructuras complejas, impuras, pero bien delimitadas.

¿Por qué se escribe?

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

Cada una de nuestras percepciones va acompañada de la conciencia de que la realidad humana es “reveladora”, es decir, de que “hay” ser gracias a ella o, mejor aún, que el hombre es el medio por el que las cosas se manifiestan; es nuestra presencia en el mundo lo que multiplica las relaciones; somos nosotros los que ponemos en relación este árbol con ese trozo de cielo; gracias a nosotros, esa estrella, muerta hace milenios, ese cuarto de luna y ese río se revelan en la unidad de un paisaje; es la velocidad de nuestro automóvil o nuestro avión lo que organiza las grandes ma-

sas terrestres; con cada uno de nuestros actos, el mundo nos revela un rostro nuevo. Pero, si sabemos que somos los detectores del ser, sabemos también que no somos sus productores. Si le volvemos la espalda, ese paisaje quedará sumido en su permanencia oscura. Quedará sumido por lo menos; no hay nadie tan loco que crea que el paisaje se reducirá a la nada. Seremos nosotros los que nos reduciremos a la nada y la tierra continuará en su letargo hasta que otra conciencia venga a despertarla. De este modo, a nuestra certidumbre interior de ser “reveladores” se une la de ser inesenciales en relación con la cosa revelada.

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

Lo que equivale a decir: nunca. Pues esto equivaldría a contemplar la propia obra con ojos ajenos y a

revelar lo que se ha creado. Pero es manifiesto que cuanto más conciencia tenemos de nuestra actividad creadora menos tenemos de la cosa creada. Cuando se trata de una vasija o un cajón que fabricamos conforme a las normas tradicionales y con útiles cuyo empleo está codificado, es el famoso “se” de Heidegger lo que trabaja por medio de nuestras manos. En este caso, el resultado puede parecernos lo bastante extraño a nosotros como para conservar a nuestros ojos su objetividad. Pero, si producimos nosotros mismos las normas de la producción, las medidas y los criterios y si nuestro impulso creador viene de lo más profundo del corazón, no cabe nunca encontrar en la obra otra cosa que nosotros mismos: somos nosotros quienes hemos inventado las leyes con las que juzgamos esa obra; vemos en ella nuestra historia, nuestro amor, nuestra alegría; aunque la contemplemos sin volverla a tocar, nunca nos *entrega* esa alegría o ese amor, porque somos nosotros quienes ponemos esas cosas en ella; los resultados que hemos obtenido sobre el lienzo o sobre el papel no nos parecen nunca objetivos, pues conocemos demasiado bien los procedimientos de los que son los efectos. Estos procedimientos continúan siendo un hallazgo subjetivo: son nosotros mismos, nuestra inspiración, nuestra astucia, y, cuando tratamos de *percibir* nuestra obra, todavía la creamos, repetimos mentalmente las operaciones que la han producido y cada uno de los aspectos se nos manifiesta como un resultado. Así, en la percepción, el objetivo se manifiesta como esencial y el sujeto como inessential; éste busca la esencialidad en la creación y la obtiene, pero entonces el objeto se convierte en inessential.

En parte alguna se hace esta dialéctica más evidente que en el arte de escribir. El objeto literario es un trompo extraño que sólo existe en movimiento. Para

que surja, hace falta un acto concreto que se denomina la lectura y, por otro lado, sólo dura lo que la lectura dure. Fuera de esto, no hay más que trazos negros sobre el papel. Ahora bien, el escritor no puede leer lo que escribe, mientras que el zapatero puede usar los zapatos que acaba de hacer, si son de su número, y el arquitecto puede vivir en la casa que ha construido. Al leer, se prevé, se está a la espera. Se prevé el final de la frase, la frase siguiente, la siguiente página; se espera que se confirmen o se desmientan las previsiones; la lectura se compone de una multitud de hipótesis, de sueños y despertares, de esperanzas y decepciones; los lectores se hallan siempre más adelante de la frase que leen, en un porvenir solamente probable que se derrumba en parte y se consolida en otra parte a medida que se avanza, en un porvenir que retrocede de página a página y forma el horizonte móvil del objeto literario. Sin espera, sin porvenir, sin ignorancia, no hay objetividad. Ahora bien, la operación de escribir supone una cuasilectura implícita que hace la verdadera lectura imposible. Cuando las palabras se forman bajo la pluma, el autor las ve, sin duda, pero no las ve como el lector, pues las conoce antes de escribirlas; su mirada no tiene por función despertar, rozándolas, palabras dormidas que están a la espera de ser leídas, sino de controlar el trazado de los signos; es una misión puramente reguladora, en suma, y la vista nada enseña en este caso, salvo los menudos errores de la mano. El escritor no prevé ni conjetura; *proyecta*. Con frecuencia, se espera; espera, como se dice, la inspiración. Pero no se espera a sí mismo como se espera a los demás; si vacila, sabe que el porvenir no está labrado, que es él mismo quien tiene que labrarlo, y, si ignora todavía qué va a ser de su héroe, es sencillamente que todavía no ha pensado en ello, que no lo ha decidido; entonces, el

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

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

La lectura, en efecto, parece la síntesis de la percepción y la creación;¹ plantea a la vez la esencialidad del sujeto y la del objeto; el objeto es esencial porque es rigurosamente trascendente, impone sus estructuras propias y reclama que se le espere y se le observe, pero el sujeto es esencial también como necesario para revelar el objeto —es decir, para que *haya* un objeto y para que éste *sea* absolutamente, es decir, sea producido—. En pocas palabras, el lector tiene conciencia de revelar y crear a la vez, de revelar creando, de crear por revelación. No se debe creer, en efecto, que la lectura sea una operación mecánica y esté impresionada por los signos como una placa fotográfica suele estarlo por la luz. Si el lector está distraído o cansado, si es tonto o aturdido, la mayoría de las relaciones se le escaparán y no logrará que el objeto “prenda”, en el sentido en que se dice que el fuego “prende” o “no prende”; sacará de las sombras frases que parecerán surgir al azar. Si el lector está en las mejores condiciones posibles, proyectará más allá de las palabras una forma sintética de la que cada frase no será más que una función parcial: el “tema”, el “asunto” o el “sentido”. De este modo, desde el principio, el sentido ya no está contenido en las palabras, puesto que es el sentido, por el contrario, lo que permite comprender el significado de cada una de ellas. Y el objeto literario, aunque se realice *a través* del lenguaje no se halla jamás *en* el lenguaje; es, al contrario, por naturaleza, silencio e impugnación de la palabra. Así, las cien mil palabras de un libro pueden ser leídas una a una sin que surja el sentido de la obra; el sentido no es la suma de las palabras, sino la totalidad orgánica de las mismas. Nada se consigue si el lector no se pone de rondón y casi sin guía a la altura de este silencio. Si no lo inventa, en suma, y si, a continuación, no coloca y mantiene en él

las palabras y frases que evoca. Y, si se me dice que valdría más llamar a esto una reinención o un descubrimiento, responderé que, ante todo, una reinención semejante sería un acto tan nuevo y tan original como la invención primera. Y, sobre todo, cuando un objeto no ha existido nunca antes, no cabe hablar ni de reinventarlo ni de descubrirlo. Porque el silencio de que hablo es, en efecto, la finalidad perseguida por el autor o, por lo menos, el silencio que éste nunca ha conocido; el silencio del autor es subjetivo y anterior al lenguaje, es la ausencia de palabras, el silencio indiferenciado y vivido de la inspiración que la palabra va a particularizar después, mientras que el silencio producido por el lector es un objeto. Y en el interior mismo de ese objeto hay aún otro silencio: lo que el autor no dice. Se trata de intenciones tan particulares que no podrían tener sentido fuera del objeto que la lectura pone de manifiesto; sin embargo, son estas intenciones las que procuran densidad y aspecto singular al objeto. No basta decir que no han sido expresadas: son precisamente lo inexpresable. Y, por ello, no cabe encontrarlas en ningún momento definido de la lectura; están en todas partes y en ninguna: la cualidad de maravilloso de *Grand Meaulnes*, el babilonismo de *Armance*, el grado de realismo y de verdad de la mitología de Kafka... He aquí cosas que nunca se dan; es necesario que el lector lo invente todo en un perpetuo adelantamiento a la cosa escrita. Sin duda, el autor le guía; los jalones que ha colocado están separados y hay que llegar hasta ellos e ir más allá. En resumen, la lectura es creación dirigida. Por una parte, en efecto, el objeto literario no tiene otra sustancia que la subjetividad del lector; la espera de Raskolnikov, es *mi* espera, una espera que yo le presto; sin esta impaciencia del lector, no quedarían más que signos languidecientes;

el odio del personaje contra el juez de instrucción que le interroga es mi odio, requerido, captado por los signos, y el mismo juez de instrucción no existiría sin el odio que le tengo a través de Raskolnikov. Es ese odio lo que anima, lo que constituye su carne. Pero, por otra parte, las palabras están ahí como trampas para suscitar nuestros sentimientos y reflejarlos sobre nosotros; cada palabra es un camino de trascendencia, fundamenta nuestros afectos, los nombra, los atribuye a un personaje imaginario que se encarga de vivirlos por nosotros y que no tiene otra sustancia que esas pasiones prestadas; les proporciona objetos, perspectivas, un horizonte. Así, para el lector, todo está por hacer y todo está hecho; la obra existe únicamente en el nivel exacto de sus capacidades: mientras lee y crea, sabe que podrá siempre ir más lejos en su lectura, crear más profundamente, y, de este modo, la obra le parece inagotable y opaca como las cosas. Esta producción absoluta de cualidades, que, a medida que emanan de nuestra subjetividad, se condensan a nuestra vista en objetividades impermeables, cabe compararla muy bien, a mi juicio, a esa “intuición racional” que Kant reservaba para la Razón Divina.

Ya que la creación no puede realizarse sin la lectura, ya que el artista debe confiar a otro el cuidado de terminar lo comenzado, ya que un autor puede percibirse esencial a su obra únicamente a través de la conciencia del lector, toda obra literaria es un llamamiento. Escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he emprendido por medio del lenguaje. Y si se pregunta *a qué* hace llamamiento el escritor, la respuesta es sencilla. Como no se encuentra nunca en el libro la razón suficiente para que el objeto estético se manifieste, sino solamente requerimientos para que el mismo sea producido, y

como tampoco hay motivo bastante en el espíritu del autor y su subjetividad, de la que no puede salir, no puede explicar el paso a la objetividad, la aparición de una obra de arte es un acontecimiento nuevo que no podría *explicarse* con los datos anteriores. Y pues esta creación dirigida es un comienzo absoluto, ha de ser realizada por la libertad del lector en lo que esta libertad tiene de más duro. Así, el escritor recurre a la libertad del lector para que ella colabore a la producción de la obra. Se dirá, sin duda, que todos los útiles se dirigen a nuestra libertad, ya que son los instrumentos de una acción posible y que, en esto, la obra de arte no es específica. Y es verdad que el útil es el esbozo condensado de una operación. Pero se mantiene en el nivel de lo imperativo hipotético: puedo utilizar un martillo para clavar una caja o para romper la cabeza a mi vecino. Considerado en sí mismo, un útil no es un requerimiento a mi libertad, no me coloca delante de ella, sino que trata más bien de servirla reemplazando la invención libre de los medios por una sucesión ordenada de conductas tradicionales. El libro no sirve a mi libertad: la requiere. No cabría, en efecto, dirigirse a una libertad como tal por la presión, la fascinación o la súplica. Para llegar a ella, no hay más que un procedimiento: reconocerla en primer lugar y confiar en ella después; en fin, exigirle un acto en nombre de ella misma, es decir, en nombre de la confianza que se le otorga. De este modo, el libro no es, como el útil, un medio que tenga presente un fin cualquiera; el libro se propone como fin la libertad del lector. Y la expresión kantiana de “finalidad sin fin” me parece totalmente impropia para designar la obra de arte. Supone, en efecto, que el objeto estético presenta solamente la apariencia de una finalidad y se limita a solicitar el libre y ordenado juego de la imaginación. Es olvidarse de que la imaginación

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

acto creador reclamado por un imperativo. Este fin absoluto, este imperativo trascendente y, sin embargo, consentido, vuelto a tomar por propia cuenta por la libertad misma, es lo que se llama un valor. La obra de arte es valor porque es un llamamiento.

Si pido a mi lector que lleve a feliz término la empresa que he comenzado, es manifiesto que lo considero como libertad pura, puro poder creador, actividad incondicionada; no debo, pues, en ningún caso, dirigirme a su pasividad, es decir, tratar de *afectarlo*, de comunicarle de rondón emociones de miedo, deseo o cólera. Hay, sin duda, autores que se preocupan únicamente de provocar esas emociones, porque son emociones previsibles y gobernables y porque esos autores disponen de medios probados para suscitarlas con seguridad. Pero es verdad también que se reprocha tal proceder, como ha sucedido con Eurípides desde la Antigüedad, a causa de que hacía aparecer niños en escena. En la pasión, la libertad queda enajenada; lanzada bruscamente a empresas parciales, pierde de vista su tarea, que es producir un fin absoluto. Y el libro no es más que un medio para alimentar el odio o el deseo. El escritor no debe tratar de *turbar*, pues se pone así en contradicción consigo mismo; si quiere *exigir*, debe limitarse a proponer la tarea que hay que realizar. Se deduce de esto el carácter de *pura presentación* que parece esencial a la obra de arte; el lector debe contar con cierta posibilidad de repliegue estético. Es lo que Gautier ha confundido tontamente con “el arte por el arte” y los parnasianos con la impasibilidad del artista. Se trata solamente de una precaución y Génét lo denomina con más acierto cortesía del autor para el lector. Pero esto no quiere decir que el escritor llame a no sabemos qué libertad abstracta y conceptual. El objeto estético vuelve a crearse con sentimientos, des-

de luego; si es emocionante, sólo se manifestará con nuestras lágrimas; si es cómico, será reconocido por la risa. Pero estos sentimientos son de una especie especial: tienen la libertad por origen; son prestados. Hasta el crédito que concedo al relato está libremente consentido. Es una Pasión, en el sentido cristiano de la palabra, es decir, una libertad que se coloca decididamente en un estado de pasividad para obtener por el sacrificio cierto efecto trascendente. El lector se hace crédulo, desciende a la credulidad y ésta, aunque acaba por encerrarse en sí misma como un sueño, va acompañada a cada instante por la conciencia de ser libre. En ocasiones, se ha querido encerrar a los autores en este dilema: “O se cree en lo que ustedes cuentan y resulta intolerable o no se cree y resulta ridículo”. Pero el argumento es absurdo, pues lo propio de la conciencia estética es ser creencia por compromiso, por juramento, creencia continuada por fidelidad a sí mismo y al autor, decisión perpetuamente renovada de creer. Yo puedo despertarme a cada paso y lo sé, pero no quiero hacerlo: la lectura es un sueño libre. De modo que todos los sentimientos particulares que se tocan sobre el fondo de esta creencia imaginaria son como modulaciones particulares de mi libertad; lejos de absorberla o de ocultarla, son otros tantos medios que ella ha elegido para revelarse a sí misma. Raskolnikov, ya lo he dicho, no sería más que una sombra sin la mezcla de repulsión y de amistad que siento por él y que le hace vivir. Pero, por una inversión que es propia del objeto imaginario, no es la conducta de Raskolnikov lo que provoca mi indignación o mi estima, sino que son éstas las que procuran consistencia y objetividad a esa conducta. Así, pues, los sentimientos del lector no están nunca dominados por el objeto y, como no hay realidad exterior que pueda condicionarlos, tienen su

fuente permanente en la libertad, es decir, son completamente generosos, pues llamo generoso a un sentimiento que tiene la libertad por origen y fin. De este modo, la lectura es un ejercicio de generosidad y lo que el escritor pide al lector no es la aplicación de una libertad abstracta, sino la entrega de toda la persona, con sus pasiones, sus prevenciones, sus simpatías, su temperamento sexual, su escala de valores. Cuando esta persona se entrega con generosidad, la libertad la atraviesa de parte a parte y transforma hasta las masas más oscuras de su sensibilidad. Y, como la actividad se ha hecho pasiva para crear mejor el objeto, la pasividad, recíprocamente, se convierte en acto; el hombre que lee ha subido a lo más alto. Tal es la razón de que se vea a personas que tienen fama de duras de derramar lágrimas ante el relato de infortunios imaginarios; se habían convertido por unos instantes en lo que hubieran sido si no hubiesen pasado su vida ocultándose su libertad.

Por tanto, el autor escribe para dirigirse a la libertad de los lectores y requerirla a fin de que haga existir la obra. Pero no se limita a esto y reclama además que se le replique con la misma confianza, que se le reconozca su libertad creadora y que se la pidan a su vez por medio de un llamamiento simétrico e inverso. Aquí se manifiesta, en efecto, la otra paradoja dialéctica de la lectura: cuanto más experimentamos nuestra libertad, más reconocemos la del otro; cuanto más nos exige, más le exigimos.

Cuando disfruto de un paisaje, sé muy bien que no soy yo quien lo ha creado, pero sé también que, sin mí, las relaciones que se establecen ante mis ojos entre los árboles, los follajes, la tierra y la hierba no existirían en modo alguno. Sé perfectamente que no puedo explicar esta apariencia de finalidad que descubro en la

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

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

El lector, por el contrario, progresa con seguridad. Por muy lejos que vaya, el autor ha ido más lejos que él. Sean cuales sean los acercamientos que establezca entre las diferentes partes del libro —entre los capítulos o entre las palabras—, el lector posee una garantía: se trata de acercamientos expresamente adquiridos. Puede, como dice Descartes, simular que hay un orden secreto entre partes que parecen no guardar relación alguna entre ellas; el creador le ha precedido

por este camino y los más bellos desórdenes son efectos al arte, es decir, orden todavía. La lectura es inducción, interpolación, extrapolación, y el fundamento de estas actividades descansa en la voluntad del autor, del mismo modo que se ha creído durante mucho tiempo que el de la inducción científica descansaba en la voluntad divina. Una dulce fuerza nos acompaña y nos sostiene desde la primera página hasta la última. Esto no quiere decir que descifremos fácilmente las intenciones del artista; son, como hemos dicho, materia de conjeturas y hay una *experiencia* del lector, pero estas conjeturas, están apuntaladas por la gran certidumbre que tenemos de que las bellezas que se manifiestan en el libro no son nunca el efecto de encuentros casuales. En la naturaleza, el árbol y el cielo sólo se armonizan por azar; si, por el contrario, los héroes se encuentran en *esta* torre, en *esta* prisión o paseándose en *este* jardín, se trata a la vez de la restitución de series independientes de causas —el personaje estaba en cierto estado de ánimo debido a una sucesión de acontecimientos psicológicos y sociales; por otra parte, se dirigía a un lugar determinado y la configuración de la ciudad le obligaba a atravesar determinado parque—, y de la expresión de una finalidad más profunda, pues el parque no ha surgido más que *para* armonizarse con cierto estado de ánimo, para expresarlo por medio de las cosas o para ponerlo de relieve mediante un vivo contraste. Y el mismo estado de ánimo ha sido concebido en relación con el paisaje. Aquí, es la casualidad lo que constituye la apariencia y lo que podría ser denominado “causalidad sin causa” y es la finalidad lo que constituye la realidad profunda. Pero, si puedo así, con toda confianza, poner el orden de los fines bajo el orden de las causas, es que, al abrir el libro, afirmo que el objeto tiene su fuente en la libertad humana. Si tuviera

que sospechar que el artista ha escrito por pasión y con pasión, mi confianza se desvanecería enseguida, pues no serviría de nada haber apuntalado el orden de las causas con el orden de los fines; éste estaría apoyado a su vez por una causalidad psíquica y, para acabar, la obra de arte entraría en la cadena del determinismo. Cuando leo, no niego, desde luego, que el autor no pueda estar apasionado ni incluso que haya concebido primeramente su obra bajo el imperio de la pasión. Pero su decisión de escribir supone que se repliega frente a sus sentimientos; en pocas palabras, que ha transformado sus emociones en emociones libres, como yo hago con las mías al leerle. Es decir, que ha asumido la actitud de la generosidad. De este modo, la lectura es un pacto de generosidad entre el autor y el lector; cada uno confía en el otro, cuenta con él y le exige tanto como se exige a sí mismo. Porque esta confianza también es generosidad: nadie puede obligar al autor a creer que su lector hará uso de la propia libertad y nadie puede obligar al lector a creer que el autor ha hecho otro tanto. Los dos toman una decisión libre. Se establece así un va y viene dialéctico; cuando leo, exijo; lo que así leo, si mis exigencias quedan satisfechas, me induce a exigir más al autor, lo que equivale a exigir al autor que me exija más. Y, recíprocamente, la exigencia del autor consiste en que yo lleve mis exigencias al más alto grado. Así, mi libertad, al manifestarse, revela la libertad del otro.

Importa poco que el objeto estético sea el producto de un arte “realista” —o que pretenda ser tal—, o de un arte “formal”. De todos modos, las relaciones naturales quedan invertidas: este árbol del primer plano del cuadro de Cézanne se nos manifiesta enseguida como el producto de un encadenamiento causal. Pero la causalidad es una ilusión; se mantendrá, sin duda,

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

Ahora bien, la obra nunca se limita al objeto pintado, esculpido o relatado; de la misma manera que sólo se perciben las cosas sobre el fondo del mundo, los objetos representados por el arte se nos manifiestan sobre el fondo del universo. En el plano último de las aventuras de Fabricio, están la Italia de 1820, Austria y Francia, el cielo con sus astros consultados por el cura Blanès y finalmente la tierra entera. Si el pintor nos presenta un campo o unas flores en un florero, se trata de ventanas abiertas al mundo; ese camino rojo que se pierde en los trigales puede ser seguido hasta mucho más allá de lo pintado por Van Gogh, entre otros triga-

les, bajo otras nubes, hasta un río que se pierde en el mar. Y prolongamos hasta lo infinito, hasta el otro extremo del mundo, la tierra profunda que sostiene la existencia de los campos y de la finalidad. De modo que, a través de algunos objetos que produce o reproduce, el acto creador persigue una reproducción total del mundo. Cada cuadro y cada libro es una recuperación de la totalidad del ser; cada obra de arte presenta esta totalidad a la libertad del espectador. Porque tal es el objetivo final del arte: recuperar este mundo mostrándolo tal cual es, pero como si tuviera su fuente en la libertad humana. Sin embargo, como lo que el autor crea no adquiere realidad objetiva más que a los ojos del espectador, la recuperación queda consagrada por la ceremonia del espectáculo y singularmente de la lectura. Estamos ya en mejores condiciones para contestar a la pregunta que formulábamos momentos antes: el escritor opta por apelar a la libertad de los demás para que, por las implicaciones recíprocas de sus exigencias, puedan entregar de nuevo la totalidad del ser al hombre y volver a cerrar la humanidad sobre el universo.

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

por de pronto con el reconocimiento de un fin trascendental y absoluto que suspende por un momento la cascada utilitaria de los fines-medios y los medios-fines,² es decir, de un llamamiento o, lo que es lo mismo, de un valor. Y la conciencia posicional que adquiero de este valor va acompañada necesariamente de la conciencia no posicional de mi libertad, ya que la libertad se manifiesta a sí misma por una exigencia trascendente. El que la libertad se reconozca a sí misma es alegría, pero esta estructura de la conciencia no-tética supone otra: ya que, en efecto, la lectura es creación, mi libertad no se manifiesta solamente como pura autonomía, sino como actividad creadora, es decir, no se limita a darse su propia ley, sino que se erige en constitutiva del objeto. En este nivel, se manifiesta el fenómeno propiamente estético, es decir, una creación donde el objeto creado es dado *como objeto* a su creador; es el único caso en el que el creador disfruta del objeto que crea. Y la palabra disfrute aplicada a la conciencia posicional de la obra leída indica bastante bien que estamos en presencia de una estructura esencial de la alegría estética. Este disfrute posicional va acompañado de la conciencia no posicional de ser esencial respecto a un objeto tomado como esencial; designaré este aspecto de la conciencia estética: sentimiento de seguridad. Es él lo que procura una calma soberana a las emociones estéticas más fuertes; tiene por origen la comprobación de una armonía rigurosa entre la subjetividad y la objetividad. Como, por otra parte, el objeto estético es propiamente el mundo en la medida en que es perseguido a través de imaginarios, la alegría estética acompaña a la conciencia posicional de que el mundo es un valor, es decir, una tarea propuesta a la libertad humana. Y es eso lo que yo llamaría modificación estética del proyecto humano, porque, por lo general, el mundo se

manifiesta como el horizonte de nuestra situación, como la distancia infinita que nos separa de nosotros mismos, como la totalidad sintética del enunciado, como el conjunto indiferenciado de los obstáculos y los utensilios, pero jamás como una exigencia que se dirige a nuestra libertad. Así, la alegría estética procede a ese nivel de la conciencia en el que yo trato de recuperar e interiorizar lo que es el no-yo por excelencia, ya que transformo lo dado en imperativo y el hecho en valor: el mundo es *mi* tarea, es decir, que la función esencial y libremente consentida de mi libertad es precisamente hacer del ser, en un movimiento incondicionado, el objeto único y absoluto del universo. Y, en tercer lugar, las estructuras precedentes suponen un pacto entre las libertades humanas, ya que, por un lado, la lectura es reconocimiento, confiado y exigente de la libertad del escritor y, por otro, el placer estético, como vuelve a ser él mismo sentido en la forma de un valor, encierra una exigencia absoluta respecto a tercero: la de que todo hombre, en la medida en que es libertad, experimenta el mismo placer leyendo la misma obra. De este modo, la humanidad entera se halla presente en su más elevada libertad y sostiene la existencia de un mundo que es a la vez *su* mundo y el mundo “exterior”. En la alegría estética, la conciencia posicional es conciencia *imaginante* del mundo en su totalidad, como ser y deber ser a la vez; como, también a la vez, totalmente nuestro y totalmente extraño, tanto más nuestro cuanto más extraño sea. La conciencia no posicional encierra *realmente* la totalidad armoniosa de las libertades humanas en la medida en que esa totalidad es objeto de una confianza y una exigencia universales.

Escribir es, pues, a la vez, revelar el mundo y proponerlo como una tarea a la generosidad del lector. Es

recurrir a la conciencia del prójimo para hacerse reconocer como *esencial* a la totalidad del ser; es querer vivir esta esencialidad por personas interpuestas. Pero, como, por otro lado, el mundo real sólo se revela en la acción, como no cabe sentirse en él sino pasándolo para cambiarlo, el universo del novelista carecería de espesor, si no se lo descubriera en un movimiento para trascenderlo. Ha sido observado con frecuencia: en un relato, un objeto no obtiene su densidad de existencia del número y de la longitud de las descripciones que se le consagran, sino de la complejidad de sus lazos con los diferentes personajes; parecerá tanto más real cuanto más se lo maneje, tome y deje, es decir, cuanto más sea pasado por los personajes en marcha hacia sus propios fines. Tal sucede con el mundo novelesco, es decir, con la totalidad de las cosas y de los hombres: para que presente su máximo de densidad, es necesario que la revelación-creación por la que el lector descubre este mundo sea también sea también alistamiento imaginario en la acción; dicho de otro modo, cuanto más gusto se tenga en cambiarlo, tanto más vivo será. El error del realismo ha consistido en creer que lo real se revelaba a la contemplación y que, como consecuencia, cabía hacer de lo real una pintura imparcial. ¿Cómo cabe esto cuando la percepción misma es parcial y cuando la sola nominación es ya una modificación del objeto? Y ¿cómo el escritor, que quiere ser esencial al universo, podría querer serlo a las injusticias que este universo encierra? Hace falta que lo sea, sin embargo. Pero, si acepta ser creador de injusticias, es en un movimiento que pasa a estas injusticias en camino hacia la abolición de las mismas. En cuanto a mí, que leo, si creo y mantengo en existencia un mundo injusto, me hago responsable de cuanto haga al respecto. Y todo el arte del autor es para obligarme a *crear* lo que

él *revela* y, por tanto, para comprometerme. Entre los dos asumimos la responsabilidad del universo. Y, precisamente porque este universo está sometido por el esfuerzo conjugado de nuestras dos libertades y porque el autor ha tratado por mi mediación de integrarlo en lo humano, es necesario que aparezca verdaderamente *en sí mismo*, en su naturaleza más honda, como atravesado de parte a parte y sostenido por una libertad que ha tomado como fin la libertad humana. Y, si este universo no es verdaderamente la ciudad de los fines que debe ser, es necesario por lo menos que sea una etapa hacia ella; en pocas palabras, es necesario que sea un devenir y que se le considere y presente siempre, no como una masa aplastante que soportamos, sino desde el punto de vista de lo que dejamos atrás en nuestra marcha hacia esa ciudad de los fines. Es necesario que la obra, por muy perversa y desesperante que sea la humanidad que el autor pinte, tenga un aire de generosidad. No hace falta, desde luego, que esta generosidad se exprese por discursos edificantes o personajes virtuosos; no debe siquiera ser premeditada y es una gran verdad eso de que no se hacen buenos libros con buenos sentimientos. Pero la generosidad debe ser la trama misma del libro, la materia con la que se labran los hombres y las cosas; sea cual sea el tema, debe manifestarse por todas partes una ligereza esencial que recuerde que la obra no es nunca un dato natural, sino una *exigencia* y una *donación*. Y, si me dan este mundo con sus injusticias, no es para que contemple éstas con frialdad, sino para que las anime con mi indignación y para que las revele y cree con su naturaleza de tales, es decir, de abusos que deben ser suprimidos. De esta manera, el universo del escritor se revelará en toda su profundidad únicamente con el examen, la admiración y la indignación del lector. Y el amor ge-

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

me invita a adoptar la actitud de la generosidad, yo no podría aceptar, en el momento en que me siento libertad pura, la identificación con una raza de opresión. En contra, pues, de la raza blanca y de mí mismo, en la medida en que soy integrante de ella, apelo a todas las libertades que reivindican la liberación de los hombres de color. Pero nadie puede suponer que quepa escribir nunca una buena novela alabando el antisemitismo.³ Porque no se puede exigir de mí, en el momento que siento que mi libertad está indisolublemente ligada a la de todos los otros hombres, que la emplee en aprobar el avasallamiento de algunos de ellos. Por ello, sea ensayista, folletinista, satírico o novelista, hable solamente de las pasiones individuales o arremeta contra el régimen de la sociedad, el escritor, hombre libre que se dirige a hombres libres, no tiene más que un tema: la libertad.

Desde luego, toda tentativa de avasallar a sus lectores le amenaza en su arte mismo. El fascismo afectará a un herrero en su vida de hombre, pero no necesariamente en su oficio; a un escritor será en la una y el otro, más todavía en el oficio que en la vida. He visto a autores que, dedicados antes de la guerra a llamar al fascismo a gritos, se quedaron estériles en el mismo momento en que los nazis les colmaban de honores. Pienso principalmente en Drieu la Rochelle: se ha equivocado, pero era sincero, según lo ha probado. Había aceptado la dirección de una revista inspirada. Durante los primeros meses, amonestaba, calentaba las orejas y sermoneaba a sus compatriotas. Nadie le contestó: era porque ya no se tenía libertad para hacerlo. Se puso manifiestamente de mal humor; ya no *sentía* a sus lectores. Se mostró más apremiante, pero ningún signo le dio a entender que había sido comprendido. Ningún signo de odio, ni de cólera tampoco: nada. El

hombre pareció desorientado y presa de una agitación creciente; se quejó amargamente a los alemanes. Sus artículos eran soberbios y se hicieron agrios, llegó el momento en que se golpeó el pecho: no hubo eco alguno, salvo entre periodistas vendidos, a los que despreciaba. Presentó su dimisión, la retiró, habló todavía, siempre en el desierto. Finalmente, se mató, amordazado por el silencio de los demás. Había reclamado el avasallamiento de los demás, pero, en su desvarío, debió de imaginárselo voluntario, todavía libre. Vino. El hombre que había en él se felicitó a grandes voces, pero el escritor no pudo soportarlo. Al mismo tiempo, otros, que fueron felizmente los más, comprendieron que la libertad de escribir supone la libertad del ciudadano. No se escribe para esclavos. El arte de la prosa es solidario con el único régimen donde la prosa tiene un sentido: la democracia. Cuando una de estas cosas está amenazada, también lo está la otra. Y no basta defenderlas con la pluma. Llega el día en que la pluma se ve obligada a detenerse y es necesario entonces que el escritor tome las armas. De este modo, cualquiera sea el modo en que se haya venido al campo de las letras, sean cuales sean las ideas que se profesen, la literatura lanza al escritor a la batalla; escribir es cierto modo de querer la libertad. Si usted ha comenzado, de grado o no, queda usted comprometido.

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

Notas

- ¹ Sucede lo mismo, en grados diversos, con la actitud del espectador frente a otras obras de arte (cuadros, sinfonías, estatuas, etcétera).
- ² En la *vida práctica*, cada medio puede ser considerado como un fin, desde el momento en que es buscado, y cada fin se manifiesta como medio de conseguir otro fin.
- ³ Esta última observación ha impresionado mucho. Pido, pues, que se me cite una sola novela buena cuya finalidad expresa haya sido servir a la opresión, una sola que haya sido escrita contra los judíos, contra los negros, contra los obreros, contra los pueblos colonizados. Se dirá: “El que no exista tal buena novela no es razón para que no sea escrita un día”. Pero, entonces, se confiesa que se es un teórico abstracto. Usted, no yo. Porque, en nombre de su concepción abstracta del arte, usted afirma la posibilidad de un hecho que no se ha producido jamás, mientras que yo me limito a proponer una explicación para un hecho admitido.

¿Para quién se escribe?*

A primera vista, esto no tiene duda: se escribe para el lector universal y hemos visto, en efecto, que la exigencia del escritor se dirige en principio a *todos* los hombres. Pero las descripciones que preceden son ideales. En realidad, el escritor sabe que habla para libertades sumergidas, ocultas, indisponibles. Y su misma libertad tampoco es pura; es preciso que la limpie y escriba también para limpiarla. Es peligrosamente fácil hablar con demasiadas prisas de valores eternos: los valores eternos apenas tienen carne. La misma libertad, si se la considera *sub specie æternitatis*, parece una rama seca, porque, como el mar, siempre está comenzando de nuevo; no es otra cosa que el movimiento por el que perpetuamente nos desprendemos y liberamos. No hay libertad gratuita; hay que conquistarse por encima de las pasiones, la raza, la clase y la nación y conquistar consigo a los demás. Pero lo que

* Los textos desde aquí reproducidos tienen su base en la edición de *¿Qué es la literatura?*, Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, Argentina, 1950. (N. de la E.)

importa en este caso es la figura singular del obstáculo que hay que superar, de la resistencia que hay que vencer; es esto lo que, en cada circunstancia, da su figura a la libertad. Si el escritor ha optado, como lo quiere Benda, por chochar, puede hablar en hermosos párrafos de esa libertad eterna que reclaman a la vez el nacional-socialismo, el comunismo staliniano y las democracias capitalistas. No molestará a nadie; no se dirigirá a nadie; se le concederá por adelantado todo lo que pide. Pero es un sueño abstracto; lo quiera o no y aunque aspire a laureles eternos, el escritor habla a sus contemporáneos, a sus compatriotas, a sus hermanos de raza o de clase. No se ha observado lo suficiente, en efecto, que una obra del espíritu es naturalmente *alusiva*. Aunque el autor se proponga dar la representación más completa de su objeto, nunca se trata de que lo cuente *todo*; siempre sabe más cosas de las que dice. Es que el lenguaje es elipsis. Si yo quiero advertir a mi vecino que una avispa ha entrado por la ventana, no necesito pronunciar un largo discurso. “¡Cuidado!” o “¡Ahí!” bastan —una palabra, un ademán—; con que el vecino vea la avispa, todo lo demás sobra. Si un disco nos reprodujera sin comentarios las conversaciones cotidianas de un matrimonio de Provins o de Angulema, no comprenderíamos nada; nos faltaría el *contexto*, es decir, los recuerdos comunes y las percepciones comunes, la situación de la pareja y sus ocupaciones; en pocas palabras, el mundo tal como cada uno de los interlocutores sabe que se le manifiesta al otro. Otro tanto pasa con la lectura: las gentes de una misma época y una misma colectividad, que han vivido los mismos acontecimientos, que se plantean o eluden los mismos problemas, tienen el mismo sabor de boca, son cómplices los unos de los otros y ven entre ellos los mismos cadáveres. Tal es la razón de que no haya

que escribir tanto: hay palabras-claves. Si yo relato la ocupación alemana a un público norteamericano, necesitaré muchos análisis y precauciones; perderé veinte páginas disipando las prevenciones, los prejuicios y las leyendas; luego, hará falta que consolide mis posiciones a cada paso, que busque en la historia de los Estados Unidos imágenes y símbolos que permitan comprender la nuestra, que tenga siempre presente la diferencia entre nuestro pesimismo de viejos y su optimismo de niños. Si escribo sobre el mismo tema para franceses, estamos entre nosotros: bastan estas palabras, por ejemplo: “un concierto de música militar alemana en el quiosco de un parque público”. Todo está ahí: una áspera primavera, un parque provinciano, hombres de cabezas peladas soplando en los metales, unos cuantos transeúntes ciegos y sordos que apresuran el paso, dos o tres oyentes apretados contra los árboles, esa alborada a Francia que se pierde inútilmente en el aire, nuestra vergüenza, nuestra angustia, nuestra cólera y también nuestro orgullo. Así, el lector a quien me dirijo no es ni Micromegas ni el Ingenuo, ni tampoco Dios padre. No tiene la ignorancia del buen salvaje al que hay que explicar todo a partir de los principios; no es un espíritu ni una tabla rasa. Tampoco tiene la omnisciencia de un ángel o del Padre Eterno; le revelo ciertos aspectos del universo y me aprovecho de lo que sabe para tratar de enseñarle lo que no sabe. Suspendido entre la ignorancia total y el conocimiento absoluto, posee un bagaje determinado que varía de un momento a otro y que es suficiente para revelar su *historicidad*. No es, en efecto, en modo alguno, una conciencia instantánea, una pura afirmación de libertad al margen del tiempo y no pasa tampoco por encima de la historia: está comprometido en ella. Los autores también son históricos y precisamente por esto

algunos de ellos desean escaparse de la historia con un salto a la eternidad. Entre esos hombres que están sumergidos en una misma historia y que contribuyen igualmente a hacerla, se establece, por medio del trujamán del libro, un contacto histórico. Escritura y lectura son las dos caras de un mismo hecho de historia y la libertad a la que el escritor nos invita no es una pura conciencia abstracta de ser libre. Esa libertad *no existe*, si hablamos con propiedad; hay que conquistarla en una situación histórica; cada libro propone una liberación concreta a partir de una enajenación particular. También hay en cada libro un recurso implícito a instituciones, a costumbres, a ciertas formas de opresión o de conflicto, a la sensatez y a la locura del día, a pasiones duraderas y obstinaciones pasajeras, a supersticiones y a conquistas recientes del buen sentido, a evidencias e ignorancias, a modos especiales de razonar que las ciencias han puesto de moda y que se aplican en todos los terrenos, a esperanzas, a temores, a hábitos de la sensibilidad, de la imaginación y hasta de la percepción, a costumbres y a valores recibidos en general, a todo un mundo que es común al autor y al lector. Es este mundo bien conocido lo que el autor anima y llena con su libertad y es a partir de este mundo como el lector debe efectuar su liberación concreta: este mundo es la enajenación, la situación, la historia, y es este mundo lo que debo tomar y asumir, lo que debo conservar o cambiar, para mí y los demás. Porque, si el aspecto inmediato de la libertad es el negativo, se sabe que no se trata del poder abstracto de decir no, sino de una negatividad concreta que retiene en ella misma lo que niega y adquiere con ello, en todas sus partes, determinado matiz. Y ya que las libertades del autor y del lector se buscan y se influyen a través de un mundo, cabe decir también que es la elección he-

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

Para tomar un ejemplo más cercano todavía, digamos que resulta impresionante que *Le Silence de la Mer*, obra que fue escrita por un resistente del primer momento y cuya finalidad es manifiesta a nuestro juicio, sólo haya encontrado hostilidad en los círculos de emigrados de Nueva York, de Londres y a veces del mismo Argel y que se haya llegado incluso a tachar a su autor de colaboracionismo. Lo que pasa es que Vercors no iba tras ese público. En la zona ocupada, al contrario, nadie ha dudado de las intenciones del autor ni de la eficacia de su trabajo: escribía para nosotros. No creo,

en efecto, que quepa defender a Vercors diciendo que su alemán es real, como son reales su viejo francés y su muchacha francesa. Koestler ha escrito sobre eso páginas muy buenas: el silencio de los dos franceses no tiene verosimilitud psicológica; tiene incluso cierto leve sabor a anacronismo: recuerda el mutismo tozudo de los campesinos patriotas de Maupassant durante otra ocupación. *Otra* ocupación, con otras esperanzas, otras angustias, otras costumbres. En cuanto al oficial alemán, su retrato no carece de vida, pero, como es manifiesto, Vercors, que, al mismo tiempo, se negaba a todo contacto con el ejército de ocupación, lo ha hecho “de memoria”, combinando los elementos probables de ese personaje. Por ello, no deben ser preferidas en nombre de la *Verdad* esas imágenes a las que forjaba cada día la propaganda de los anglosajones. Pero, para un francés de la metrópoli, la novela de Vercors era en 1941 la más *eficaz*. Cuando el enemigo está separado de ustedes por una barrera de fuego, hay que juzgarlo en globo como la encarnación del mal: toda guerra es un maniqueísmo. Es, pues, muy comprensible que los diarios de Inglaterra no perdieran el tiempo distinguiendo el buen grano de la cizaña en el ejército alemán. Pero, inversamente, las poblaciones vencidas y ocupadas, mezcladas con sus vencedores, vuelven, por la costumbre, por los efectos de una propaganda hábil, a considerar que esos vencedores son hombres. Hombres buenos o malos; buenos y malos a la vez. Una obra que hubiera presentado a los soldados alemanes en 1941 como ogros hubiera hecho reír a la zona ocupada y hubiera fracasado en su intento. Desde fines del 42, *Le Silence de la Mer* perdió su eficacia. Era que la guerra había empezado de nuevo en nuestro territorio: por un lado, propaganda clandestina, sabotajes, descarriamientos y atentados; por el otro, toques de queda,

deportaciones, detenciones, torturas y ejecución de rehenes. Una invisible barrera de fuego separaba de nuevo a los alemanes de los franceses: ya no queríamos saber si los alemanes que arrancaban los ojos y las uñas a nuestros amigos eran cómplices o víctimas del nazismo; frente a ellos, ya no bastaba mantener un silencio altanero, que ellos, por otra parte, no lo hubieran tolerado: en esta fase de la guerra, había que estar con ellos o contra ellos; en medio de los bombardeos y las matanzas, de las ciudades en llamas y las deportaciones, la novela de Vercors parecía un idilio: había perdido su público. Su público era el hombre del 41, humillado por la derrota, pero sorprendido por la cortesía calculada del ocupante, sinceramente deseoso de la paz, aterrado por el fantasma del bolcheviquismo, desorientado por los discursos de Pétain. A un hombre así, era inútil presentarle los alemanes como bestias sanguinarias; era necesario concederle, al contrario, que podían ser corteses y hasta simpáticos y, ya que había descubierto con sorpresas que la mayoría de ellos eran “hombres como nosotros”, era preciso indicarle que, aun en este caso, la fraternidad era imposible, que los soldados extranjeros resultaban tanto más desdichados e impotentes cuanto más simpáticos parecían y que es necesario luchar contra un régimen y una ideología nefastos, aunque los hombres que nos los traigan no parezcan malos. Y, como, en fin de cuentas, había que dirigirse a una multitud pasiva, como había todavía pocas organizaciones importantes y éstas se mostraban muy prudentes en el reclutamiento, la sola forma de oposición que se podía pedir a la población era el silencio, el desprecio, la obediencia forzada y que revela serlo. De este modo, la novela de Vercors define su público y, al definirlo, el autor se define a sí mismo: quiere combatir en el espíritu de la

burguesía francesa del 41 los efectos de la entrevista de Montoire. Un año y medio después de la derrota, se trataba de algo vivo, virulento, eficaz. Dentro de medio siglo, este algo no apasionará a nadie. Un público mal informado lo leerá todavía como un cuento agradable y un poco lánguido sobre la guerra del 39. Parece que las bananas son mejores recién tomadas del árbol; de modo análogo, las obras del espíritu deben ser consumidas en su propio sitio.

Se sentirá la tentación de reprochar su vana sutileza y su carácter indirecto a todo intento de explicar una obra del espíritu por el público al que está dirigida. ¿No es más sencillo, más directo y más riguroso tomar como factor determinante la misma condición del autor? ¿No conviene atenerse a la noción tainiana del “medio”? Contestaré que la explicación por el medio es, en efecto, *determinante*: el medio *produce* al escritor; es por esto por lo que no creo en ella. El público, por el contrario, llama al autor, es decir, plantea problemas a su libertad. El medio es una *vis a tergo*; el público, por el contrario, es una espera, un vacío que ha de llenarse, una *aspiración*, en sentido propio y figurado. En una palabra, es el *otro*. Y estoy tan lejos de rechazar la explicación de la obra por la situación del hombre que siempre he considerado la idea de escribir como la libre superación de determinada situación humana y *total*. En lo que, desde luego, no se diferencia de las demás empresas. Étiemble, en un artículo de mucho ingenio, pero un tanto superficial,¹ escribe: «Yo iba a revisar mi pequeño diccionario cuando el azar me puso ante los ojos tres líneas de Jean-Paul Sartre: “Para nosotros, en efecto, el escritor no es ni una Vestal ni un Ariel. Está en el asunto, haga lo que haga; marcado, comprometido, hasta en su retiro más recóndito». Estar metido en el asunto, en la danza. Reconozco, poco

más o menos, la frase de Blaise Pascal: “Estamos embarcados”. Pero, al mismo tiempo, veía que el compromiso perdía todo valor, que quedaba reducido al hecho más trivial, al del príncipe y del esclavo, a la condición humana”.

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

su condición, también es preciso recordar que su condición no es solamente la de un hombre en general, sino, precisamente, también la de un escritor. Tal vez sea judío, checo y de familia campesina, pero es un *escritor* judío, un *escritor* checo y de origen rural. Cuando yo he intentado en otro artículo definir la situación del judío, no he encontrado más que esto: “el judío es un hombre al que los demás hombres consideran judío y que tienen por obligación elegirse a partir de la situación que se le ha creado”. Porque hay cualidades que tenemos únicamente por los juicios de los demás. En el caso del escritor, el caso es más complejo, porque nadie está obligado a optar por ser tal cosa. Además, la libertad está en el origen: soy autor en primer lugar por mi libre decisión de escribir. Pero en seguida se presenta esto: me convierto en un hombre al que los demás consideran escritor, es decir, que debe satisfacer cierta demanda y al que, de grado o por fuerza, se atribuye cierta función social. Sea cual sea la partida que quiera jugar, tiene que jugarla a partir de la representación que los demás se han formado de él. Tal vez quiera modificar el carácter que se atribuye al literato en una sociedad dada, pero, para cambiarlo, es preciso que antes se ajuste al molde. Además, interviene el público, con sus costumbres, su visión del mundo, su concepción de la sociedad y de la literatura en el seno de la sociedad; rodea al escritor, lo asedia, y sus exigencias imperativas o taimadas, sus negativas y sus evasiones son los datos con los que cabe iniciar la construcción de una obra. Tomemos el caso del gran escritor negro Richard Wright. Si sólo consideramos su condición de *hombre*, es decir, de “negro” del sur de los Estados Unidos transportado al norte, concebiremos en seguida que no pueda escribir más que de negros o de blancos *vistos con los ojos de los negros*. ¿Cabe supo-

ner por un instante que pueda aceptar una vida dedicada a la contemplación de lo Verdadero, lo Bello y lo Bueno cuando el 90 por ciento de los negros del sur están prácticamente privados del derecho de voto? Y, si se habla aquí de traición de clérigo, contestaré que no hay clérigos entre los oprimidos. Los clérigos* son necesariamente los parásitos de las clases o razas que oprimen. Por tanto, si un negro de los Estados Unidos se descubre una vocación de escritor, descubre al mismo tiempo su tema: es el hombre que ve a los blancos desde fuera, que se asimila la cultura blanca desde fuera y cada uno de cuyos libros mostrará la enajenación de la raza negra en el seno de la sociedad norteamericana. No objetivamente, al modo de los realistas, sino apasionadamente y de manera que comprometa al lector. Pero este examen deja sin determinar la naturaleza de su obra: podría ser un liberalista, un autor de *blues*, el Jeramías de los negros del sur. Si queremos ir más lejos, hay que examinar el público. ¿A quién, pues, se dirige Richard Wright? Desde luego, no al hombre universal: en la noción de hombre universal, entra la característica esencial de que no está comprometido en ninguna época determinada ni se emociona con los negros de Louisiana de modo distinto que con los esclavos de los tiempos de Espartaco. El hombre universal sólo piensa en valores universales; es una afirmación pura y abstracta de los derechos imprescriptibles del hombre. Pero Wright no puede soñar tampoco con destinar sus libros a los racistas blancos de Virginia o Carolina, quienes ya han tomado partido y no abrirán libros así. Tampoco podrá destinarlos a los campesinos

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

negros de los “bayous”, gentes que no saben leer. Y si se muestra contento ante la acogida que Europa dedica a sus libros, es manifiesto, sin embargo, que no ha pensado en un principio al escribirlos en el público europeo. Europa está lejos y sus indignaciones son ineficaces e hipócritas. No cabe esperar mucho de las naciones que han avasallado las Indias, la Indochina, el África negra. Bastan estas consideraciones para definir a los lectores de Richard Wright: éste se dirige a los negros cultos del norte y a los norteamericanos blancos de buena voluntad (intelectuales, demócratas de izquierda, radicales, obreros afiliados al C. I. O.).

No es que, a través de éstos, Richard Wright no tenga presentes a todos los hombres. Pero es *a través*. Del mismo modo que la libertad eterna se deja entrever en la liberación histórica y concreta que el escritor persigue, la universalidad del género humano está en el horizonte del grupo concreto e histórico de los lectores. Los campesinos negros analfabetos y los plantadores del sur representan un margen de posibilidades abstractas alrededor del público real: en fin de cuentas, un analfabeto puede aprender a leer y *Black Boy* puede caer en manos del más obstinado de los negrófobos y abrirle los ojos. Esto significa únicamente que todo proyecto humano pasa de sus límites y se extiende paso a paso hasta el infinito. Ahora bien, conviene señalar que existe una rotura muy pronunciada en el seno de ese *público de hecho*. Para Wright, los lectores negros representan la subjetividad. La misma infancia, las mismas dificultades, los mismos complejos: comprenden con medias palabras, con su corazón. Al tratar de hacerse luz sobre su situación personal, Wright les hace ver con claridad sus propias situaciones. El escritor mediatiza, nombra y muestra la vida que viven al día, de modo siempre inmediato, y

que sufren sin encontrar palabras para expresar sus sufrimientos; es la conciencia de todos y el movimiento por el que se eleva de lo inmediato a la nueva consideración reflexiva de su condición es el de toda la raza. Pero, por mucha que sea la buena voluntad de los lectores blancos, éstos representan el *Otro* para un autor negro. No han vivido lo que ha vivido; sólo pueden comprender la condición de los negros con un esfuerzo extremo y apoyándose en analogías que pueden en cualquier momento traicionarles. Por otra parte, Wright no les conoce completamente; solamente desde fuera concibe Wright la orgullosa seguridad y la tranquila certidumbre, comunes a todos los arios blancos, de que el mundo es blanco y propiedad de ellos. Para los blancos, las palabras que Wright traza sobre el papel no tienen el mismo significado que para los negros; hay que elegir las al azar, pues Wright ignora las resonancias que tendrán en esas conciencias extranjeras. Y, cuando habla a los blancos, el escritor tiene que cambiar hasta de objetivo; se trata de comprometerlos y de hacerles comprender sus responsabilidades; hace falta indignarlos y avergonzarlos. Así, cada obra de Wright contiene lo que Baudelaire hubiera llamado “una doble postulación simultánea”; cada palabra remite a dos contextos; se aplican a la vez a cada frase dos fuerzas y esto es lo que determina la tensión incomparable del relato. Si el escritor se hubiese dirigido únicamente a los blancos, tal vez se hubiera mostrado más prolijo, más didáctico y también más injurioso; si a los negros, más elíptico todavía, más cómplice, más elegíaco. En el primer caso, su obra se hubiera acercado a la sátira; en el segundo, a las lamentaciones proféticas: Jeremías hablaba únicamente a los judíos. Pero Wright, al escribir para un público roto, ha sabido a la vez mantener y superar

la rotura; ha hecho de ella el pretexto para una obra de arte.

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

sin preocupaciones materiales, los miembros de la flor y nata dirigente están lo bastante liberados para desear un conocimiento reflexivo de sí mismos; quieren recuperarse y encargan al artista que les presente su imagen sin darse cuenta de que tendrán en seguida que asumirla. Es táctica en algunos, que, advertidos del peligro, pensionan al artista para fiscalizar su poder de destrucción. De este modo, el escritor es un parásito de la “flor y nata” dirigente. Pero, funcionalmente, está frente a los intereses de quienes le hacen vivir.² Tal es el conflicto original que define la condición del escritor. A veces, el conflicto es manifiesto. Se habla todavía de esos cortesanos que organizaron el triunfo de *Le Mariage de Figaro*, a pesar de que tocó a muerte para el régimen. Otras veces, es un conflicto oculto, pero existe siempre, porque nombrar es mostrar y mostrar es cambiar. Y como esta actividad de impugnación, que perjudica a los intereses creados, puede, en su muy modesta parte, contribuir a un cambio de régimen y como, por otro lado, las clases oprimidas no tienen tiempo ni afición para la lectura, el aspecto objetivo del conflicto puede expresarse como un antagonismo entre las fuerzas conservadoras o público real del escritor y las fuerzas progresistas o público virtual. En una sociedad sin clases y cuya estructura interna fuera la revolución permanente, el escritor podría ser mediador *para todos* y su impugnación de principio podría preceder o acompañar a los cambios de hecho. Es, a mi juicio, el sentido profundo que hay que dar a la noción de la *autocrítica*. La ampliación del público real hasta los límites del público virtual produciría en la conciencia del escritor una reconciliación de las tendencias enemigas y la literatura, enteramente liberada, representaría la *negatividad*, como momento necesario de la construcción. Pero ese tipo de sociedad, que yo sepa,

no existe por el momento y cabe dudar de que pueda existir. El conflicto subsiste, pues, e interviene en el origen de lo que yo denominaría transformaciones del escritor y de su turbada conciencia.

Este conflicto se reduce a su mínima expresión cuando el público virtual es prácticamente nulo y el escritor, en lugar de quedarse al margen de la clase privilegiada, se ve absorbido por ella. En este caso, la literatura se identifica con la ideología de los dirigentes, la meditación se efectúa en el seno de la clase y la impugnación se refiere a los detalles y se hace en nombre de principios indiscutidos. Es, por ejemplo, lo que se produce hacia el siglo XII: el clérigo escribe exclusivamente para los clérigos. Pero puede permanecer con la conciencia tranquila, porque hay un divorcio entre lo espiritual y lo temporal. La Revolución cristiana ha provocado el advenimiento de lo espiritual, es decir, del espíritu mismo, como negatividad, impugnación y trascendencia, como construcción perpetua, por encima del reino de la Naturaleza, de la ciudad *antinatural* de las libertades. Pero hacía falta que este poder universal de superar el objeto fuese encontrado primeramente como objeto, que esta negación perpetua de la Naturaleza apareciera en primer lugar como naturaleza, que esta facultad de crear perpetuamente ideologías y de dejarlas atrás en el camino se encarnara para empezar en una ideología determinada. Lo espiritual, en los primeros siglos de nuestra era, es un cautivo del cristianismo o, si se prefiere, el cristianismo es lo espiritual, pero *enajenado*. Es el espíritu hecho objeto. Se concibe así que, en lugar de aparecer como la empresa común y siempre comenzada de nuevo de todos los hombres, se manifieste en un principio como la especialidad de unos cuantos. La sociedad del medievo tiene necesidades espirituales y ha constituido para satis-

facierlas un cuerpo de especialistas que se reclutan por cooptación. Consideramos hoy la lectura y la escritura como derechos del hombre y, al mismo tiempo, como medios de comunicarnos con el Otro casi tan naturales y espontáneos como el lenguaje oral; tal es la razón de que el campesino más inculto sea un lector potencial. En la época de los clérigos, eran técnicas estrictamente reservadas a los profesionales. No son practicadas por sí mismas, como ejercicios del espíritu, ni tienen por finalidad la accesión a ese humanismo grande y vago que llamarán más adelante “las humanidades”; son únicamente medio de conservar y transmitir la ideología cristiana. Saber leer es poseer el útil necesario para adquirir conocimiento de los textos sagrados y de sus innumerables comentarios; saber escribir es saber comentar. Los otros hombres no aspiran a poseer técnicas profesionales con más empeño que el que ponemos hoy nosotros en adquirir las del carpintero o del cartógrafo, si ejercemos otros oficios. Los señores feudales dejan a los clérigos el cuidado de producir y guardar la espiritualidad. Son incapaces por sí mismos de ejercer sobre los escritores una fiscalización como la que ejerce hoy el público y no sabrían distinguir la herejía de las creencias ortodoxas, si se les dejara sin ayuda. Se interesan únicamente cuando el papa recurre al brazo seglar. Entonces, saquean y queman todo, pero es únicamente porque tienen confianza en el papa y no desprecian ninguna ocasión de saqueo. Verdad es que en última instancia la ideología les está destinada —a ellos y al pueblo— pero se la comunican oralmente por medio de las predicaciones y, además, la Iglesia ha contado desde hora temprana con un lenguaje más sencillo que la escritura: la imagen. Las esculturas de los claustros y las catedrales, las vidrieras, las pinturas y los mosaicos hablan de Dios y de la Historia Sagrada. Al

margen de esta vasta empresa de ilustración de la fe, el clérigo escribe sus crónicas, sus obras filosóficas, sus comentarios y sus poemas; los destina a sus pares y están fiscalizados por sus superiores. No tiene que preocuparse por el efecto que sus obras causarán en las masas, pues sabe por adelantado que éstas no se enterarán de nada; tampoco puede querer introducir los remordimientos en la conciencia de un señor feudal ladrón o felón: la violencia es analfabeta. No se trata, pues, para él de presentar la imagen de lo temporal a lo temporal, ni de tomar partido, ni de extraer lo espiritual de la experiencia histórica por medio de un esfuerzo continuo. Por el contrario, como el escritor es hombre de Iglesia y la Iglesia es un inmenso cuerpo espiritual que prueba su dignidad por su resistencia al cambio, como la historia y lo temporal se identifican y la espiritualidad se distingue radicalmente de lo temporal, como la finalidad de la clerecía es mantener esta distinción, es decir, mantenerse como cuerpo especializado frente al siglo; como, además, la economía es tan fragmentaria y los medios de comunicación tan raros y tan lentos que los acontecimientos que se desarrollan en una provincia no afectan en nada a la provincia vecina y que un monasterio puede disfrutar de su paz particular, del mismo modo que el héroe de los *Acarmanienses*, mientras su país está en guerra, el escritor tiene por misión demostrar su autonomía entregándose a la contemplación exclusiva del Eterno; afirma sin cesar que el Eterno existe y lo demuestra precisamente por el hecho de que el único cuidado del escritor es contemplarlo. En este sentido, realiza, en efecto, el ideal de Benda, pero ya se ve en qué condiciones: es preciso que la espiritualidad y la literatura queden enajenados, que triunfe una ideología determinada, que el pluralismo feudal haga posible el aislamiento de los clérigos,

que la casi totalidad de la población sea analfabeta y que el único público del escritor sea el colegio de los otros escritores. No es concebible que se pueda a la vez ejercer la libertad de pensar, escribir para un público que exceda de la colectividad restringida de los especialistas y limitarse a describir el contenido de valores eternos e ideas *a priori*. La serena conciencia del clérigo medieval florece sobre la muerte de la literatura.

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

En esta época, se halla en vías de realización la laicización del escritor y su público. Este proceso tiene indudablemente por origen la fuerza expansiva de la cosa escrita, su carácter monumental el llamamiento a la libertad que encierra toda obra del espíritu. Pero hay circunstancias exteriores que también contribuyen a ello, como el desarrollo de la instrucción, el debilitamiento del poder espiritual y la aparición de ideologías nuevas expresamente destinadas a lo temporal. Sin embargo, laicización no quiere decir universalización. El público del escritor continúa siendo estrictamente limitado. En su conjunto, es denominado la *sociedad* y este nombre designa una fracción de la corte, del clero, de la magistratura y de la burguesía rica. Considerado en singular, el lector es un “hombre honrado” y ejer-

ce cierta función de censura que se llama el *gusto*. En pocas palabras, es a la vez un miembro de las clases superiores y un especialista. Si critica al escritor, es que también sabe escribir. El público de Corneille, de Pascal y de Descartes, es Madame de Sévigné, el caballero de Méré, Madame de Grignan, Madame de Rambouillet, Saint-Évremond. Hoy, el público, en relación con el escritor, se halla en estado de pasividad: espera que le impongan ideas o una nueva forma de arte. Es la masa inerte en la que la idea va a encarnarse. Su medio de fiscalización es indirecto y negativo; no puede decirse que da su opinión; sencillamente, compra o no compra el libro; la relación entre el autor y el lector es la misma que la existente entre el macho y la hembra: es que la lectura se ha convertido en un simple medio de información y la escritura en un medio muy general de comunicación. En el siglo xvii, saber escribir es ya saber escribir bien. No es que la Providencia haya distribuido por partes iguales el don del estilo entre todos los hombres, sino que el lector, si no se identifica más rigurosamente al escritor, es un escritor en potencia. Forma parte de un grupo selecto parasitario para el que el arte de escribir es, si no un oficio, por lo menos el signo de la superioridad. Se lee porque se sabe escribir; con un poco de suerte, se hubiera podido escribir lo que se lee. El público es activo: se le *someten* auténticamente las obras del espíritu; las juzga en nombre de un cuadro de valores que él mismo contribuye a mantener. Una revolución análoga al romanticismo no es concebible en una época así, porque hace falta el concurso de una masa indecisa a la que se sorprende, turba y anima de modo repentino, revelándole ideas y sentimientos ignorados por ella, y que, carente de convicciones firmes, reclama perpetuamente que se la viole y se la fecunde. En el siglo xvii, las convicciones son

inquebrantables: la ideología religiosa se ve reforzada por una ideología política segregada por lo temporal: nadie pone públicamente en duda ni la existencia de Dios ni el derecho divino del monarca. La “sociedad” tiene su lenguaje, sus gracias y sus ceremonias que supone ha de volver a encontrar en los libros que lee. Tiene también su concepción del tiempo. Como los dos hechos históricos sobre los que medita sin tregua —el pecado original y la redención—, pertenecen a un pasado lejano; como ese pasado es también el fundamento del orgullo de las grandes familias y la justificación de sus privilegios; como el porvenir no puede traer nada nuevo, pues Dios es demasiado perfecto para cambiar y las dos grandes potencias terrenales, la Iglesia y la Monarquía, sólo aspiran a la inmutabilidad, el elemento activo de la temporalidad es el pasado, que es a su vez una degradación fenomenal del Eterno. El presente es un pecado perpetuo que sólo puede excusarse si refleja, lo menos mal posible, la imagen de una época acabada; una idea, para ser admitida, debe probar su ancianidad; una obra de arte, para agradar, debe inspirarse en un modelo antiguo. Cabe encontrar todavía esta ideología en escritores que se erigen expresamente en sus guardianes. Hay todavía grandes clérigos que son de Iglesia y no tienen otra preocupación que la defensa del dogma. A ellos se añaden los “perros de guarda” de lo temporal, historiadores, poetas de corte, juristas y filósofos que se dedican a establecer y mantener la ideología de la monarquía absoluta. Pero vemos aparecer junto a ellos una tercera categoría de escritores, propiamente laicos, que, en su gran mayoría, *aceptan* la ideología religiosa y política de la época sin creerse obligados a probarla y conservarla. No escriben sobre ella; la aceptan implícitamente; para ellos, eso es lo que llamábamos hace poco el

contexto o conjunto de presuposiciones comunes a los lectores y el autor, necesarias para que aquéllos comprendan lo que éste escribe. Estos escritores de la tercera categoría pertenecen en general a la burguesía; están pensionados por la nobleza; como consumidores sin producir y la nobleza tampoco produce, sino que vive del trabajo de los demás, son parásitos de una clase parasitaria. No viven ya en corporación, pero, en esta sociedad muy integrada, forman una corporación implícita y, a fin de recordarles siempre su origen corporativo y la antigua clerecía, el poder real selecciona entre ellos a unos cuantos y los agrupa en una especie de colegio simbólico: la Academia. Alimentados por el rey, leídos por un grupo selecto, se cuidan únicamente de satisfacer la demanda de este público restringido. Tienen una conciencia tan tranquila o casi tan tranquila como los clérigos del siglo XIII; es imposible en esta época mencionar un público virtual distinto del público real. La Bruyère habla *de* los campesinos, pero no *les* habla, y, si se refiere a la miseria del campo, no es para deducir un argumento contra la ideología que acepta, sino en nombre de esta ideología: es una vergüenza para monarcas ilustrados, para buenos cristianos. De este modo, se habla de las masas por encima de ellas y sin que se conciba siquiera que un escrito pueda ayudarlas a adquirir conciencia de sí mismas. Y la homogeneidad del público ha eliminado toda contradicción en el alma de los autores. Estos no se ven desgarrados entre lectores reales, pero detestables, y lectores virtuales, deseables, pero fuera de alcance; no plantean problemas sobre el papel que les corresponde representar en el mundo, pues el escritor se interroga sobre su misión únicamente en las épocas en que esta misión no está claramente señalada y en las que hay que inventarla o re-inventarla, es decir, cuando

advierde, por encima de los lectores del grupo selecto, una masa amorfa de lectores posibles que puede tratar o no de conquistar y cuando debe, en el caso de que esos lectores estén a su alcance, decidir por sí mismo sus relaciones con ellos. Los autores del siglo XVII tienen una función definida, porque se dirigen a un público ilustrado, rigurosamente delimitado y activo que ejerce sobre ellos un control permanente; ignorados por el pueblo, tienen por oficio presentar la propia imagen al grupo selecto que los sostiene. Pero hay diversos modos de presentar una imagen: ciertos retratos son por sí mismos impugnaciones; es que están hechos desde fuera y sin pasión por un pintor que rechaza toda complicidad con su modelo. Pero, para que un escritor conciba siquiera la idea de hacer un retrato-impugnación de su lector real, es necesario que tenga conciencia de una contradicción entre él y su público, es decir, que venga *desde fuera*, hacia sus lectores y que les contemple con asombro o que sienta que la reducida sociedad que forma con ellos está siendo contemplada con asombro por conciencias extrañas (minorías étnicas, clases oprimidas, etc.). Sin embargo, en el siglo XVII, como no existe el público virtual y el artista acepta sin criticarla la ideología del grupo selecto, el escritor se hace cómplice de su público; ninguna mirada extraña le turba en sus juegos. No es réprobo nadie, ni el prosista, ni siquiera el poeta. No tienen que decidir en cada obra sobre el sentido y el valor de la literatura, pues ambas cosas están fijadas por la tradición; muy integrados en una sociedad jerárquica, no conocen ni el orgullo ni la angustia de la singularidad; en una palabra, son *clásicos*. Hay clasicismo, en efecto, cuando una sociedad ha adoptado una forma relativamente estable y se ha compenetrado con el mito de su perennidad, es decir, cuando confunde el presente con

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

toria como una serie de accidentes que afectan al hombre eterno en la superficie, sin modificarlo profundamente, y, si tuviera que señalar un sentido a la duración histórica, vería en ella una eterna repetición, tal que los acontecimientos anteriores pueden y deben proporcionar lecciones a los contemporáneos, y, al propio tiempo, un proceso de leve arrollamiento; como los acontecimientos fundamentales de la historia han *sucedido* hace tiempo y como la perfección de las letras se alcanzó en la Antigüedad, sus modelos antiguos le parecen inigualables. Y, en todo esto, está otra vez de completo acuerdo con su público, un público que considera el trabajo como una maldición, que *no siente* su situación en la historia y el mundo, por la sencilla razón de que es una situación privilegiada, y que no tiene otras preocupaciones que la fe, el respeto al monarca, la pasión, la guerra, la muerte y la cortesía. En pocas palabras, la imagen del hombre clásico es puramente psicológica, porque el hombre clásico sólo tiene conciencia de su psicología. Además, hay que tener presente que esta psicología es también tradicionalista; no se afana por descubrir verdades profundas y nuevas sobre el corazón humano ni por establecer hipótesis: sólo en las sociedades inestables y cuando el público se extiende por diversas capas sociales, el escritor, desgarrado y descontento, inventa explicaciones para sus angustias. La psicología del siglo XVII es puramente descriptiva; más que basarse en la experiencia personal del autor, es la expresión estética de lo que el grupo selecto piensa de sí mismo. La Rochefoucauld toma la forma y el contenido de sus máximas de los entretenimientos de salón; en cien otras obras, cabe descubrir como fuentes la casuística de los jesuitas, la etiqueta de las Preciosas, el juego de los retratos, la moral de Nicole, la concepción religiosa de las pasiones; las co-

medias se inspiran en la psicología antigua y en el tosco sentido común de la alta burguesía. La sociedad se mira encandilada en estos trabajos, porque reconoce las ideas que tiene sobre sí misma; no pide que le revelen qué es, sino que le reflejen lo que cree ser. Sin duda, se permiten algunas sátiras, pero, por medio de los libelos y las comedias, el grupo selecto entero practica las limpiezas y depuraciones necesarias para su salud; nunca se hace burla de los marqueses ridículos, de los pleitistas o de las Preciosas, desde un punto de vista *exterior* a la clase dirigente; se trata siempre de esos originales inasimilables por una sociedad muy pulida y que viven al margen de la vida colectiva. Si se hace mofa del Misántropo es porque carece de cortesía; en cambio, Cathos y Madelon son demasiado corteses. Filaminta choca con las ideas recibidas acerca de la mujer; el *bourgeois gentilhomme* es odioso a la vez para los burgueses ricos, que son de una modestia altanera y conocen la grandeza y la humildad de su condición, y para los nobles, porque pretende forzar el acceso a la nobleza. Esta sátira interna y, como si dijéramos, fisiológica, no tiene relación alguna con la gran sátira de Beaumarchais, P. L. Courier, J. Vallès y Céline: es menos valiente y mucho más dura, porque expresa la acción represiva de la colectividad contra el débil, el enfermo y el inadaptado; es la risa implacable de una banda de chiquillos ante las torpezas de su hazmerreír.

De origen y hábitos burgueses, más parecido en su hogar a Oronte y a Crysale que a sus brillantes y agitados colegas de 1780 y 1830, admitido, sin embargo, en la sociedad de los grandes, pensionado por ellos, situado algo más arriba que su clase natural, convencido, ello no obstante, de que el talento no puede reemplazar al nacimiento, dócil a las amonestaciones de los curas, respetuoso con el poder real, muy contento de

ocupar un lugar modesto en el inmenso edificio del que son pilares la Iglesia y la Monarquía, algo por encima de los comerciantes y los universitarios, por debajo de los nobles y del clero, el escritor practica su profesión con la conciencia tranquila, persuadido de que llega demasiado tarde, de que todo se ha dicho y de que lo único que conviene es volver a decirlo de modo agradable; concibe la gloria que le espera como una imagen debilitada de los títulos hereditarios y, si supone que la gloria será eterna, es porque no sospecha siquiera que la sociedad de sus lectores pueda ser trastornada por los cambios sociales; así, la permanencia de la casa real le parece una garantía de la de su nombre.

Sin embargo, casi a pesar suyo, el espejo que presenta modestamente a sus lectores es mágico: cautiva y compromete. Aunque se haya hecho todo lo posible para ofrecerles una imagen halagadora y cómplice, más subjetiva que objetiva, más interior que exterior, esta imagen sigue siendo una obra de arte, es decir, algo que tiene su fundamento en la libertad del autor y que es un llamamiento a la libertad del lector. Como es bella, es de hielo y el repliegue estético la pone fuera de alcance. Es imposible complacerse en ella, encontrar en ella un calor grato, una indulgencia discreta; aunque esté hecha con lugares comunes de la época, y con esas complacencias dichas al oído que unen a los contemporáneos como un cordón umbilical, está sostenida por una libertad y, como consecuencia, conquista otra especie de objetividad. El grupo selecto se ve a *sí mismo* en el espejo, sin duda, pero tal como se vería si llevara la severidad al extremo. No ha quedado convertido en objeto por la mirada del *Otro*, pues ni el campesino ni el artista son todavía el *Otro* para él, y el acto de presentación reflexiva que caracteriza al arte

del siglo xvii es un proceso estrictamente interno; sin embargo, lleva al límite el esfuerzo de cada uno para verse con claridad; es un cogito perpetuo. Sin duda, no se abordan la ociosidad, la opresión o el parasitismo; es que estos aspectos de la clase dirigente se manifiestan únicamente a los observadores que se colocan fuera de ella; de este modo, la imagen que se devuelve a la clase dirigente es estrictamente psicológica. Pero, al pasar al estado reflexivo, las conductas espontáneas pierden su inocencia y la excusa de lo inmediato: tienen que ser asumidas o cambiadas. Y es, desde luego, un mundo de cortesías y ceremonias lo que se ofrece al lector, pero éste comienza ya a salir de tal mundo, ya que se le invita a conocerlo, a reconocerse. En este sentido Racine no está equivocado cuando dice, a propósito de Fedra, que “las pasiones son presentadas únicamente para mostrar todo el desorden que causan”. A condición que no se entienda por esto que el propósito del autor fue expresamente hacer que el amor inspirara horror. Pero pintar la pasión es pasarla ya, desprenderse de ella. No es un azar que, hacia la misma época, los filósofos se propusieran curarse de ella por el conocimiento. Y, como se decora ordinariamente con la palabra *moral* el ejercicio reflexivo de la libertad frente a las pasiones, hay que confesar que el arte del siglo xvii es eminentemente moralizador. No es que exista el designio confesado de enseñar la virtud ni que se trate de un arte envenenado por las buenas intenciones que hacen la mala literatura, pero, por el solo hecho de proponer en silencio al lector su propia imagen, el lector la considera insoportable. Moralizador: es a la vez una definición y una limitación, No es *más que* moralizador; si es que propone al hombre que trascienda de la psicología hacia la moral, es que da por resueltos los problemas religiosos, metafísicos,

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

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

El siglo XVIII es la oportunidad única en la historia y el paraíso pronto perdido de los escritores franceses. Su condición social no ha cambiado: procedentes, con escasas excepciones, de la clase burguesa, el favor de los grandes les saca de su medio. El círculo de sus lectores reales ha aumentado de modo considerable, porque la burguesía ha comenzado a leer, pero las clases inferiores siguen sin saber nada de ellos y, si ellos hablan de las clases inferiores con más frecuencia que La Bruyère o Fénelon, jamás se dirigen a los de abajo, ni siquiera en espíritu. Sin embargo, una transformación profunda ha dividido al público en dos; los escritores deben ahora satisfacer demandas contradictorias; desde un principio, su situación se caracteriza por la *tensión*. Esta tensión se manifiesta de modo muy particu-

lar. La clase dirigente ha perdido, en efecto, la confianza en su ideología. Ha adoptado una actitud de defensa; trata, en cierta medida, de retardar la difusión de las ideas nuevas, pero cuanto hace la afecta a este respecto. Ha comprendido que sus principios religiosos y políticos eran los mejores instrumentos de su poder, pero, precisamente, como no ve en ellos más que instrumentos, ha dejado por completo de creer en los mismos; la verdad *pragmática* ha reemplazado a la verdad revelada. Si la censura y las prohibiciones son más visibles, es que, en realidad, están ocultando una debilidad secreta y un cinismo de desesperación. Ya no hay más *clérigos*; la literatura de iglesia es una vana apolo-gética, un puño cerrado sobre dogmas que se escapan; se hace contra la libertad y se dirige al respeto, al temor, al interés, y, al cesar de ser un libre llamamiento a hombres libres, deja de ser literatura. Este grupo selecto desconcertado se vuelve hacia el escritor y le pide lo imposible: que no tenga miramientos, si así lo desea, en su severidad, pero que procure por lo menos un poco de libertad a una ideología que se marchita, que se dirija a la razón de los lectores y la persuada a adoptar dogmas que, con el correr del tiempo, se han hecho irracionales. En resumen, que se haga propagandista sin dejar de ser escritor. Pero esto es jugar perdiendo: como los principios no son ya evidencias inmediatas e informúladas y deben ser *propuestos* al escritor para que los defienda, como ya no se trata de salvarlos por sí mismos, sino para mantener el orden, la clase dirigente impugna su validez por el mismo esfuerzo que hace para restablecerlos. El escritor que consiente reforzar esta ideología bamboleante, por lo menos *consiente* y esta adhesión voluntaria a principios que gobernaban antes sin ser advertidos le libera de ellos; los deja atrás y surge, a pesar suyo, en medio de la soledad

y la libertad. Por otro lado, la burguesía, que constituye lo que en términos marxistas se denomina la clase ascendente, aspira simultáneamente a desprenderse de la ideología que le imponen y a constituirse otra que le sea propia. Ahora bien, esta “clase ascendente”, que pretenderá en seguida participar en los asuntos del Estado, no sufre más que una opresión *política*. Frente a una nobleza arruinada, está en camino de alcanzar sin sacudidas la preeminencia económica; posee ya dinero, cultura, ocios. Así, por primera vez, una clase oprimida se presenta al escritor como un público real. Pero la coyuntura es más favorable todavía, porque esta clase que despierta, que lee y trata de pensar no ha producido un partido revolucionario organizado y que segregue su propia ideología como la Iglesia segregó la suya en la Edad Media. El escritor no se encuentra todavía, como veremos que se encontrará más adelante, entre la espada y la pared que representan la ideología en vías de liquidación de una clase descendente y la ideología rigurosa de la clase ascendente. La burguesía desea luces; advierte oscuramente que su pensamiento está en plena confusión y desea adquirir conciencia de sí misma. Cabe, sin duda, encontrar en ella algunas trazas de organización: sociedades materialistas, sociedades intelectuales, francmasonería. Pero se trata ante todo de asociaciones de estudios que esperan las ideas más que las producen. Indudablemente, se observa la difusión de una forma de escritura popular: la hoja clandestina y anónima. Pero esta literatura de aficionados, más que representar una competencia para el escritor profesional, le acicatea y le invita, informándole sobre las confusas aspiraciones de la colectividad. Así, frente a un público de semiespecialistas que subsiste todavía penosamente y se recluta siempre en la Corte y las altas esferas de la sociedad, la burguesía

ofrece el bosquejo de un público de masa: en relación con la literatura, la burguesía se halla en un estado de *pasividad* relativa, ya que no practica en absoluto el arte de escribir, no tiene opinión preconcebida sobre el estilo y los géneros literarios y espera que todo, fondo y forma, le sea proporcionado por el genio del escritor.

Requerido por un lado y por otro, el escritor se encuentra entre las dos fracciones enemigas de su público y como árbitro del conflicto. Ya no es un clérigo; ya no vive exclusivamente de la clase dirigente: es cierto que todavía está pensionado por ella, pero, además, la burguesía compra sus libros. Cobra por los dos lados. Su padre era un burgués y su hijo lo será; cabría, pues, sentir la tentación de considerarle un burgués mejor dotado que los otros, pero igualmente oprimido, llegado al conocimiento de su estado bajo la presión de las circunstancias; en pocas palabras, un espejo interior en el que toda la burguesía adquiere conciencia de sí misma y de sus reivindicaciones. Pero esto sería una opinión superficial: no se ha repetido lo suficiente que una clase sólo puede adquirir su conciencia de clase mirándose a la vez desde dentro y desde fuera; dicho de otro modo, si obtiene ayudas exteriores. Para esto sirven los intelectuales, eternamente fuera de su medio. Y precisamente el carácter esencial del escritor del siglo XVIII es que se baila fuera de su clase objetiva y subjetivamente. Si conserva el recuerdo de sus lazos burgueses, el favor de los grandes le ha sacado de su clase; ya no siente una solidaridad concreta con su primo el abogado y su hermano el cura de aldea, porque tiene privilegios que ellos no tienen. Toma de la corte y de la nobleza sus maneras y hasta las gracias de su estilo. La gloria, su esperanza más cara y su consagración, se ha convertido en él en una noción evasiva y ambigua: surge una idea juvenil de gloria, idea

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

ma para escapar del condicionamiento de los medios, las naciones y las clases. Se ciernen, vuela por encima, es idea pura y pura mirada: decide escribir para reivindicar su extrañamiento de clase, un extrañamiento que asume y transforma en soledad; contempla a los grandes desde fuera con los ojos de los burgueses y a los burgueses desde fuera con los ojos de la nobleza. Y conserva la suficiente complicidad con unos y otros para comprenderlos igualmente desde el interior. Con esto, la literatura, que no era hasta entonces más que una función conservadora y purificadora de una sociedad integrada, adquiere conciencia en él y por él de su autonomía. Colocada, por una casualidad extrema, entre aspiraciones confusas y una ideología en ruinas, como el escritor entre la burguesía, la Iglesia y la Corte, la literatura declara repentinamente su independencia: ya no reflejará los lugares comunes de la colectividad y se identifica con el Espíritu, es decir, con la facultad permanente de formar y criticar las ideas. Naturalmente, este modo de reconquistarse que tiene la literatura es abstracto y casi puramente formal, ya que las obras literarias no son la expresión concreta de ninguna clase. E incluso, como los escritores comienzan por rechazar toda solidaridad profunda con el medio de donde proceden y también con el que les adopta, la literatura se confunde con la Negatividad, es decir, con la duda, la negativa, la crítica, la impugnación. Pero, por esto mismo, consigue plantear, frente a la espiritualidad osificada de la Iglesia, los derechos de una espiritualidad nueva, en movimiento, que no se confunde ya con ninguna ideología y se manifiesta como el poder de dejar perpetuamente atrás lo dado, sea lo que sea. Cuando imitaba maravillosos modelos, muy abrigada en el edificio de la monarquía cristiana, la preocupación por la verdad no molestaba mucho, por-

que la verdad no era más que una cualidad muy grosera y concreta de la ideología que la alimentaba: ser verdad o simplemente *ser* era lo mismo para los dogmas de la Iglesia y no se podía concebir la verdad fuera del sistema. Pero, ahora, cuando la espiritualidad se ha convertido en ese movimiento abstracto que atraviesa y deja en seguida en el camino, como caparazones vacíos, todas las ideologías, la verdad se desprende a su vez de toda filosofía concreta y particular, se revela en su independencia abstracta y asume el papel de idea reguladora de la literatura y término lejano del movimiento crítico. Espiritualidad, literatura, verdad: estas tres nociones están ligadas en ese momento abstracto y negativo de la adquisición de conciencia; su instrumento es el análisis, método negativo y crítico que disuelve perpetuamente los datos concretos en elementos abstractos, y los productos de la historia en combinaciones de conceptos universales. Un adolescente opta por escribir para escapar a una opresión que padece y a una solidaridad que le da vergüenza; con las primeras palabras que escribe, cree escapar de su medio y de su clase, de todos los medios y todas las clases, y por poner de manifiesto su situación histórica por el solo hecho de conocerla de un modo reflexivo y crítico: por encima de la lucha de esos burgueses y esos nobles, encerrados por sus prejuicios en una época determinada, se descubre, en cuanto toma la pluma, como una conciencia sin fecha ni lugar, es decir, como el *hombre universal*. Y la literatura, que le libera, es una función abstracta y un poder *a priori* de la naturaleza humana; es el movimiento por el que, a cada instante, el hombre se libera de la historia: en resumen, es el ejercicio de la libertad. En el siglo xvii, al decidirse a escribir, se abrazaba un oficio definido, con sus fórmulas, sus reglas y sus costumbres, con su rango en la jerarquía de las profe-

siones. En el siglo XVIII, los moldes quedan rotos, todo está por hacer y las obras del espíritu, en lugar de confeccionarse con más o menos felicidad y según normas establecidas, son una invención particular y como una decisión del autor referente a la naturaleza, el valor y el alcance de las Bellas Letras; cada uno trae consigo sus propios reglamentos y principios conforme a los que quiere ser juzgado; cada uno quiere comprometer a la literatura entera y abrirle nuevos caminos. No es casualidad que las peores obras de la época sean las que se ajusten más a la tradición: la tragedia y la epopeya eran los frutos exquisitos de una sociedad integrada; en una colectividad desgarrada, sólo pueden subsistir a título de supervivencias e imitaciones.

Lo que el escritor del siglo XVIII reclama incansablemente en sus obras es el derecho de utilizar contra la historia una razón antihistórica y, en este sentido, no hace más que poner al día las exigencias esenciales de la literatura abstracta. No se afana en procurar a sus lectores una conciencia más clara de su clase: por el contrario, el llamamiento apremiante que dirige a su público burgués es una invitación a olvidar las humillaciones, los prejuicios y los temores; el que dirige a su público noble es un requerimiento para que se desprenda de su orgullo de casta y sus privilegios. Como se ha hecho universal, sólo puede tener lectores universales y lo que reclama de la libertad de sus contemporáneos es que rompan sus lazos históricos para que se unan a él en la universalidad. ¿Cómo, pues, se produce ese milagro de que, en el momento mismo en que pone la libertad abstracta frente a la opresión concreta y la Razón frente a la Historia, vaya exactamente en el mismo sentido que el desarrollo histórico? Lo que pasa es que, en primer lugar, la burguesía, por una táctica que le es propia y que renovará en 1830 y 1848, ha

hecho causa común, en vísperas de tomar el poder, con las de las clases oprimidas, que no están todavía en condiciones de reivindicarlas. Y, como los lazos que pueden unir a grupos sociales tan diferentes sólo pueden ser muy generales y muy abstractos, aspira menos a adquirir una clara conciencia de sí misma, lo que la pondría frente a los menestrales y los campesinos, que a hacerse reconocer el derecho de dirigir la oposición, porque está mejor situada para exponer a los poderes constituidos las reivindicaciones de la naturaleza humana universal. Por otra parte, la revolución que se prepara es política; no hay ideología revolucionaria, ni partido organizado; la burguesía quiere que la esclarezcan, que se liquide cuanto antes la ideología que, desde hace siglos, la ha mistificado y enajenado; ya habrá tiempo después para el reemplazo. Por el momento, aspira a la libertad de opinión como un paso hacia el acceso al poder político. En adelante, al reclamar *para él y como escritor* la libertad de pensar y expresar su pensamiento, el autor se pone necesariamente al servicio de los intereses de la clase burguesa. No se le pide nada más y tampoco él puede hacer más; en otras épocas, como lo veremos, el escritor puede reclamar su libertad de escribir con conciencia turbada; puede darse cuenta de que las clases oprimidas reclaman una cosa muy distinta de esa libertad: entonces, la libertad de pensar puede parecer un privilegio, pasar a los ojos de algunos como un medio de opresión, y la posición del escritor corre el peligro de hacerse insostenible. Pero, en vísperas de la Revolución, el escritor disfruta de esa oportunidad extraordinaria de que le baste defender su oficio para servir de guía a las aspiraciones de la clase ascendente.

Lo sabe. Se considera un guía y un jefe espiritual y acepta los riesgos. Como el grupo selecto que está en

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

Y, como el escritor cree haber roto los lazos que le unían a su clase de origen, como habla a sus lectores desde lo alto de la naturaleza humana universal, cree que el llamamiento que lanza a sus hermanos y la parte que asume en sus dolores están dictados por la pura generosidad. Escribir es dar. Es así como el escritor asume y salva lo que hay de inaceptable en su situación de parásito de una sociedad trabajadora y es así también como adquiere conciencia de esta libertad absoluta y esta gratuidad que caracterizan a la creación literaria. Pero, aunque tenga siempre presentes al hombre universal y los derechos abstractos de la naturaleza humana, no hay que suponer que sea la encarnación del clérigo, tal como Benda lo ha descrito. Porque, como su posición es *crítica* por esencia, es necesario que tenga *algo* que criticar y los objetos que primeramente se ofrecen a sus críticas son las instituciones, las supersticiones, las tradiciones, los actos de un gobierno tradicional. En otros términos, como los muros de la Eternidad y del Pasado que sostenían el edificio ideológico del siglo XVII se agrietan y se derrumban, el escritor percibe en su pureza una nueva dimensión de la temporalidad: el Presente. El Presente que los siglos anteriores concebían unas veces como una figuración sensible del Eterno y otras como una emanación degenerada de la Antigüedad. El escritor no tiene todavía del porvenir más que una noción confusa, pero sabe que esta hora que está viviendo y que huye es única, que le pertenece, que no es inferior en nada a las horas más magníficas de la Antigüedad, recordando que éstas, como la de ahora, han comenzado por ser presentes; sabe que esta hora es su oportunidad y que es preciso que no la pierda. Tal es la razón de que vea en el combate que ha de librar más una empresa a corto plazo y de eficacia inmediata que una preparación de

la sociedad futura. Es esta institución lo que hay que denunciar sin pérdida de tiempo; es esta superstición lo que hay que destruir en seguida; es esta injusticia determinada lo que hay que reparar. Este sentido apasionado del presente le preserva del idealismo: no se limita a la contemplación de las ideas eternas de Libertad o de Igualdad; por primera vez desde la Reforma, los escritores intervienen en la vida política, protestan contra un decreto inicuo, piden la revisión de un proceso, deciden, en una palabra, que lo espiritual está en la calle, en la feria, en el mercado, en el tribunal, y que no se trata de dar la espalda a lo temporal, sino, por el contrario, de volver a lo temporal a cada paso y superarlo en cada circunstancia particular.

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

El triunfo político de la burguesía, al que los escritores habían contribuido con toda su alma, trastorna por completo la condición del escritor y vuelve a poner en tela de juicio hasta la esencia de la literatura; se diría que los escritores han hecho tantos esfuerzos únicamente para preparar su propia perdición. Al asimilar la causa de la literatura a la de la democracia política, los escritores han ayudado sin duda a la burguesía a conquistar el poder, pero, al mismo tiempo, se exponían, en caso de victoria, a ver desaparecer el objeto de

sus reivindicaciones, es decir, el tema perpetuo y casi único de sus escritos. En otros términos, la armonía milagrosa que unía las exigencias propias de la literatura a las de la burguesía oprimida se ha roto desde que las unas y las otras han quedado satisfechas. Mientras millones de hombres se desesperaban por no poder expresar sus sentimientos, era bonito reclamar el derecho de escribir libremente y de examinarlo todo, pero, desde que la libertad de pensamiento y de confesión, y la igualdad de derechos políticos son cosas adquiridas, la defensa de la literatura se convierte en un juego puramente formal que ya no divierte a nadie; hay que encontrar algo distinto. Ahora bien, en ese mismo momento, los escritores han perdido su situación privilegiada; esta situación tenía su origen en la rotura que dividía al público y que permitía jugar a dos bandas. Las dos mitades han quedado pegadas; la burguesía ha absorbido a la nobleza o poco menos. Los autores tienen que satisfacer las demandas de un público unificado. Han perdido toda esperanza de salir de su clase de origen. Hijos de padres burgueses, leídos y pagados por burgueses, seguirán siendo burgueses; la burguesía les ha encerrado como en una prisión. Tardarán un siglo en curarse de la amargura que les causa la desaparición de la clase parasitaria y estúpida que les alimentaba por capricho y a la que minaban sin remordimientos y del papel de agentes dobles que representaban; tienen la impresión de que han matado a la gallina de los huevos de oro. La burguesía inaugura nuevas formas de opresión; sin embargo, no es parasitaria; indudablemente, se ha apropiado de los instrumentos de trabajo, pero es muy diligente en la organización de la producción y la distribución de los productos. No concibe la obra literaria como una creación gratuita y desinteresada, sino como un servicio pagado.

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

voluntad de Dios. De este modo, establecía entre él y el Todopoderoso un lazo concreto y feudal de persona a persona. Este recurso al libre arbitrio divino introducía, aunque Dios fuese perfecto y estuviese encadenado a su perfección, un elemento de gratuidad en la moral cristiana y, como consecuencia, un poco de libertad en la literatura. El héroe cristiano es siempre Jacob en lucha con el ángel; el santo *impugna* la voluntad divina, aunque sea para someterse a ella de modo más completo. Pero la ética burguesa no procede de la Providencia: sus reglamentos universales y abstractos están inscritos en las cosas; no son el efecto de una voluntad soberana y siempre amable, pero personal; se parecen más bien a las leyes increadas de la física. Por lo menos, así se supone, pues no es prudente mirar las cosas tan de cerca. Precisamente, como el origen es oscuro, el hombre serio se abstiene de un examen así. El arte burgués será medio o no será nada; se abstendrá de tocar los principios, no sea que se vengán abajo,³ y de sondear demasiado el corazón humano, no sea que aparezca el desorden. Su público teme especialmente al talento, locura amenazadora y feliz que descubre el fondo inquietante de las cosas con palabras imprevisibles y que, con repetidos llamamientos a la libertad, remueve el fondo todavía más inquietante de los hombres. La *facilidad* se vende mejor: es el talento encadenado y que se revuelve contra sí mismo, el arte de asegurar con discursos armoniosos y previstos y de mostrar con campechanía que el mundo y el hombre son mediocres, transparentes, sin sorpresa, sin amenazas y sin interés.

Hay más: como la burguesía se relaciona con las fuerzas naturales únicamente por medio de terceros, como la realidad material se le manifiesta en la forma de productos manufacturados, como está rodeada,

hasta donde la vista alcanza, por un mundo ya humanizado que le devuelve la propia imagen, como se limita a recoger en la superficie de las cosas los significados que otros hombres han puesto en ellas, como su tarea consiste esencialmente en manejar símbolos abstractos, vocablos, cifras, esquemas y diagramas para determinar los métodos de distribuir los bienes de consumo entre los asalariados, como su cultura y su oficio le inducen a pensar sobre el pensamiento, se ha convencido de que el universo era reducible a un sistema de ideas. El burgués disuelve en ideas el esfuerzo, el trabajo, las necesidades, la opresión, las guerras; esto no es un mal, sino un pluralismo; ciertas ideas viven en estado libre y hay que integrarlas en el sistema. Así, se concibe el progreso humano como un vasto movimiento de asimilación: las ideas se asimilan entre ellas y los espíritus entre ellos. Al final de este inmenso proceso digestivo, el pensamiento encontrará su asimilación y la sociedad su integración total. Un optimismo así es el extremo opuesto de la idea que el escritor tiene de su arte: el artista tiene necesidad de una materia inasimilable, porque la belleza no se resuelve en ideas; incluso si es prosista y reúne signos, no tendrá gracia ni fuerza en su estilo si no siente la materialidad de la palabra y sus resistencias irracionales. Y si quiere asentar el universo en su obra y sostenerlo con una libertad inagotable, es precisamente porque distingue radicalmente las cosas de los pensamientos; su libertad es homogénea con la cosa únicamente en que las dos son insondables y, si quiere volver a atribuir el desierto o la selva virgen al Espíritu, no es transformando en ideas el desierto y la selva virgen, sino esclareciendo el Ser como Ser, con su opacidad y su coeficiente de adversidad, por medio de la espontaneidad indefinida de la Existencia. Tal es la razón de que la obra de arte no se re-

duzca a la idea: en primer lugar, la obra de arte es producción o reproducción de un *ser*, es decir, de algo que no se deja nunca *pensar* complejamente; luego, este ser se halla totalmente penetrado por una *existencia*, es decir, por una libertad que decide de la suerte misma y del valor del pensamiento. Tal es la razón también de que el artista haya tenido siempre una comprensión especial del Mal, que no es el aislamiento provisional y remediable de una idea, sino la irreducibilidad del mundo y del hombre respecto al Pensamiento.

Se reconoce al burgués en que niega la existencia de las clases sociales y especialmente de la burguesía. El noble quiere mandar porque pertenece a una casta. El burgués funda su poder y su derecho a gobernar en la maduración exquisita que proporciona la posesión secular de los bienes de este mundo. Admite relaciones sintéticas únicamente entre el propietario y la cosa poseída; en cuanto a lo demás, demuestra por el análisis que todos los hombres son semejantes, como elementos invariables de las combinaciones sociales y porque todos ellos, cualquiera que sea el rango que ocupen, poseen la *naturaleza humana*. De este modo, las desigualdades se manifiestan como accidentes fortuitos y pasajeros que no pueden alterar los caracteres permanentes del átomo social. No hay proletariado, es decir, no hay una clase sintética en la que cada obrero sea un modo pasajero; hay solamente proletarios, aislados cada uno en su naturaleza humana y no unidos entre ellos por una solidaridad interna, sino solamente por los lazos externos del parecido. Entre los individuos que su propaganda analítica ha rodeado y separado, el burgués no ve más que relaciones *psicológicas*. Es algo que se comprende: como no tiene contacto directo con las cosas, como su trabajo se ejerce esencialmente sobre hombres, para él todo consiste en agra-

dar e intimidar. Tiene como normas de conducta la ceremonia, la disciplina y la cortesía, considera títeres a sus semejantes y, si quiere adquirir algún conocimiento de los sentimientos y los caracteres de éstos, es porque ve en cada pasión una cuerda de la que puede tirar. El breviario del burgués ambicioso y pobre es el “Arte de Triunfar” y el breviario del burgués rico es el “Arte de Mandar”. La burguesía considera, pues, al escritor como un perito. Sí el escritor se dedica a meditaciones sobre el orden social, fastidia y asusta. La burguesía sólo pide al escritor que le facilite su experiencia práctica del corazón del hombre. Y he aquí a la literatura reducida, como en el siglo XVII, al papel de la psicología. Pero la psicología de Corneille, Pascal y Vauvenargues era un llamamiento catártico a la libertad y, ahora, el comerciante desconfía de la libertad de sus clientes y el prefecto de la del subprefecto. Todos quieren únicamente que les procuren fórmulas infalibles para seducir y dominar. Es necesario que el hombre sea gobernable de modo seguro y sin grandes esfuerzos; dicho de otro modo, es preciso que las leyes del corazón sean rigurosas y sin excepciones. Un dirigente burgués no cree en la libertad humana más de lo que un hombre de ciencia cree en el milagro. Y como la moral de un dirigente burgués es utilitaria, el recurso principal de su psicología será el interés. Para el escritor, ya no se trata de dirigir su obra, como un llamamiento, a libertades absolutas, sino de exponer las leyes psicológicas que le determinan a lectores determinados como él.

Idealismo, psicologismo, determinismo, utilitarismo, espíritu de seriedad, he aquí lo que el escritor burgués debe reflejar por de pronto a su público. No se le pide ya que restituya la extrañeza y opacidad del mundo, sino que lo disuelva en impresiones elementales y subjetivas que hagan más fácil la digestión del mismo;

tampoco se le pide ya que vuelva a encontrar en lo más profundo de su libertad los más íntimos movimientos del corazón, sino que confronte su “experiencia” con la de sus lectores. Sus obras son a la vez inventarios de la propiedad burguesa, informes psicológicos que tienden invariablemente a fundamentar los derechos del grupo selecto y a demostrar la sabiduría de las instituciones, de los manuales de cortesía. Las conclusiones quedan determinadas por adelantado y, también, por adelantado, se establece el grado de profundidad permitido a la investigación, se seleccionan los móviles psicológicos y se reglamenta el estilo. El público no teme ninguna sorpresa; puede comprar con los ojos vendados. Pero la literatura ha sido asesinada. De Émile Augier a Marcel Prévost y Edmond Jaloux, pasando por Dumas hijo, Pailleron, Ohnet, Bourget y Bordeaux, ha sido posible encontrar autores que cumplan este cometido y, si cabe decirlo, que sepan honrar su firma hasta el fin. No es casualidad que hayan escrito malos libros; si han tenido talento, ha sido necesario esconderlo.

Los mejores se han negado. Esta negativa salva a la literatura, pero fija sus rasgos durante cincuenta años. A partir de 1848, en efecto, y hasta la guerra de 1914, la unificación radical de su público induce al autor a escribir por principio *contra todos sus lectores*. Vende, sin embargo, sus producciones, pero desprecia a quienes las compran y se esfuerza por decepcionar sus deseos; se da por supuesto que vale más ser desconocido que célebre y que el triunfo, si llega por casualidad en vida, se explica por una equivocación. Y si por ventura el libro que se publica no escuece lo suficiente, se añade un prefacio para insultar. Este conflicto fundamental entre el escritor y su público es un fenómeno sin precedentes en la historia literaria. En el siglo xvii, el acuerdo entre el literato y los lectores es perfecto; en el siglo xviii,

el autor cuenta con dos públicos igualmente reales y puede apoyarse sobre el uno o sobre el otro; el romanticismo ha sido en sus comienzos una vana tentativa para evitar la lucha abierta restaurando esta dualidad y apoyándose en la aristocracia para hacer frente a la burguesía liberal. Pero después de 1850 no hay modo de disimular la contradicción profunda que pone a la ideología burguesa en pugna con las exigencias de la literatura. Hacia la misma época, se distingue ya un público virtual en las capas profundas de la sociedad: espera ya que le revelen a sí mismo. Es que la causa de la instrucción gratuita y obligatoria ha efectuado progresos: pronto la Tercera República consagrará para todos los hombres el derecho a leer y escribir. ¿Qué va a hacer el escritor? ¿Optará por la masa contra el grupo selecto y tratará de crear de nuevo, en provecho propio, la dualidad de los públicos?

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

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

Los otros, todos los demás, han retrocedido ante la perspectiva de abandonar su medio para bajar, para hundirse verticalmente, como con una piedra al cuello. No les faltaban excusas: era demasiado pronto, no tenían lazo real alguno con el proletariado; esta clase oprimida no podía absorberles ni conocía la necesidad que tenía de ellos; la decisión de defender al proletariado hubiera resultado demasiado abstracta; por grande que hubiese sido la sinceridad, se hubieran “inclinado” sobre desdichas que hubiesen comprendido con la cabeza sin sentir las con el corazón. Fuerza de su clase de origen, obsesionados por el recuerdo de una holgura que en adelante les estaría prohibida, corrían el peligro de constituir, al margen del verdadero proletariado, un “proletariado de corbata”, sospechoso para los obreros, maldecido por los burgueses, con reivindicaciones dictadas más por la amargura y el resentimiento que por la generosidad y que, para terminar, se hubiese revuelto contra los unos y contra los otros.⁴ Además, en el siglo XVIII, las libertades necesarias que reclama la literatura no se distinguen de las libertades

políticas que el ciudadano quiere conquistar y basta al escritor explorar la esencia arbitraria de su arte y hacerse intérprete de sus exigencias formales para convertirse en revolucionario: la literatura es naturalmente revolucionaria cuando la revolución que se gesta es burguesa, porque el primer descubrimiento que aquella hace de sí misma le revela sus lazos con la democracia política. Pero las libertades formales que defenderán el ensayista, el novelista y el poeta no tienen nada de común con las exigencias profundas del proletariado. Este no sueña con reclamar la libertad política, de la que disfruta en fin de cuentas y que no es más que una mistificación,⁵ por el momento, no sabe qué hacer con la libertad de pensar; lo que pide es algo muy diferente de las libertades abstractas: desea el mejoramiento material de su suerte y, más profundamente, más oscuramente también, el fin de la explotación del hombre por el hombre. Veremos más adelante que estas reivindicaciones son homogéneas respecto a las que plantea el arte de escribir concebido como fenómeno histórico y concreto, es decir, como el llamamiento singular y fechado que un hombre, aceptando historializarse, hace, a propósito del hombre entero, a todos los hombres de su época. Pero, en el siglo XIX, la literatura acaba de desprenderse de la ideología religiosa y se niega a servir a la ideología burguesa. Se sitúa, pues, como independiente por principio de toda especie de ideología. Con esto, conserva su aspecto abstracto de pura negatividad. No ha comprendido todavía que *ella misma* es ideología; no cesa de afirmar una autonomía que nadie pone en tela de juicio. Esto equivale a decir que pretende no tener ningún tema privilegiado y tratar cualquier asunto sin preferencias; es indudable que se puede escribir acerca de la condición de los obreros, pero la elección de este tema depende de las cir-

cunstances, de una libre decisión del artista; otro día se hablará de una burguesa provinciana o de los mercenarios cartagineses. De cuando en cuando, un Flaubert afirmará la identidad del fondo y de la forma, pero no sacará de ello ninguna conclusión práctica. Como todos sus contemporáneos, sigue siendo tributario de la definición que los Wínckelmann y los Lessing, casi un siglo antes, han dado de la belleza y que, de un modo u otro, equivale a presentarla como la multiplicidad en la unidad. Se trata de captar los cambiantes de lo diverso e imponerles una unificación rigurosa por medio del estilo. El “estilo artista” de los Goncourt no tiene otro significado: es un método formal para unificar y embellecer todas las materias, hasta las más bellas. ¿Cómo puede concebirse entonces que haya una relación interna entre las reivindicaciones de las clases inferiores y los principios del arte de escribir? Proudhon parece ser el único que ha adivinado. Y Marx, desde luego. Pero no eran literatos. La literatura, absorbida completamente por el descubrimiento de su autonomía, se tiene a sí misma por objeto. Ha pasado al período reflexivo; prueba sus métodos, rompe sus cuadros antiguos, trata de determinar experimentalmente sus propias leyes y de forjar técnicas nuevas. Avanza muy poco a poco hacia las formas actuales del drama y la novela, el verso libre y la crítica del lenguaje. Si se descubriera un contenido específico, necesitaría salir de la meditación sobre sí misma y extraer las normas estéticas de la naturaleza de este contenido. Al mismo tiempo, los autores, al optar por escribir para un público virtual, deberían adaptar su arte a la apertura de los espíritus, lo que equivale a determinarse según las exigencias exteriores y no según la esencia propia; sería preciso renunciar a formas de relato, de poesía y hasta de razonamiento por el único motivo de que éstas no

serían accesibles para lectores sin cultura. Parece, pues, que la literatura corría peligro de recaer en la enajenación. Por otro lado, el escritor se niega, de buena fe, a someter la literatura a un público y un tema determinados. Pero no advierte el divorcio que se está produciendo entre la revolución concreta que trata de nacer y los juegos abstractos a los que se dedica. Esta vez, son las masas las que quieren el poder y, como las masas no tienen ni cultura ni ocios, toda revolución literaria que se pretenda, al refinar la técnica, pone fuera del alcance de éstas las obras que en ella se inspiren y sirve los intereses de los socialmente conservadores.

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

te sus escritos. Y, por otro lado, dista tanto de querer mal a la burguesía que no le discute siquiera el derecho a gobernar. Por el contrario. Flaubert se lo ha reconocido expresamente y, en su correspondencia posterior a aquella “Commune” que le causó tanto miedo, abundan los innobles insultos a los obreros.⁶ Y como el artista, sumergido en su medio, no puede juzgar a este medio desde fuera y como sus negativas no son más que estados de ánimo sin efecto, ni advierte siquiera que la burguesía es una clase opresora; en realidad, no la considera una clase en absoluto; ve en ella más bien una especie natural y, si se arriesga a describirla, lo hará en términos estrictamente psicológicos. De este modo, el escritor burgués y el escritor réprobo se mueven en el mismo nivel; su única diferencia es que el primero hace psicología blanca y el segundo psicología negra. Cuando Flaubert, por ejemplo, declara que “llama burgués a todo aquel que piensa sin altura”, define al burgués en términos psicológicos e idealistas, es decir, en la perspectiva de la ideología que pretende refutar. Con ello presta un señalado servicio a la burguesía: trae al redil a los rebeldes, a los inadaptables que corren peligro de pasarse al proletariado, convenciéndoles de que pueden desprenderse del burgués que hay en ellos por medio de una sencilla disciplina interior: si se dedican en privado a pensar noblemente, pueden continuar disfrutando, con la conciencia en paz, de sus bienes y sus prerrogativas; todavía viven en mansiones burguesas, todavía perciben burguesamente sus rentas y frecuentan los salones burgueses, pero todo esto no es más que apariencia, pues se han elevado por encima de su especie con la nobleza de sus sentimientos. Al mismo tiempo, procura a sus colegas el truco para conservar en cualquier caso la tranquilidad de conciencia, ya que la magnani-

midad encuentra una aplicación privilegiada en el ejercicio del arte.

La soledad del artista encierra una doble falsificación: no disimula solamente una relación real con el gran público, sino también la reconstitución de un público de especialistas. Ya que se abandona al burgués el gobierno de los hombres y de los bienes, lo espiritual se separa de nuevo de lo temporal y reaparece una especie de clerecía. El público de Stendhal es Balzac, el de Baudelaire es Barbey d'Aurevilly y Baudelaire es a su vez público de Poe. Los salones literarios han adquirido un vago aspecto corporativo, se habla en ellos "de literatura" con infinito respeto y los concurrentes discuten si el músico obtiene un mayor placer estético con su música que el escritor con sus libros; a medida que se aparta de la vida, el arte vuelve a ser sagrado. Se ha organizado incluso una especie de comunión de los santos: se da la mano, por encima de los siglos, a Cervantes, Rabelais y Dante y cada cual ocupa su lugar en esta sociedad monástica; la clerecía, en lugar de ser un organismo concreto y, por decirlo así, geográfico, se convierte en una institución sucesiva, en un club cuyos miembros han muerto salvo uno, el último en el tiempo, quien representa a todos los demás sobre la tierra y resume en él todo el colegio. Estos nuevos creyentes, que cuentan con sus santos en el pasado, tienen también su vida futura. El divorcio entre lo temporal y lo espiritual origina una modificación profunda en la idea de gloria: en los tiempos de Racine, era menos el desquite de un escritor desconocido que la prolongación natural del triunfo en una sociedad inmutable. En el siglo XIX, funciona como un mecanismo de sobrecompensación. "Seré comprendido en 1880 ...". "Ganaré mi pleito en apelación...". Estas frases famosas prueban que el escritor no ha perdido el deseo de

ejercer una acción directa y universal en el cuadro de una colectividad integrada. Pero, como esta acción no es posible en el presente, se proyecta en un porvenir indefinido el mito compensador de una reconciliación entre el escritor y su público. Todo esto es, desde luego, muy vago: ninguno de esos amadores de la gloria se ha preguntado en qué clase de sociedad podría encontrar su recompensa; simplemente, les agrada soñar que sus nietos disfrutarán de un mejoramiento interior por haber nacido después y en un mundo más viejo. Así, Baudelaire, al que no preocupan las contradicciones, cura frecuentemente las heridas de su orgullo pensando en su fama póstuma aunque crea que la sociedad ha entrado en un período de decadencia que sólo terminará con la desaparición del género humano.

En el presente, pues, el escritor recurre a un público de especialistas; en relación con el pasado, llega a un pacto místico con los grandes muertos; para el futuro, utiliza el mito de la gloria. Nada ha desdeñado para desprenderse simbólicamente de su clase. Está en el aire, como extraño a su siglo, como fuera de ambiente, como réprobo. Todas sus comedias no tienen más que una finalidad: integrarlo en una sociedad simbólica que sea como una imagen de la aristocracia del Antiguo Régimen. El psicoanálisis está muy al tanto de esos procesos de identificación, de los que el pensar artístico ofrece numerosos ejemplos: el enfermo que necesita para escaparse la llave del manicomio llega a creer que él mismo es esa llave. Del mismo modo, el escritor que necesita el favor de los grandes para salir de la propia esfera acaba por considerarse la encarnación de toda la nobleza. Y, como ésta se caracteriza por su parasitismo, el escritor elegirá la ostentación del parasitismo como estilo de vida. Se constituirá en el mártir del consumo puro. No tiene ningún inconveniente,

como hemos dicho, en utilizar los bienes de la burguesía, pero es a condición de gastarlos, es decir, de transformarlos en objetos improductivos e inútiles; los quemamos porque, en cierto modo, el fuego lo purifica todo. Como, por otra parte, no siempre es rico y es necesario vivir bien, se compone una vida extraña, pródiga y necesitada a la vez, en la que una imprevisión calculada simboliza la insensata generosidad que le está prohibida. Fuera del arte, sólo encuentra nobleza en tres clases de ocupaciones. En primer lugar, en el amor, porque se trata de una pasión inútil y porque las mujeres son, como lo ha dicho Nietzsche, el juego más peligroso. Luego, en los viajes, porque el viajero es un testigo perpetuo que pasa de una sociedad a otra sin vivir en ninguna y porque, como consumidor *de fuera* en una colectividad laboriosa, es la perfecta imagen del parasitismo. Y a veces también en la guerra, porque se trata de un inmenso consumo de hombres y de bienes.

El descrédito que merecían los oficios en las sociedades aristocráticas y guerreras aparece de nuevo en el escritor. No basta al escritor ser inútil como los cortesanos del Antiguo Régimen; es necesario además pisotear el trabajo utilitario, romper, quemar, estropear, imitar la despreocupación de los señores que hacían pasar las jaurías y caballos de caza por los trigales maduros. El escritor cultiva esos impulsos destructores de los que Baudelaire ha hablado en “El vidriero”. Más adelante, preferirá a todos los demás los útiles mal hechos, imperfectos o fuera de uso, recobrados ya a medias por la naturaleza, verdaderas caricaturas de útiles. No es raro que considere su propia vida como un útil que hay que destruir; la arriesga en todo caso y juega para perder: el alcohol, las drogas, todo es bueno para él. La perfección en lo inútil, es sabido, constituye la belleza. Desde el “arte por el arte” hasta el simbolismo,

pasando por el realismo y el Parnaso, todas las escuelas están de acuerdo en que el arte es la forma más elevada del consumo puro. No enseña nada, no refleja ninguna ideología y se resiste sobre todo a ser moralizador: mucho antes de que Gide lo haya escrito, Flaubert, Gautier, los Goncourt, Renán y Maupassant han dicho a su modo que “es con los buenos sentimientos como se hace mala literatura”. Para unos, la literatura es la subjetividad llevada a lo absoluto, un alegre fuego en el que arden los negros sarmientos de sus dolores y sus vicios; instalados en el fondo del mundo como en un calabozo, lo dejan atrás y lo disipan con su descontento revelador de “las otras partes”. Les parece que su corazón es lo bastante singular para que la pintura que hacen de él sea decididamente estéril. Otros se erigen en testigos imparciales de su época. Pero no testimonian ante nadie; elevan a lo absoluto el testimonio y los testigos; presentan al vacío cielo el cuadro de la sociedad que les rodea. Cercados, transpuestos, unificados, atrapados en la trampa del estilo artista, los acontecimientos del universo quedan neutralizados y, como si dijéramos, puestos entre paréntesis; el realismo es una “epoké”. La verdad imposible se une aquí a la Belleza inhumana, “bella como un sueño de piedra”. Ni el autor, mientras escribe, ni el lector, mientras lee, son ya de este mundo; se han mudado en pura mirada; contemplan al hombre desde fuera y se esfuerzan por mirarle desde el punto de vista de Dios o, si se quiere, del vacío absoluto. Pero, al fin y al cabo, puedo todavía reconocerme en la descripción que el más puro de los líricos hace de sus particularidades y, si la novela experimental imita a la ciencia ¿no es acaso utilizable como ésta? ¿No puede tener también ella *aplicaciones* sociales? Los extremistas desean, aterrados por la idea de servir, que sus obras no puedan ni escl-

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

La punta extrema de esta literatura brillante y mortal es el vacío. Su punta extrema y su esencia profunda: lo espiritual nuevo no tiene nada de positivo y es la negación pura y simple de lo temporal; en la Edad Media, lo temporal es lo Inesencial respecto a la Espiritualidad; en el siglo XIX, se produce lo inverso: lo Temporal prima y lo espiritual es el parásito inesencial que lo roe y trata de destruirlo. Se trata de negar el mundo o de consumirlo. De negarlo consumiéndolo. Flaubert escribe para desembarazarse de los hombres y las cosas. Su frase rodea el objeto, lo agarra, lo inmoviliza y le rompe el espinazo; luego, se cierra sobre él y, al cambiarse en piedra, lo petrifica con ella. Es una frase ciega y sorda, sin arterias: no hay ni un soplo de vida y un silencio profundo la separa de la frase siguiente; cae en el vacío, eternamente, y arrastra a su presa en esta caída infinita. Toda realidad, una vez descrita, queda eliminada del inventario; se pasa a la siguiente. El realismo no es más que esta gran caza lúgubre. Se trata de tranquilizar ante todo. Allí por donde pasa, ya no crece

la hierba. El determinismo de la novela naturalista aplasta la vida, reemplaza la acción humana por mecanismos de sentido único. No hay más que un tema: la lenta desagregación de un hombre, de una empresa, de una familia, de una sociedad; hay que reducirlo todo a cero; se toma a la naturaleza en estado de desequilibrio productivo y se elimina este desequilibrio; se vuelve a un equilibrio de muerte mediante la anulación de las fuerzas en presencia. Cuando el determinismo nos muestra por casualidad el triunfo de un ambicioso, no es más que apariencia: "Bel Ami" no toma por asalto los reductos de la burguesía: es un ludión cuya subida testimonia únicamente el hundimiento de una sociedad. Y cuando el simbolismo descubre el estrecho parentesco de la belleza y la muerte, no hace más que poner de manifiesto el tema de toda la literatura de mediados de siglo. Belleza del pasado, porque ya no existe; belleza de las jóvenes moribundas y de las flores que se marchitan; belleza de todas las erosiones y todas las ruinas; suprema dignidad de la consumación, de la enfermedad que mina, del amor que devora, del arte que mata; la muerte está por doquiera, delante de nosotros, detrás de nosotros, hasta en el sol y los perfumes de la tierra. El arte de Barrès es una meditación sobre la muerte: una cosa es bella únicamente cuando es "consumible", es decir, cuando muere al ser disfrutada. La estructura temporal que conviene especialmente a estos juegos de príncipes es el instante. Porque pasa y porque es en sí mismo la imagen de la eternidad; es la negación del tiempo humano, de ese tiempo de tres dimensiones del trabajo y de la historia. Hace falta mucho tiempo para edificar, pero basta un instante para echar todo por tierra. Cuando se contempla en esta perspectiva la obra de Gide, no se puede menos de ver en ella una ética, estrictamente reserva-

da para el escritor-consumidor. ¿Qué es su acto gratuito sino el resultado de un siglo de comedia burguesa y el imperativo del autor-noble? Resulta impresionante observar que los ejemplos estén tomados siempre del consumo: Philoctète da su arco, el millonario dilapida sus billetes de banco, Bernard roba, Lafcadio mata, Ménaque vende sus muebles. Este movimiento destructor irá hasta sus consecuencias extremas. Veinte años después, Bretón escribirá: “El acto superrealista más sencillo consiste en bajar a la calle revólver en mano y tirar al azar, mientras se pueda, contra la multitud”. Es el último término de un largo proceso dialéctico: en el siglo XVIII, la literatura era negatividad; bajo el reinado de la burguesía, pasa al estado de Negación absoluta e hipostasiada, se convierte en un proceso polícromo y cosquilleante de aniquilamiento. Bretón escribe también: “El superrealismo no se interesa gran cosa en nada que no tenga por fin el aniquilamiento del ser en un brillante interior, y es ciego para todo aquello que no sea ya alma del hielo como lo es del fuego”. En el límite, sólo queda a la literatura impugnarse a sí misma. Es lo que ha hecho bajo el nombre de superrealismo: durante setenta años, se ha escrito para consumir el mundo; se dilapidan las tradiciones literarias, se malgastan las palabras y se arrojan unas palabras contra otras para que estallen. La literatura como Negación absoluta deviene la Anti-literatura; jamás ha sido más *literaria*; el alguacil ha quedado alguacilado.

Al mismo tiempo, el escritor, para imitar la ligereza derrochadora de una aristocracia de nacimiento, se dedica ante todo a establecer su irresponsabilidad. Ha comenzado por declarar los derechos del genio, que sustituyen al derecho divino de la monarquía autoritaria. Ya que la Belleza es el lujo llevado al extremo, ya que es una hoguera de llamas frías que ilumina y consume

todo, ya que se alimenta de todas las formas del desgaste y de la destrucción y especialmente del sufrimiento y de la muerte, el artista, que es su sacerdote, tiene el derecho de exigir en su nombre y de provocar si hace falta la desgracia de quienes le rodean. En cuanto a él, hace tiempo que arde y está reducido a cenizas; hacen falta otras víctimas para alimentar la llama. Mujeres, especialmente; le harán sufrir, pero les devolverá el sufrimiento con creces; desea poder llevar la desgracia a cuanto está a su lado. Y, si no puede provocar catástrofes, se contentará con aceptar las ofrendas. Los admiradores y las admiradoras están ahí para que les incendie los corazones o que les gaste el dinero, sin gratitud ni remordimientos. Maurice Sachs dice que su abuelo materno, que sentía por Anatole France una admiración de maníaco, gastó una fortuna para amueblar la villa Saïd. A su muerte, France pronunció este elogio fúnebre: “¡Qué pena! Era amueblante...”. Al tomar el dinero del burgués, el escritor ejerce su sacerdocio, porque desvía una parte de las riquezas para convertirlas en humo. Y, al mismo tiempo, se coloca por encima de todas las responsabilidades. ¿Ante quién sería responsable? Y ¿en nombre de qué? Si su obra pretendiera construir, cabría exigirle cuentas. Pero, como se declara destrucción pura, escapa a todo juicio. A fines de siglo, todo esto subsiste de modo pasablemente confuso y contradictorio. Pero, cuando la literatura se hace, con el superrealismo, provocación al asesinato, se verá al escritor, por un encadenamiento paradójico, pero lógico, plantear explícitamente el principio de su total irresponsabilidad. A decir verdad, no da claramente las razones de esta actitud; se refugia en el *maquis* de la escritura automática. Pero los motivos son evidentes: una aristocracia parasitaria de puro consumo, cuya función es derrochar sin tregua los bienes de una so-

ciudad laboriosa y productiva, no puede estar sometida al juicio de la colectividad que destruye. Y como esta destrucción sistemática nunca va más allá del *escándalo*, esto equivale en el fondo a que el escritor tiene como primer deber provocar el escándalo y como derecho imprescriptible escapar a sus consecuencias.

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

aparten el ánimo de las preocupaciones serias y le procuren el recreo necesario para recobrase. Así, aun reconociendo que la obra de arte no puede servir para nada, el público burgués encuentra modo de utilizarla. El triunfo del escritor se basa en una equivocación: como se alegra de ser desconocido, es natural que sus lectores se engañen. Ya que la literatura se ha convertido en sus manos en esta negación abstracta que se alimenta de sí misma, el escritor no debe sorprenderse de que se sonrían ante sus más terribles insultos diciendo: “No es más que literatura”. Y como la literatura es también pura impugnación del espíritu de seriedad, el escritor debe aceptar que se nieguen por principio a tomarle en serio. Finalmente, los lectores se encuentran, aunque sea con escándalo y sin darse completamente cuenta de ello, en las obras más “nihilistas” de la época. Es que el escritor, por mucho que haya tratado de ocultarse a sus lectores, nunca escapará completamente a la insidiosa influencia que sus lectores ejercen. Burgués vergonzante, que escribe para los burgueses sin admitirlo, puede lanzar las ideas más peregrinas: las ideas no son muchas veces más que burbujas que nacen en la superficie del espíritu. Pero su técnica le traiciona, porque no la vigila con el mismo celo, y expresa una elección más profunda y más verdadera, una oscura metafísica, una relación auténtica con la sociedad contemporánea. Por grandes que sean el cinismo o la amargura del tema elegido, la técnica novelesca del siglo XIX presenta al público francés una imagen tranquilizadora de la burguesía. A decir verdad, nuestros autores han heredado esta técnica, pero son ellos quienes la han puesto a punto. Su aparición, que se remonta a fines de la Edad Media, ha coincidido con la primera meditación reflexiva por la que el novelista ha adquirido conocimiento de su arte. En un principio,

contaba sin entrar en escena ni meditar sobre su función, porque los temas de sus relatos eran casi siempre de origen folclórico o, en todo caso, colectivo, por lo que él se limitaba a consignarlos; el carácter social del material con que trabajaba y el hecho de que este material existiera antes de que se decidiera a tratarlo, le confería un papel de intermediario y bastaba para justificarle: era el hombre que sabía los más hermosos cuentos y que, en lugar de contarlos oralmente, los ponía por escrito; inventaba poco, se esmeraba mucho y era el historiador de lo imaginario. Cuando se ha puesto a inventar él mismo las ficciones que publicaba, se ha visto a sí mismo: ha descubierto a la vez su soledad casi culpable y la gratuidad injustificable, la subjetividad de la creación literaria. Para ocultarlas a los ojos de los demás y a los propios, para fundamentar su derecho de escribir, ha querido dar a sus invenciones la apariencia de lo verdadero. Incapaz de conservar en sus relatos la opacidad casi material que los caracterizaba cuando procedían de la imaginación colectiva, ha procurado que pareciera por lo menos que no procedían de él y ha tenido interés en entregarlos como recuerdos. Para ello, se ha hecho representar en sus obras por un narrador de tradición oral y, al mismo tiempo, ha introducido un auditorio ficticio que representaba su público real. Tal sucede con esos personajes del *Decamerón* cuyo destierro temporal les aproxima curiosamente a la condición de los clérigos y que representan por turnos los papeles de narradores, oyentes y críticos. Así, después de la época del realismo objetivo y metafísico, en el que las palabras del relato eran tomadas por las mismas cosas que designaban y cuya sustancia era el universo, viene la época del idealismo literario, en la que la palabra sólo tiene existencia en una boca o bajo una pluma y remite por esencia a un

hablador cuya presencia atestigua, en la que la sustancia del relato es la subjetividad que percibe y piensa el universo y en la que el novelista, en lugar de poner al lector directamente en contacto con el objeto, ha adquirido conciencia de su papel de mediador y encarna la mediación en un narrador ficticio. En adelante, el relato que se entrega al público tiene por carácter principal el que ha sido ya pensado, es decir, clasificado, ordenado, escamondado, clarificado, o, mejor dicho, el que se entrega únicamente a través de las ideas que se forman retrospectivamente sobre él. Tal es la razón de que, así como el tiempo de la epopeya, que es de origen colectivo, es frecuentemente el presente, el de la novela es casi siempre el pasado. Al pasar de Boccaccio a Cervantes y luego a las novelas francesas de los siglos XVII y XVIII, el procedimiento se complica y tiene varios cajones, porque la novela recoge lo que encuentra en el camino y se incorpora la sátira, la fábula y el retrato:⁷ el novelista aparece en el primer capítulo; anuncia, interpela a sus lectores, les amonesta, les asegura la veracidad del relato; es lo que yo llamaría la subjetividad primera. Luego, ya en camino, intervienen personajes secundarios que han sido encontrados por el primer narrador y que interrumpen el curso de la intriga para contar sus propios infortunios: son las subjetividades segundas, sostenidas y restituidas por la subjetividad primera; de este modo, ciertos relatos son pensados e intelectualizados en segundo grado.⁸ Los lectores nunca son desbordados por el acontecimiento: si el narrador ha sido sorprendido por el acontecimiento, no *comunica* a los lectores su sorpresa; se limita a *darles cuenta* de ella. En cuanto al novelista, como está persuadido de que la única realidad de la palabra es la de ser dicha, como vive en un siglo cortés en el que existe todavía un arte de la conversación, introduce

en su libro conversadores, a fin de justificar las palabras que en éste se leen; sin embargo, como representa por palabras a los personajes cuya función es conversar, no escapa al círculo vicioso.⁹ Y, desde luego, los autores del siglo XIX han dedicado especiales esfuerzos a la narración del acontecimiento, han tratado de devolver a éste una parte de su frescura y su violencia, pero, en su mayoría, han vuelto a la técnica idealista que se ajustaba perfectamente al idealismo burgués. Autores tan diferentes como Barbey d'Aureville y Fromentin la emplean constantemente. En *Dominique*, por ejemplo, se encuentra una subjetividad primera que sirve de apoyo a una subjetividad segunda y es esta última la que hace el relato. En parte alguna el procedimiento resulta tan manifiesto como en Maupassant. La estructura de las novelas de Maupassant es casi inmutable: se nos presenta primeramente el auditorio, por lo general una sociedad brillante y mundana, que se ha reunido en un salón, después de una cena. Es de noche, lo que suprime todo, fatigas y pasiones. Los oprimidos duermen y los rebeldes también; el mundo está amortajado y la historia toma aliento. Este grupo selecto que vela, muy ocupado en sus ceremonias, se halla en una burbuja de luz rodeada de vacío. Si existen entre ellos intrigas, odios o amores, no nos lo dicen y, por otra parte, los deseos y las cóleras han enmudecido: esos hombres y esas mujeres están ocupados en *conservar* su cultura y sus maneras y en *reconocerse* por los ritos de la cortesía. Representan el orden en lo que tiene de más exquisito: la calma de la noche, el silencio de las pasiones y todo el ambiente contribuyen a simbolizar la burguesía estabilizada de fines de siglo, que cree que ya no puede suceder nada y en la eternidad de la organización capitalista. El narrador queda presentado en este ambiente: es un hombre maduro, que “ha

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

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

Si nos hemos detenido mucho en el modo de narración que utiliza Maupassant, se debe a que éste constituye la técnica básica de todos los novelistas franceses de la generación, de la generación inmediatamente anterior y de las generaciones siguientes. El narrador interno siempre se halla presente. Puede

reducirse a una abstracción y muchas veces ni siquiera está explícitamente designado, pero, de todos modos, percibimos el acontecimiento a través de su subjetividad. Cuando no aparece en absoluto, no es que lo han suprimido como un recurso inútil; es que se ha convertido en la personalidad segunda del autor. Éste, ante el papel en blanco, ve cómo sus imaginaciones se transmutan en experiencias: ya no escribe en su propio nombre, sino al dictado de un hombre maduro y de buen sentido que fue testigo de las circunstancias relatadas. Daudet, por ejemplo, está manifiestamente poseído por el espíritu de un narrador de salón que comunica al estilo el tic nervioso y la campechanía amable de la conversación mundana, que lanza exclamaciones, que ironiza, que interpela e interroga a su auditorio: “¡Ah! ¡Qué decepción más grande tuvo Tartarín! Y ¿saben ustedes por qué? Apostaría cualquier cosa a que no...” Hasta los escritores realistas que quieren ser los historiadores objetivos de su tiempo conservan el esquema abstracto del método, es decir, que hay un ambiente y una trama comunes en todas sus novelas, algo que no es la subjetividad individual e histórica del novelista, sino la ideal y universal del hombre de experiencia. En primer lugar, el relato se hace en tiempo pasado: pasado de ceremonia, para poner una distancia entre los acontecimientos y el público; pasado subjetivo, equivalente al recuerdo del narrador; y pasado social, porque la anécdota no pertenece a la historia sin conclusión que está haciéndose, sino a la historia ya hecha. Si es verdad, como pretende Janet, que el recuerdo se distingue de la resurrección del pasado propia del sonambulismo en que ésta reproduce el acontecimiento con su duración propia, mientras que aquel, susceptible de una comprensión indefinida, puede ser relatado en una frase o un volumen, según

las necesidades, cabe decir que las novelas de esta clase, con sus bruscas contracciones del tiempo seguidas de largas exposiciones, son muy parecidas a recuerdos. El narrador se detiene a veces para describir una minucia decisiva y da otras veces saltos de varios años: “Pasaron tres años, tres años de sombrío dolor...”. No tiene inconveniente en esclarecer el presente de sus personajes por medio del futuro: “No pensaron entonces que este breve encuentro pudiera tener consecuencias funestas...”. Y, desde su punto de vista, el narrador no está equivocado, pues ese presente y ese futuro son pasados; el tiempo de la memoria ha perdido su irreversibilidad y cabe recorrerlo de atrás hacia adelante o de adelante hacia atrás. Por lo demás, los recuerdos que se nos ofrecen, ya trabajados, repensados y valorados, nos ofrecen a su vez una enseñanza inmediatamente asimilable: los sentimientos y los actos son presentados a menudo como ejemplos típicos de las leyes del corazón: “Daniel, como todos los jóvenes...”. “Eva no desmentía que era mujer al...”. “Mercier tenía ese tic, frecuente entre los burócratas...”. Y, como esas leyes no pueden ser deducidas *a priori*, ni captadas por la intuición, ni basadas en una experimentación científica y susceptible de ser reproducida universalmente, remiten al lector a la subjetividad que ha inferido esas fórmulas de las circunstancias de una vida agitada. En este sentido, cabe decir que la mayoría de las novelas francesas de la época de la Tercera República aspiran, cualquiera que sea la edad del autor real y con tanto más afán cuanto más tierna sea esa edad, al honor de haber sido escritas por quincuagenarios.

Durante ese período, que abarca varias generaciones, la anécdota es contada desde el punto de vista de lo absoluto, es decir, del orden; es un cambio local en un sistema en reposo; ni el autor ni el lector corren

riesgos, pues no es de temer ninguna sorpresa: el acontecimiento pertenece al pasado, está catalogado y ha sido comprendido. En una sociedad estabilizada, que no tiene todavía conciencia de los peligros que la amenazan, que dispone de una moral, de una escala de valores y de un sistema de explicaciones para integrar sus cambios locales, que está convencida de que se encuentra más allá de la Historicidad y de que no ocurrirá nunca más nada importante; en una Francia burguesa, cultivada hasta la última fanega, recortada en tablero de damas por muros seculares, congelada en sus métodos industriales y que dormita sobre los laureles de su Revolución, no cabe concebir otra técnica novelística; los procedimientos nuevos que se han intentado no han provocado más que curiosidad y nunca han echado raíces: nada ni nadie los reclamaba. Ni los autores, ni los lectores, ni la estructura de la colectividad, ni sus mitos.¹¹

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

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

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

Y, sin embargo, el siglo XIX ha sido para el escritor la época de la culpa y de la degeneración. Si hubiese aceptado descender de clase y dado un contenido a su arte, hubiera proseguido con otros medios y en otro nivel la empresa de sus predecesores. Hubiera contribuido a hacer pasar la literatura de la negatividad y la abstracción a la construcción concreta; al mismo tiempo que le hubiera conservado esa autonomía que le procuró el siglo XVIII y que ya nadie pensaba en quitársela, la hubiera integrado de nuevo en la sociedad; aclarando y apoyando las reivindicaciones del proletariado, hubiera profundizado el arte de escribir y comprendido que hay una coincidencia, no solamente entre la libertad formal de pensar y la democracia política, sino también entre la obligación material de elegir al hombre como tema perpetuo de meditación y la democracia social; su estilo hubiera vuelto a encontrar la tensión interna, porque el público estaría desgarrado. Tratando de despertar la conciencia obrera y mostrando al mismo tiempo a los burgueses su iniquidad, sus obras hubieran reflejado el mundo entero; hubiera aprendido a distinguir la generosidad, fuente original de la obra de arte, llamamiento incondicionado al lector, de la prodigalidad, caricatura de la generosidad; hubiera abandonado la interpretación analítica y psicológica de la “naturaleza humana” por la apreciación sintética de las *condiciones*. Indudablemente, era difícil, tal vez imposible; sin embargo, el escritor enfocó mal el asunto. No había que darse tono en un vano esfuerzo por escapar a toda determinación de clase ni tampoco “inclinarse” sobre el proletariado, sino, por el contrario, considerarse un burgués proscrito por su clase y unido a las masas por una solidaridad de intereses. La suntuosidad de los medios de expresión que ha descubierto no nos debe hacer olvidar

que ha traicionado a la literatura. Pero su responsabilidad va todavía más lejos: si los autores hubiesen encontrado auditorios en las clases oprimidas, cabe que la divergencia de los puntos de vista y la diversidad de los escritos hubieran contribuido a producir en las masas eso que llaman muy bien *movimiento* de ideas, es decir, una ideología abierta, contradictoria, dialéctica. Indudablemente, el marxismo hubiera triunfado, pero hubiera adquirido mil matices; hubiera tenido que absorber las doctrinas rivales, digerirlas, continuar abierto. Ya se sabe lo que se ha producido: dos ideologías revolucionarias en lugar de ciento; los proudhonianos en mayoría en la Internacional obrera antes del 70 y luego aplastados por el fracaso de la “Commune”; el marxismo imponiéndose a su adversario, no por el poder de esa negatividad hegeliana que conserva en su avance, sino porque fuerzas exteriores han suprimido pura y simplemente uno de los términos de la antinomia. Nunca se exagerará lo que ese triunfo sin gloria ha costado al marxismo: al no tener contradictores, ha perdido la vida. Si hubiera sido el mejor, combatido perpetuamente, transformándose para vencer y robando sus armas a los adversarios, se hubiera identificado con el espíritu; solo, se ha convertido en Iglesia, mientras que escritores-nobles, a mil leguas de él, se erigían en guardianes de una espiritualidad abstracta.

¿Me creerán si digo que sé todo lo que hay de parcial y discutible en estos análisis? Las excepciones abundan y las conozco, pero su exposición reclamaría un libro muy grueso: he andado a toda prisa. Pero, ante todo, hay que comprender el ánimo con que he emprendido este trabajo: si se viera en él un intento, aunque fuera superficial, de explicación sociológica, perdería todo significado. Del mismo modo que para Spinoza la idea de un segmento de recta girando alre-

dedor de una de sus extremidades continúa siendo abstracta y falsa si se la considera fuera de la idea sintética, concreta y terminada de circunferencia, que la contiene, completa y justifica, aquí, estas consideraciones resultan arbitrarias si no se vuelve a colocarlas en la perspectiva de una obra de arte, es decir, de un llamamiento libre e incondicionado a una libertad. No se puede escribir sin público y sin mito: sin *cierto* público creado por las circunstancias históricas y sin *cierto* mito de la literatura que depende, en parte muy considerable, de las exigencias de ese público. En una palabra, el autor está en situación, como los demás hombres. Pero sus escritos, como todo proyecto humano, encierran, precisan y dejan atrás esta situación, la explican y la fundamentan incluso, del mismo modo que la idea de círculo explica y fundamenta la de la rotación de un segmento. Un carácter esencial y necesario de la libertad es *estar situada*. Describir la situación no sería atentar contra la libertad. La ideología jansenista, la ley de las tres unidades y las reglas de la prosodia francesa no son arte; respecto al arte, son incluso puro vacío, pues nunca podrían producir por una sencilla combinación una buena tragedia, una buena escena o siquiera un buen verso. Pero el arte de Racine debe ser inventado *a partir* de ella; no adaptándose a ellas, como se ha dicho algo tontamente, ni tomando de ellas los frenos y restricciones necesarios, sino, al contrario, volviéndolas a inventar, es decir, atribuyendo una función nueva y propiamente raciniana a la división en actos, a la cesura, a la rima, a la moral de Port-Royal, de manera que sea imposible saber si el escritor ha metido su tema en el molde que le imponía la época o si verdaderamente ha elegido esta *técnica* porque el tema se lo exigía. Para comprender lo que Fedra no podía ser, hay que recurrir a toda la antropología. Para comprender

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

Yo digo que la literatura de una época determinada está enajenada cuando no ha llegado a la conciencia explícita de su autonomía y se somete a los poderes

temporales o a una ideología; en pocas palabras, cuando se considera un medio y no un fin incondicionado. En este caso, no cabe duda de que las obras superan, en su singularidad, esta servidumbre y de que cada una de ellas encierra una exigencia incondicionada, pero esto es solamente a título implícito. Digo que una literatura es abstracta cuando no ha adquirido todavía la visión plena de su esencia, cuando ha planteado únicamente el principio de su autonomía formal y estima que el tema de la obra es indiferente. Desde este punto de vista, el siglo XII nos ofrece la imagen de una literatura concreta y enajenada. Concreta porque el fondo y la forma se confunden; se aprende a escribir únicamente para escribir de Dios; el libro es el espejo del mundo en la medida que el mundo es Su obra, es creación inesencial junto a una Creación mayor, es alabanza, palma, ofrenda, puro reflejo. Al mismo tiempo, la literatura cae en la enajenación: es decir, como es siempre la reflexividad del cuerpo social, se halla siempre en estado de reflexividad no reflejada: mediatiza el universo católico, pero, para el clérigo, sigue siendo lo inmediato; recupera el mundo, pero perdiéndose. Sin embargo, como la idea reflexiva debe necesariamente *reflejarse* so pena de aniquilarse con todo el universo reflejado, los tres ejemplos que hemos estudiado nos han mostrado un movimiento de recuperación de la literatura por sí misma, es decir, el paso de la literatura del estado de reflexión irreflejada e inmediata al de mediación reflejada. Concreta y enajenada en un principio, se libera por la negatividad y pasa a la abstracción; más exactamente, se convierte en el siglo XVIII en la negatividad abstracta, antes de convertirse, en las postrimerías del siglo XIX y los comienzos del siglo XX, en la negación absoluta. Al término de esta evolución, ha roto todos sus lazos con la sociedad; no tiene ya ni

siquiera público. Paulhan escribe: “Todos saben que hay en nuestro tiempo dos literaturas: la mala, que es propiamente ilegible —es muy leída—; y la buena, que no se lee”. Pero esto mismo es un progreso: al final de este aislamiento altanero, al final de esta negativa desdenosa de toda eficacia, está la destrucción de la literatura por sí misma: en un principio, el terrible “no es más que literatura” y, luego, ese fenómeno literario que el mismo Paulhan denomina terrorismo, que nace poco más o menos al mismo tiempo que la idea de gratitud parasitaria y como su antítesis que camina a todo lo largo del siglo XIX, contrayendo mil matrimonios irracionales y que estalla finalmente poco antes de la primera guerra. En el terrorismo, o mejor dicho, en el complejo terrorista, pues es un nido de víboras, cabría distinguir: 1º, un asco tan intenso por los signos como tales que induce a preferir siempre la cosa significada a la palabra, la palabra considerada como objeto a la palabra-significación, es decir, en el fondo, la poesía a la prosa, el desorden espontáneo a la composición; 2º, un esfuerzo para hacer de la literatura una expresión más de la vida, en lugar de sacrificar la vida a la literatura; y 3º, una crisis de la conciencia moral del escritor, es decir, la dolorosa derrota del parasitismo. Así, sin que la literatura piense ni un momento perder su autonomía formal, se hace negación del formalismo y plantea el problema de su contenido esencial. Hoy, hemos dejado atrás el terrorismo y podemos utilizar su experiencia y los análisis precedentes para fijar los rasgos esenciales de una literatura concreta y liberada.

Hemos dicho que el escritor se dirigía en principio a todos los hombres. Pero, en seguida, hemos observado que era leído solamente por algunos. De la diferencia entre el público ideal y el público real ha nacido la idea de la universalidad abstracta. Es decir, el

autor postula la repetición perpetua en un futuro indefinido del puñado de lectores de que actualmente dispone. La gloria literaria recuerda de modo muy singular el eterno retorno de Nietzsche: es una lucha contra la historia; aquí como allá, el recurso a la infinitud del tiempo trata de compensar el fracaso en el espacio (retorno al infinito del hombre honrado para el autor del siglo XVII, extensión al infinito del club de escritores y del público de especialistas para el del siglo XIX). Pero, como es evidente que la proyección en el porvenir del público real y presente tiene por efecto perpetuar, por lo menos en la representación del escritor, la exclusión de la mayoría de los hombres; como, además, esta imaginación de una infinitud de lectores que están todavía por nacer equivale a prolongar el público en acción con un público de hombres solamente posibles, la universalidad buscada por la gloria es parcial y abstracta. Y, como la elección del público condiciona en cierta medida la elección del tema, la literatura que se ha señalado la gloria como objetivo e idea reguladora tiene que ser abstracta también. Por la universalidad concreta, hay que entender, al contrario, la totalidad de los hombres vivos en una sociedad dada. Si el público del escritor pudiera alguna vez extenderse hasta abarcar esta totalidad, no significaría que el escritor tendría necesariamente que limitar al tiempo presente la repercusión de su obra; sin embargo, frente a la eternidad abstracta de la gloria, sueño imposible y hueco de absoluto, pondría una duración concreta y finita que determinaría por la misma elección de sus temas y que, lejos de arrancarle de la historia, definirían su situación en el tiempo social. Todo proyecto humano determina, en efecto, cierto futuro por su misma naturaleza: si siempre, echo por delante de mí todo un año de espera; si me caso, mi empresa hace que se levante ante mí toda

la vida; si me dedico a la política, hipoteco un porvenir que se extenderá hasta más allá de mi muerte. Así sucede con los escritos. En adelante, so capa de la inmortalidad laureada que es de buen tono desear, se exponen pretensiones más modestas y concretas: *Le Silence de la Mer* se proponía inclinar hacia la negativa a los franceses a los que el enemigo pedía que colaborasen. Su eficacia y, como consecuencia, su público activo no podía extenderse más allá del tiempo de la ocupación. Los libros de Richard Wright continuarán vivos mientras exista el problema de los negros en los Estados Unidos. No se trata, pues, de que el escritor renuncie a sobrevivir; por el contrario, a él toca decidir; mientras actúe, sobrevivirá. Luego, son los honores, el retiro. Hoy, por querer huir de la historia, comienza su vida honoraria al día siguiente de su muerte y a veces incluso en vida.

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

favorecido. Pero, si el público se identificara con lo universal concreto, el escritor tendría que escribir en verdad sobre la totalidad humana. No sobre el hombre abstracto de todas las épocas y para un lector sin fecha, sino sobre todo el hombre de su época y para sus contemporáneos. Al mismo tiempo, se dejaría atrás la antinomia literaria de la subjetividad lírica y del testimonio objetivo. Lanzado a la misma aventura que sus lectores y situado como ellos en una colectividad sin estratos, el escritor, al hablar de ellos, hablaría de sí mismo y, al hablar de sí mismo, hablaría de ellos. Como ningún orgullo de aristócrata le induciría ya a negar que está en situación, no trataría de cernirse sobre su tiempo y de testimoniar ante la eternidad; como su situación sería universal, expresaría las esperanzas y las cóleras de todos los hombres y, de este modo, se expresaría en su totalidad, es decir, no como ser metafísico, a la manera del clérigo medieval, ni como animal psicológico, al modo de nuestros clásicos, ni siquiera como entidad social, sino como una totalidad que sale del mundo al vacío y encierra en ella todas esas estructuras en la unidad indisoluble de la condición humana; la literatura sería verdaderamente antropológica, en la plena acepción de la palabra. En una sociedad así, es evidente que no se encontraría nada que recordara, ni siquiera remotamente, la separación de lo temporal y lo espiritual. Hemos visto, en efecto, que esta división corresponde necesariamente a una enajenación del hombre y, por tanto, de la literatura; nuestros análisis nos han mostrado que tiende siempre a oponer a las masas indiferenciadas un público de profesionales o, por lo menos, de aficionados ilustrados; se ampare en el Bien y la Perfección divina, en la Belleza o en la Verdad, un clérigo está siempre al lado de los opresores. Perro de guarda o bufón; a él toca elegir. El señor Benda ha ele-

gido el cetro de la locura y el señor Marcel la perrera. Están en su derecho, pero, si llega el día en que la literatura pueda disfrutar de su esencia, el escritor, sin clase, sin corporaciones, sin exceso de honores y sin indignidad, será lanzado al mundo entre los hombres y la misma noción de clerecía parecerá imposible. Lo espiritual, por otra parte, se apoya en una ideología y las ideologías son libertad cuando se están haciendo y opresión cuando están hechas: el escritor que haya alcanzado la plena conciencia de sí mismo no se hará, pues, el conservador de ningún héroe espiritual, ni conocerá ya el movimiento centrífugo por el que ciertos de sus predecesores apartaban la vista del mundo para contemplar en el cielo valores establecidos; sabrá que su tarea no consiste en la adoración de lo espiritual, sino en la espiritualización, es decir, reanudación. Y lo único que hay que espiritualizar y reanudar es este mundo policromo y concreto, con su pesadez, su opacidad, sus zonas de generalidad y su hormigueo de anécdotas, y ese Mal invencible que le roe sin poder jamás aniquilarlo. El escritor lo tomará de nuevo tal cual es, en crudo, sudoroso, maloliente, cotidiano, para presentarlo a los libertados sobre el cimiento de una libertad. En esta sociedad sin clases, la literatura sería, pues, el mundo presentado a sí mismo, en suspensión en un acto libre y ofreciéndose al juicio de todos los hombres, la presencia reflexiva de una sociedad sin clases ante sí misma; sería por medio del libro como los miembros de esta sociedad podrían a cada instante precisar las cosas, verse y ver su situación. Pero, como el retrato compromete al modelo, como la simple presentación es ya cebo para el cambio, como la obra de arte, tomada en la totalidad de sus exigencias, no es la simple descripción del presente, sino juzgamiento de este presente en nombre de un porvenir, como todo libro, en

fin, encierra un llamamiento, esta presencia ante sí es ya dejarse atrás. El universo no es impugnado en nombre del simple consumo, sino en nombre de las esperanzas y los sufrimientos de los que en el universo habitan. Así, la literatura concreta será síntesis de la Negatividad, como poder de arrancarse a lo dado, y del Proyecto, como esbozo de un orden futuro; será la Fiesta, el espejo de llama que quema cuanto se refleja en él, y la generosidad, es decir, la libre invención, el don. Pero, si ha de incluir esos dos aspectos complementarios de la libertad, no basta conceder al escritor la libertad de decirlo todo: hace falta que el escritor escriba para un público que tenga la libertad de cambiarlo todo, lo que significa, además de la supresión de las clases, la abolición de toda dictadura, la perpetua renovación de los cuadros, el derribo continuo del orden, en cuanto tienda a “congelarse”. En pocas palabras, la literatura es, por esencia, la subjetividad de una sociedad en revolución permanente. En una sociedad así, superaría la antinomia de la palabra y de la acción. Verdad es que en ningún caso será asimilada a un acto: es falso que el autor *actúe* sobre sus lectores; lo único que hace es llamar a sus libertades y, para que las obras literarias surtan algún efecto, es necesario que el público vuelva a tomar por su cuenta mediante una decisión incondicionada. Pero, en una colectividad que se vuelve a tomar sin tregua, que se juzga y se metamorfosea, la obra escrita puede ser una condición esencial para la acción, es decir, el momento de la conciencia reflexiva. Así, en una sociedad sin clases, sin dictadura y sin estabilidad, la literatura conseguiría adquirir conciencia de sí misma: comprendería que forma y fondo, tema y público, son idénticos, que la libertad formal de decir y la libertad material de hacer se completan y que debe utilizarse la una para reclamar la otra, que el modo

mejor de manifestar la subjetividad de la persona es traducir con la profundidad mayor las exigencias colectivas y recíprocamente, que su función es expresar lo universal concreto a lo universal concreto y su finalidad llamar a la libertad de los hombres para que éstos realicen y mantengan el reinado de la libertad humana. Desde luego, se trata de una utopía: es posible concebir una sociedad así, pero no contamos con ningún medio práctico para realizarla. Pero esta utopía nos ha permitido entrever en qué condiciones la idea de la literatura se manifestaba en su plenitud y su pureza. Sin duda, estas condiciones no existen hoy y es hoy cuando es preciso escribir. Pero, si la dialéctica de la literatura ha sido llevada hasta el punto en que hemos podido vislumbrar la esencia de la prosa y los escritos, tal vez podamos tratar de contestar ahora a la única pregunta que nos urge: ¿cuál es la situación del escritor en 1947, qué público tiene, cuáles son sus mitos, de qué puede, quiere y debe escribir?

Notas

- ¹ Etiemble: “Felices los escritores que mueren por algo”, *Combat*, 24 de enero de 1947.
- ² Hoy, su público es numeroso. Lleg a una tirada de cien mil. Cien mil ejemplares vendidos suponen cuatrocientos mil lectores, lo que para Francia representa uno por cada cien habitantes.
- ³ El famoso “Si Dios no existe, todo está permitido” de Dostoiewski es la terrible revelación que la burguesía había tratado de ocultarse a sí misma durante los 150 años de su reinado.
- ⁴ Es en parte el caso de Jules Vallés, aunque una generosidad natural haya luchado siempre en él contra la amargura.

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

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

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

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

“Valgo sin duda veinte electores de Croisset...” (1871).

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

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

“En cuanto a la «Commune», que está en sus estertores, es la última manifestación de la Edad Media...”.

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

“«La Commune» rehabilita a los asesinos..”.

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

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

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

- ⁷ En el *Diable boiteux*, por ejemplo, Le Sage, novela los personajes de La Bruyère y las máximas de La Rochefoucauld, es decir, los relaciona con el manejado hilo de una intriga.
- ⁸ El procedimiento de la novela por cartas no es más que una variedad del que acabo de indicar. La carta es el relato subjetivo de un acontecimiento; remite a quien la ha escrito, quien se hace a la vez actor y subjetividad testigo. En cuanto al mismo acontecimiento, aunque sea reciente, está ya pensado de nuevo y explicado: la carta supone siempre una separación entre el hecho —que pertenece a un pasado próximo—, y su relato, que se hace ulteriormente y en un momento de ocio.
- ⁹ Es lo contrario del círculo vicioso de los superrealistas que tratan de destruir la pintura por la pintura; aquí, se quiere que la literatura dé las cartas credenciales de la literatura.
- ¹⁰ Cuando Maupassant escribe *Le Horla*, es decir, cuando habla de la Locura que le amenaza, el tono cambia. Es que, finalmente, va a suceder algo, algo horrible. El hombre está trastornado, angustiado; ya no comprende las cosas y quiere arrastrar al lector en su espanto. Pero se tiene ya el hábito: carente de una técnica adaptada a la locura, a la muerte, a la historia, Maupassant no consigue emocionar.
- ¹¹ Citaré por de pronto, entre estos procedimientos, el curioso modo de recurrir al estilo del teatro que se observa a fines del siglo último y comienzos del presente en Gyp, Lavedan, Abel Hermant, etc. La novela se escribe en diálogos; los movimientos y actos de los personajes aparecen en itálicas y entre paréntesis. Se trata evidentemente de que el lector se haga contemporáneo de la acción como el espectador lo es durante la representación. Este procedimiento señala indudablemente el predominio del arte dramático en la sociedad cortés del 1900; busca también, a su modo, escapar al mito de la subjetividad primera. Pero el hecho de que se haya renunciado definitivamente a éste indica que no estaba en él la solución del problema. Primeramente, es un signo de debilidad pedir ayuda a un arte vecino: es una prueba de que escasean los recursos en el campo propio del arte que se practica. Luego, el autor no prescindía por eso de entrar en la conciencia de sus personajes y de que le acompañara el lector en esta intrusión. Sencillamente, divulgaba el contenido íntimo de las conciencias entre paréntesis y en itálicas, con el estilo y los procedimientos tipográficos que se emplean por lo general para las indica-

ciones del aparato escénico. En realidad, se trata de un intento que no dejó huellas; los autores que lo realizaron presentían oscuramente que cabía renovar la novela escribiéndola en presente. Pero no habían comprendido todavía que esta renovación no era posible si no se renunciaba antes a la actitud *explicativa*.

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

La realidad que se muestra sin intermediario al lector no es ya la cosa misma, árbol o cenicero, sino la conciencia que ve la cosa; lo "real" no es más que una representación, pero la representación se convierte en una realidad absoluta, ya que nos la entregan, como dato inmediato. El inconveniente de un procedimiento así es que nos encierra en una subjetividad individual y pasa por alto, en consecuencia, el universo intermonádico y también que diluye el acontecimiento y la acción en la percepción del uno y de la otra. Ahora bien, la característica común al hecho y al acto es que los dos escapan a la representación subjetiva; ésta capta los resultados, pero no el movimiento vivo. Finalmente, hay que recurrir siempre a algún truco para reducir el río de la conciencia a una sucesión de palabras, aunque estén deformadas. Si se da la palabra como un intermediario que significa una realidad que, por esencia, trasciende del lenguaje, nada mejor; la palabra se hace olvidar y descarga la conciencia sobre el objeto. Pero si se la da como la *realidad psíquica*, si el autor, al escribir, pretende darnos una realidad ambigua que sea signo, en su esencia objetiva, es decir, en la medida en que se refiere al exterior, y cosa, en su esencia formal es decir, como dato psíquico inmediato, cabe reprocharle el no haber tomado partido y desconocer esa ley retórica, que podría ser formulada de este modo: en literatura, cuando se usan signos, *no hay que*

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

usar más que signos y, si la realidad que se quiere expresar es *una palabra*, hay que entregarla al lector por medio de otras palabras. Cabe reprocharle además el haber olvidado que las más grandes riquezas de la vida psíquica son *silenciosas*. Ya se sabe la suerte corrida por el monólogo interior: devenido *retórico*, es decir, transposición poética de la vida interior, lo mismo como silencio que como palabra, es hoy *uno de tantos* entre los procedimientos del novelista. Demasiado idealista para ser verdadero, demasiado realista para ser completo, es la coronación de la técnica subjetivista; es en él y por él como la literatura de hoy ha adquirido conciencia de sí misma; es decir, la literatura de hoy es una doble superación, hacia el objetivo y hacia la retórica, de la técnica del monólogo interior. Pero hacía falta para esto que la circunstancia histórica cambiara.

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