

CRISTAL DEL TIEMPO

JEAN-PAUL SARTRE

EL ESCRITOR  
Y SU LENGUAJE  
Y OTROS TEXTOS

SITUATIONS, IX

TRADUCCIÓN DE  
EDUARDO GUDIÑO KIEFFER



EDITORIAL LOSADA, S. A.  
BUENOS AIRES

Título original

*Situations, IX*

*Mélanges*

© Editions Gallimard,

París, 1972

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

© Editorial Losada, S. A.

Buenos Aires, 1973

*Ilustró la cubierta*

SILVIO BALDESSARI

*IMPRESO EN LA ARGENTINA*

*PRINTED IN ARGENTINA*

Este libro se terminó de imprimir  
el día 25 de junio de 1973  
en IMPRENTA DE LOS BUENOS AYRES, S. A.  
Rondeau 3274, Buenos Aires, Argentina.  
La edición consta  
de seis mil ejemplares.

I .

SOBRE MÍ MISMO

## “LOS ESCRITORES EN PERSONA”

MADELEINE CHAPSAL. — *Quisiera interrogarlo sobre literatura.*

JEAN-PAUL SARTRE. — Me divierte porque no me hablan de eso casi nunca. La filosofía, al contrario...

—*Se sabe que usted tiene actualmente varias obras en preparación: un libro sobre Mallarmé, un libro sobre el Tintoretto, un libro sobre Flaubert y una autobiografía. Usted los lleva de frente, sin querer, se diría, terminar ninguno. O sin lograrlo. ¿Tiene alguna explicación?*

—Tengo una. ¡Pero se terminó la literatura y volvemos a la filosofía!

Desde hace quince años busco una cosa: se trata, si usted quiere, de dar un fundamento político a la antropología. Eso proliferaba. Como un cáncer generalizado; me venían ideas, no sabía aún qué había que hacer con ellas y entonces las metía no importa dónde: en el libro que estaba escribiendo.

Actualmente está hecho: ellas se han organizado, escribo una obra que me las sacará de encima: *Crítica de la razón dialéctica*. El primer volumen aparecerá dentro de un mes, el segundo dentro de un año. Ya no experimento la necesidad de hacer digresiones en mis libros, como si corriera todo el tiempo detrás de mi filosofía. Ella se va a depositar en pequeños ataúdes, estaré completamente vacío y tranquilo, como después de *El Ser y la Nada*. El vacío. Para un escritor es la oportunidad. Cuando no se tiene nada que decir se puede decir *todo*.

Cuando el libro sobre la antropología esté detrás de mí, podré escribir. Sobre no importa qué. En cuanto a la filosofía, haré solamente, para mí mismo, pequeñas referencias mentales.

—*¿Surgen en usted primero las ideas filosóficas?*

—Lo primero es siempre lo que todavía no he escrito, lo que

proyecto escribir —no mañana sino pasado mañana— y que quizá no escribiré jamás...

Naturalmente, como hace falta mucho tiempo para avanzar un poco en cuestiones ideológicas, eso es lo mismo que decir que la filosofía cuenta en primer lugar. Pero no siempre. Cuando escribí *A puerta cerrada*, por ejemplo, una pequeña obra donde no se habla de filosofía, *El Ser y la Nada* había aparecido, en todo caso estaba en prensa. Mi historia de condenados no era un símbolo, no tenía deseos de “volver a decir” *El Ser y la Nada*: ¿para qué? Simplemente inventaba historias con una imaginación, una sensibilidad y un pensamiento que la concepción y luego la escritura de *El Ser y la Nada* habían unido, integrado, estructurado de cierta manera. Si usted quiere, mi grueso libro filosófico se contaba en pequeñas historias sin filosofía. Los espectadores creen que hay *algo que comprender*. No hay nada en absoluto.

Pero cuando se hacen obras no filosóficas, mientras se rumia la filosofía —como lo he hecho sobre todo desde estos últimos diez años—, la menor página, la menor prosa sufren de hernias.

Estos últimos tiempos, cuando sentía las hernias bajo mi pluma, prefería interrumpirme. He aquí por qué tengo todos estos libros en preparación.

Naturalmente, me gustaría mucho terminarlos. Pero me gustaría igualmente escribir otra cosa. Por ejemplo, decir la Verdad. Es el sueño de todo escritor que envejece. Él piensa que no la ha dicho jamás —y no ha hecho más que decirla—, está desnudo. Pongamos que se atenga a su propio strip-tease. Los libros en espera son órdenes. Yo siempre hice literatura de circunstancias, he producido bajo órdenes. Naturalmente: el empleador no es ya el Estado, es todo el mundo o cada uno: un medio político del que formo parte, una circunstancia particular. La ventaja de esas órdenes es que obligan al escritor a no “preferirse” nunca. Y además, al mismo tiempo, el público está definido.

Ese libro sobre la Dialéctica nació de una orden. Una revista polaca me había pedido que escribiera un artículo sobre el existencialismo. Lo hice. Después lo rehice para los lectores de *Temps Modernes*. Y luego, releyéndolo, vi que le faltaba base: era necesario establecer la trascendencia y la validez de la Dialéctica. Entonces escribí la gruesa obra que va a aparecer. Tenía las ideas

pero no me atrevía: antaño, cuando publicaba un libro, tenía la inocencia: ya no la tengo... Pero la orden polaca fue el puntapié que hizo saltar en el vacío a un aprendiz de paracaidista.

—¿Tenía usted necesidad de escribir sobre la Dialéctica para hablar sobre Flaubert?

—Sí. La prueba es que, en el artículo polaco, no pude dejar de hablar de él e, inversamente, que transporté a la *Crítica de la razón dialéctica* largos pasajes que había puesto en mi libro sobre él. En este momento es grande, inacabado. Pero no tendrá necesidad de vendajes para la hernia.

—¿Esa manera de proceder es personal?

—Creo que corresponde a la situación, a las preocupaciones actuales de los filósofos. Todo ha cambiado: con Hegel la historia ha hecho irrupción como tragedia en la filosofía; con Kierkegaard la biografía como bufonería, o como drama.

Descartes era la búsqueda de reglas apropiadas para dirigir el espíritu. De allí resultaba un racionalismo del Conocimiento y de la Ética. Bien entendido, el cartesianismo ha expresado y modelado la *razón clásica*. Pero cualesquiera sean sus relaciones con la tragedia, está claro que ésta no expresa *directamente* el contenido de ese universalismo.

—¿Mientras que hoy...?

—Hoy pienso que la filosofía es dramática. Ya no se trata de contemplar la inmovilidad de las sustancias que son lo que son, ni de encontrar las reglas de una sucesión de fenómenos. Se trata del hombre —que es simultáneamente *un agente y un actor*— que produce su drama y actúa en él, viviendo las contradicciones de su situación hasta el estallido de su persona o hasta la solución de sus conflictos. Una obra de teatro (épica —como las de Brecht— o dramática), es la forma más apropiada, hoy, para mostrar al hombre *en acto* (es decir al hombre, simplemente). Y la filosofía, desde otro punto de vista, pretende ocuparse de ese mismo hombre. Por eso el teatro es filosófico y la filosofía es dramática.

—Si la filosofía se convierte en lo que usted dice: ¿por qué entonces lo demás? ¿Por qué no escribe usted solamente libros de filosofía?

—Quise escribir novelas y teatro mucho tiempo antes de saber lo que era la filosofía. Lo quiero aún, lo quise toda mi vida.

—¿Desde el colegio?

—Antes. Cuando estaba en clase de filosofía, encontré tan aburrida la materia que estaba convencido de que no valía perder una hora en ella. Eso provenía quizá de la enseñanza, tal como se practicaba en aquella época.

Pero, de todos modos, esos puntos de vista sobre la realidad del hombre no son intercambiables. La filosofía es dramática pero no estudia al individuo como tal. Hay ósmosis entre el libro sobre Flaubert y la *Crítica de la razón dialéctica*. Pero lo que no pasará jamás del primer libro al segundo, es el esfuerzo para comprender al individuo Flaubert (poco importa, por supuesto, que yo haya fracasado o parcialmente triunfado en eso). Todavía se trata de una interpretación regulada. Nunca se hará filosofía sobre *Madame Bovary* porque es un libro único. Más único que su autor, como todos los libros. Pero se lo puede estudiar con método. Falta hablar de la gente. El abogado Jaccoud, por ejemplo: si se lo estudia, se lo pierde. El único modo de hablar de él es inventar una historia.

—En “¿Qué es la literatura?” nos dice que, para usted, la prosa ya no era sino un instrumento, una prolongación del brazo, de la mano. Sin embargo, los escritores que le interesan son Flaubert, Genet, Mallarmé, para quienes escribir aparece como un fin en sí. ¿Cómo explica esta oposición?

—Los tres casos son diferentes. En lo que concierne a Flaubert, me sirve para demostrar que la literatura, tomada como un arte puro y extrayendo sus únicas reglas de su esencia, esconde una toma de posición feroz en todos los planos —comprendido el plano social y político— y un compromiso de su autor. Es un ejemplo perfecto. Estoy seguro de que se me reprochará haber elegido la parte más fácil. ¿De quién es la culpa? Flaubert es un gran escritor. Y, después de todo: ¿por qué no intentaría yo explicar esta mezcla de admiración profunda y de repulsión que *Madame Bovary* me ha provocado desde la adolescencia?

Mallarmé y Genet, al contrario, gozan de toda mi simpatía: uno y otro están comprometidos conscientemente.

—¿Mallarmé?

—Es lo que creo. Mallarmé debía ser muy distinto de la imagen que se ha dado de él. Es nuestro más gran poeta. Un apasionado, un furioso. ¡Y dueño de sí mismo hasta poder matarse por un simple movimiento de la glotis!... Su compromiso me parece tan total como posible: social tanto como poético.

—¿Un compromiso en el rechazo, entonces?

—No solamente. Él rechazaba su época, pero la conservaba como una transición, como un túnel. Deseaba que se representara la Tragedia algún día ante lo que él denominaba entonces “la multitud” —y que concebía como un público de masa (más en una catedral atea que en un teatro). La única Tragedia, que sería a la vez el drama del hombre, el movimiento del mundo, el retorno trágico de las estaciones y de la cual el autor, anónimo como Homero, estaría muerto, o bien perdido entre la asistencia, presenciando el desarrollo de una obra maestra que no le pertenecería, que todos le brindarían como a todos. Mallarmé ligaba sus concepciones órficas y trágicas de la poesía a la comunión de un pueblo, más que al hermetismo individual. Éste no era más que un rechazo de la estupidez burguesa. Ciertamente, no pensaba que se debe escribir “claro” para un público popular. Pero imaginaba que para ese pueblo unido, lo oscuro se tornaría claro.

—En suma: ¿aún los escritores a quienes creemos desligados están comprometidos? ¿Cuando usted estudia a Flaubert y a Mallarmé, es para demostrar eso?

—Eso y otra cosa. En cuanto a Mallarmé, no he hecho más que comenzar y no lo volveré a tocar antes de mucho tiempo. Le hablo de él para indicarle que la literatura pura es un sueño.

—¿De modo que usted cree que la literatura siempre es comprometida?

—Si la literatura no es todo, no vale la pena perder en ella ni una hora. Eso es lo que entiendo por “compromiso”. La literatura se muere si se la reduce a la inocencia, a canciones. Si cada frase escrita no resuena en todos los niveles del hombre y de la sociedad, no significa nada. La literatura de una época, es la época digerida por su literatura.

—Usted ha sido acusado de no tomar la literatura bastante en serio, de querer subordinarla a la política. ¿Qué piensa de eso?

—Encontraría más lógico que se me acusara de sobrestimar-

la. Su belleza es querer ser todo, y no buscar estérilmente la belleza. Sólo un *todo* puede ser bello. Los que no han comprendido —digan lo que hayan dicho— no me han atacado en nombre del arte: me han atacado en nombre de su compromiso particular.

—*Según su criterio: ¿considera usted que la literatura ha cumplido todas sus promesas?*

—No creo que pueda cumplirlas, ni para mí ni para nadie en particular. Le hablo de las exigencias del orgullo. Sin un orgullo loco no se escribe, se es modesto cuando se puede depositar el orgullo en la obra. Dicho esto, el autor puede errar su golpe; puede también ser detenido en la mitad de su obra. ¿Y después? Es necesario querer *todo* si se espera hacer *alguna cosa*.

—*Escribir algo que sea todo: ¿no es finalmente lo que espera todo escritor?*

—Lo pienso y se lo deseo a todos. Pero tengo miedo de la humildad de algunos. Academias, legiones de honor: ¿cómo hay que ser de humildes! Los otros, si quieren sacar el todo de la nada, que lo digan.

—*¿Para qué?*

—Si callan perpetúan una contradicción que estorba a los otros escritores. Un escritor no tiene nada en las manos, nada en los bolsillos. Si tiene un juego de cartas, debe comenzar por tirarlo. Detesto a todos esos falsificadores que quieren hacer creer que hay un mundo mágico de lo escrito. Estafan a los que vienen después, los arrastran a convertirse en brujos, como ellos. Que los escritores empiecen por renunciar al ilusionismo. Es verdaderamente demasiada vanidad y demasiada humildad querer hacerse pasar por prestidigitadores. Que digan lo que quieren y lo que hacen.

Los críticos los animan a no confesar jamás —sobre todo ante ellos mismos— sus deseos y sus medios. Quieren conservar la vieja idea romántica: el mejor debe escribir así como canta un pájaro; pero el escritor no es un pájaro.

—*¿Hay actualmente escritores que trabajen según sus ideas: por más libertad en un compromiso total? ¿Cuáles son los escritores contemporáneos que le interesan?*

—Si me plantea la pregunta de esa forma, le contesto que no sé demasiado. Hay escritores de gran talento: Butor, Beckett.

Me interesan mucho las obras de Robbe-Grillet, de Nathalie Sarraute. Pero, si consideramos sus obras desde el punto de vista de la totalidad, le diré que hay uno solo, en Francia, para formularse claramente el problema y responder a las exigencias del todo: es Butor.

En cuanto a los demás, no creo que se interesen en ello: buscan otra cosa. ¿Y por qué no reconocerles el derecho de buscar?

—*¿Diría usted que su propia búsqueda es más total?*

—En la intención, sí. ¡La realización es otra cosa! Muchos ganan en claridad de visión cuando se trata de detalles, pero su vista se confunde cuando hay que poner el detalle en su lugar dentro del conjunto.

Yo siempre encontré notable —y sin ninguna restricción— lo que hace Nathalie Sarraute. Pero ella cree alcanzar por los intercambios protoplásmicos que describe, relaciones individuales y elementales, cuando no hace sino mostrar los efectos abstractos e infinitesimales de un medio social muy definido: cómodo, burgués, un poco mundano, donde el trabajo y el ocio no se diferencian nunca. La estructura paranoica que se acusa cada vez más en sus libros, revela un tipo de relación propio de ese medio. Pero ni el individuo está verdaderamente colocado en el medio que lo condiciona, ni el medio en el individuo: nos quedamos en el plano indiferenciado e ilusorio de lo inmediato. En realidad, todos esos movimientos interindividuales se definen por la totalidad —a la que significan hasta en su pulverulencia—. Pero en los libros de Nathalie Sarraute, la totalidad brilla por su ausencia. El título del último, *Planetario*, prueba incluso que está intencionalmente excluida. Por eso, el *Planetario* con su hormigueo, evoca un ejemplar del *Tiempo recobrado*, que se descompondría lentamente bajo la acción del tiempo perdido. Por eso también es una labor de mujer, es decir que esa pulverulencia es exactamente el revés de la negativa de *tomar a su cargo* el mundo atomizado, es la acción rechazada.

—*Usted acaba de decir “una labor de mujer”. ¿Piensa que una mujer no puede escribir sino libros de mujer?*

—En absoluto. Un libro de mujer es un libro que se niega a tomar por su cuenta lo que hacen los hombres. Muchos hombres no han escrito nunca nada más que libros femeninos. Y por mu-

jer, quiero decir aquí "mujer social". Es decir aquella a la que se ha desposeído del derecho de decir: "hago el mundo con el mismo título que mi vecino". Cuando hablo de "novela de mujer" es esto lo que quiero decir: la novelista se ha afirmado por su talento, pero no ha querido arrancarse de su condición de *desheredada*, a la vez por resentimiento y por connivencia con el enemigo.

Hablaba recién de estructura paranoica. Todavía falta decir que ésta se impone al autor sin que él lo quiera, quizá sin que él lo sepa. Esas estructuras que la música contemporánea trata de definir en el espacio sonoro, son ignoradas por la mayoría de los "jóvenes escritores". O las echan del universo novelístico. Han descubierto que los personajes, los caracteres, las sustancias no existían. Es bueno que cada generación lo redescubra. ¿Esto significa que no hay estructura sincrónica y diacrónica en las sociedades que las han producido? ¿No saben que eliminan de sus obras lo que es la base de la antropología y de las investigaciones antropológicas?

Se dice, por ejemplo, que Robbe-Grillet quiere desacondicionar nuestra visión novelística haciendo tabla rasa de las significaciones preestablecidas. Críticos de izquierda, que gustan de Robbe-Grillet y que piensan *bien*, han dicho incluso que ese desacondicionamiento debería liberarnos de la visión *burguesa*.

Desgraciadamente, ese desacondicionamiento es posible cuando se trata —como en el caso de Webern— del mundo musical: se trata solamente de liberar la espera en el auditor. Pero el objeto total que figura en una novela, es un objeto *humano* que no es nada sin sus significaciones humanas. Los objetos desacondicionados de Robbe-Grillet flotan entre dos capas de significaciones: los dos extremos. Puede tratarse de topografías, de descripciones estrictamente objetivas, de mediciones; ahora bien, nada es más humano que el uso de señales, de cálculos, de agrimensuras. Saquen al hombre: las cosas ya no están ni lejos ni cerca; ya no son. La afirmación de que puede describírselas, clasificárselas, encontrarles un orden, es el primer momento de la Razón matemática. O bien —es el otro extremo— esas descripciones tan rigurosas aparecen de golpe como los símbolos del universo obsesivo y rigurosamente subjetivo que elige el

símbolo-objeto porque el pensamiento del obsesivo no puede articularse, como diría Lacan. Veán la famosa violación del *Espía*. Y aquel cuento donde se ve caminar unos niños por la playa, en el que el único interés del autor parece haber sido la reunión de dos movimientos: el de las olas y —perpendicular al primero— el de los pasos que se imprimen sobre la arena mojada: todo oscila de repente en el símbolo; basta que la evocación de una campana nos haga aprehender la marcha de los niños como indefinida, sin finalidad, y sin embargo reglada por llamados de los cuales nunca se sabrá si son verdaderos o soñados, como a la vez única y constantemente recomenzada. Éste es, simplemente, el símbolo un poco vulgar de nuestra condición, es una vez más *el hombre, ilusión imitada*, de René Char.

Encuentro un gran encanto en esos objetos que traicionan a su amo. Queda por decir que se trata de una esquematización de laboratorio. Entre las significaciones cuyas curvas espesas hacen la cosa humana, nadie tiene derecho a elegir. Es necesario que ellas estén ahí. Todas. No es necesario nombrarlas. Pero la literatura se hace *primero* con el silencio.

—¿Y no cree usted que las cosas están siempre presentes, todas en ese silencio, incluso cuando el escritor no cita sino algunas? Si fuera usted quien hiciera una crítica de Robbe-Grillet o de Nathalie Sarraute, ¿mostraría cómo el universo está allí, total, alrededor de la menor de sus frases?

—Sí. Quizá. Pero sería tiempo perdido. Por el contrario, hay que reconocer que existe hoy, en Francia, alguien que tiene la ambición y todas las oportunidades para transformarse en un gran escritor. El primero desde 1945: Butor. Es a él a quien debemos intentar ayudar —aunque no tenga, creo, necesidad de nadie—, tratando de descifrar sus intenciones y de comunicárselas al público. Es orgulloso: escribe para vivir. Quiere alcanzar a hombres que parecen salidos, a veces, de una novela populista, *a través del todo* en el que están perdidos. Y, a causa de eso, ninguno de esos hombres es finalmente lo que se ha creído: cada uno, perdido en el todo, termina por interiorizarlo y por devolverlo: cada uno termina por escribir.

Estoy leyendo *Grados*. Nunca se ha hecho tentativa más hábil y más profunda para aprehender a la persona a través de las

relaciones de familia, de oficio que la han producido, que la condicionan y que ella transforma. Hay una vida nueva: un hombre, en esa novela, no es ni irreductible a lo *social*, ni una realidad individual. Ni una dosificación del hecho social y del individuo. De hecho, el principio de individualidad es abandonado. Se ve en los grupos profesionales y tradicionales aparecer grupos de repetición, grupos de indeterminación y *son los mismos*. Este libro está ciertamente muy lejos de lo ordinario. Si fuera crítico me gustaría hablar de él.

Estoy tanto más sorprendido cuanto encontraba ya, en *La modificación*, las mayores promesas: a ese objeto que no es, para Robbe-Grillet, más que una cifra de obsesión, Butor le ha dado a través de una técnica apenas nueva, pero con extrema preocupación por el rigor, su *verdadero sentido*: el de un instrumento que transforma a quien lo utiliza. La intención de tomar el tren juega el papel de centro de indeterminación. Pero *ahora* es el tren quien *actúa*: su movimiento, sus detenciones, sus tradiciones, la estación y su irreversibilidad (la estación de llegada irreversible, la estación de partida igualmente; es topográficamente la misma), las distancias de las otras personas, todo *modifica* a los personajes.

A través de los tres primeros libros de Butor, siento una tentativa premeditada, perfectamente insensata, y por lo tanto de un escritor verdadero, de apoderarse del todo. Ha logrado mucho. Logrará más.

—¿Pero usted? ¿Cuál ha sido su propia experiencia del trabajo literario? ¿Ha utilizado la literatura como esperaba poder hacerlo? ¿Está contento, es optimista? ¿O a sido usted defraudado?

—No, nunca he sido defraudado. En lo que concierne a mi trabajo, eso siempre funcionó. He abandonado libros iniciados porque no sabía cómo continuar. He publicado otros que esperaba buenos, que fueron considerados malos y me di cuenta, a veces, de que me equivocaba y los críticos tenían razón. Pero todo eso es la profesión. De un modo o de otro, se encuentran los mismos sabores en todas las profesiones.

Lo que quiero decir es que el trabajo literario en sí mismo *no puede* comportar decepciones. Voy a parecerle confuso pero habría que hablar demasiado tiempo: en el dominio de la expres-

sión, el éxito es forzosamente el fracaso. No hablo de esos malentendidos que, para los autores aristocráticos del siglo pasado, debían explicar obligatoriamente sus grandes tirajes. Hablo del éxito técnico. *No se puede* triunfar puesto que se ha planteado el fracaso en el punto de partida (fijar el movimiento por lo inmóvil, etc.); a través de todas las mentiras se lo encuentra al final: hay una tal acumulación de pequeñas derrotas que llega el momento en que no se puede ir más lejos, todo está perdido. En ese momento, dice mi amigo Giacometti, se puede arrojar la escultura a la basura o exponerla en una galería. Eso es. Se le escapa a uno. Y de pronto eso se convierte en una estatua o en un libro. El revés de lo que uno quiere. Si las derrotas son inscriptas metódicamente en el negativo que se entrega al público, ellas indican lo que no debía haber sido hecho. Y es el espectador quien resulta el verdadero escultor en el vacío, quien lee el libro entre líneas.

—¿Y el público, justamente? ¿Cuáles son sus relaciones con el público? ¿Cómo han evolucionado? ¿No decía usted que el público juega un gran papel en la vida de la obra?

—¡Estamos tan vinculados! No solamente con la época sino, en este período de nacionalismo, con la sociedad nacional, que es imposible tener una historia personal distinta de la de su público. Un día, cuando éramos jóvenes, Simone de Beauvoir y yo decidimos esquiar. Decisión seria, meditada, y que encontramos bastante original. El día de la partida, constatamos que todos los estudiantes grandes de París y sus profesores habían sido tan originales como nosotros. Esto quiere decir que yo no diré jamás lo que *siento*, a menos de estar seguro de que *todo el mundo lo siente*. No quiero expresar a mi público a pesar mío, como los aristócratas de la sensibilidad que, a principios de siglo, querían tener un sentido exquisito de Toledo o de Goya — que, finalmente, expresaban una tentativa de preciosidad burguesa que la guerra del 14 ha degollado. Querría decir, tan bien como puedo, *que siento como todo el mundo*.

—¿Cuál es su público?

—Estudiantes, profesores, personas que se interesan verdaderamente en la lectura, que tienen el vicio de la lectura: constituyen un círculo muy chico. Los tirajes no significan nada, sean

grandes o pequeños. Ese público sigue siendo el mismo. No *el mío, el nuestro*: el de todos los hombres que tienen el vicio de escribir.

Los periodistas realizan un trabajo extraño: manejan los tirajes, hacen promedios y comparaciones estadísticas (bien o mal y sobre informaciones en general falsas). Es que confunden el sentido del tiraje de un libro con el sentido del tiraje de su diario. En países como la U.R.S.S., donde hay ediciones del Estado, el tiraje del libro tiene un sentido verdadero: si el público pide una nueva traducción de Zola, es porque tiene realmente necesidad de leer a Zola. Pero en los países de capitalismo liberal y de empresa privada, las cifras no tienen ningún sentido. ¿Qué relación hay entre un libro como el de Schwarz-Bart, meditado, cribado, profundo, tentativa sin esperanza para recuperar muertos que nosotros hemos matado, y la joven elegante con cara de tonta que vi el otro día, en el vagón restaurante, leyendo *El último de los justos* y comiendo una tarta de frutas? Ella lo leía, pero no era una de sus lectoras.

—*Usted no me respondió totalmente. En lo que le concierne personalmente: ¿tiene una impresión de éxito o de fracaso? ¿Diría que ciertas cosas han cambiado a causa de lo que usted ha escrito?*

—Ni una. Al contrario, desde mi juventud hasta ahora he hecho la experiencia de la total impotencia. Pero eso no tiene ninguna importancia. Si usted quiere, al comienzo hice libros que no encaraban directamente los problemas sociales; después de eso vino la ocupación: se empezó a pensar que era necesario actuar. Después de la guerra se pensó también que los libros, los artículos, etc., podrían servir. No sirvieron de nada. Luego se pensó —o mejor dicho yo pensé, en todo caso— que los libros, meditados y escritos sin actualidad precisa, podrían a la larga ayudar. Y bien: eso tampoco sirve; no es en absoluto como aquello que se actúa sobre la gente; se encuentra simplemente deformado lo que uno ha pensado o sentido. Se lo encuentra dado vuelta contra uno mismo, y transformado por un joven que trata de cachiporrearlo a uno al pasar (y tiene razón, yo hacía lo mismo). Ésta es la acción literaria: usted ve que no produce el efecto que se quería obtener.

—*¡Sin embargo, no todos aquellos a quienes usted ha influenciado se han convertido en asaltantes! ¿No hay acaso algunos en quienes usted se reconoce con placer?*

—Por supuesto. Pero compréndame: para que los estime es necesario que hagan algo de lo que yo he hecho. Y, puesto que aún estoy vivo, esto será necesariamente en oposición con lo que yo hago. Las personas que uno estima, no pueden sufrir pasivamente una influencia. Si yo me *reconociera* verdaderamente en alguien me fastidiaría: ¿por qué recomenzar lo que yo he hecho? Al contrario, cuando un escritor me gusta (o un joven lector que no escribe) la verdadera suerte, para mí, es que él me desconcierte un poco al comenzar. Tanto mejor si después de algún tiempo, descubro detrás de lo que es nuevo una vieja imagen deformada, a medias borrada de mí mismo.

En una palabra: el honor de la lectura es que el lector se deja influenciar libremente. Esto basta para rechazar la fábula de su pasividad: él nos inventa y se tiende sus propios lazos con nuestras palabras. Es activo, nos supera y por eso escribimos. Y es precisamente por eso que nunca experimenté decepciones en mi oficio. Por supuesto, hubo ese aprendizaje de la impotencia: pero es que hacia 1940 yo creía todavía en Papá Noel.

—*Quizá voy a sorprenderlo, pero a veces he tenido la impresión de que usted mismo estaba un poco encerrado en esta época, en esta sociedad y también en su obra. Viendo "Los secuestrados de Altona" me dije que ese secuestrado era usted.*

—¿Yo? Eso quisiera. Porque, hasta ahora, no me secuestré bastante, para mi gusto. Si yo fuera Frantz no me dejaría roer por los remordimientos. En el fondo, esto es lo negativo de uno de mis sueños: estar en una celda, poder escribir tranquilamente. ¡Alimentaré esta hermosa añoranza hasta la muerte!

No. Quise, en efecto, entregar algo que siento —como todo el mundo, creo—. Una especie de consternación que aferra a los hombres de mi edad (cincuenta y cuatro años) y un poco más jóvenes, cuando miran esta época que todos hemos hecho y se dicen: "Ah, bueno, esto es". No hablo de lo que puede pensar un joven ruso, sino de lo que siente un francés que ya está de vuelta.

Fíjese: en nuestra juventud, éramos suaves y conflictuados por el problema de la violencia. El resultado es que los jóvenes

han adoptado la violencia y echado por la borda sus problemas. Es lo que trataba de decirle: ¡reconocerse en los otros, qué dificultad! ¡Puesto que uno es otro!

—Justamente, usted que estaba “conflictado” por el problema de la violencia, da la impresión de que está todavía más incómodo que otros en esta sombría sociedad, que no está a gusto, que se ahoga y segrega su obra como una protección. Es por eso que le preguntaba si se sentía usted “secuestrado”.

—No. El sombrío espíritu de los *Secuestrados* me fue inspirado esencialmente por el estado actual de la sociedad francesa. Es un horrible fraude del cual me siento, por lo demás, perfectamente solidario, como cada uno. Si soy un prisionero, como todos aquellos que han dicho no y lo repiten, es del régimen actual.

—¿A qué llama usted “violencia”?

—Nosotros hemos conocido —nosotros, la gente de mi edad— dos violencias sagradas, entre la infancia y la adolescencia. En 1914 la guerra: se nos dijo que era justa y que Dios estaba con nosotros. En 1917 la revolución rusa. En el entretiem po, en efecto, habíamos sido un poco desmitificados y, hacia 1919, habíamos puesto nuestras esperanzas en ella. No vaya a creer que confundo una guerra capitalista con la revuelta de Leningrado. Yo puedo hoy creer que el mes de octubre de 1917 transformó al mundo irreversiblemente. Pero le estoy hablando de los chicos que éramos entonces. Estábamos penetrados por la violencia de nuestros padres. Entre el 14 y el 18 viví en La Rochelle: los niños estaban en el poder, se creían al frente; uno de mis camaradas persiguió a su madre con un cuchillo en la mano porque ella le había servido papas y a él no le gustaban. Por lo demás, eran muchachos muy razonables. Pero esos acontecimientos les habían calentado un poco la cabeza, porque se les pedía en suma *interiorizar* esa violencia sagrada. Lo hicieron y, asqueados, muchos de ellos —yo era uno— no tuvieron ningún trabajo en reemplazar aquella famosa guerra santa por la santa revolución. Cuando entré a la Escuela Normal, nadie hubiera osado decir que había que rechazar la violencia. Nos inquietábamos sobre todo por canalizarla, por limitarla. Una violencia de buen tono y de relación. Éramos, la mayoría, muy tranquilos, y sin embargo nos habíamos convertido en seres de violencia puesto que uno de

nuestros problemas era: ¿tal o cual acto es un acto de violencia revolucionaria, o bien sobrepasa a la violencia justificable por la revolución? Ese problema siguió siendo nuestro: no lo superaremos.

¿Comprende lo que quiero decir? Y después muchos de nosotros tuvieron hijos. Yo no. Pero instruí a los hijos de otros (era profesor): responsabilidad igual para todo el mundo. Y esos hijos tuvieron hijos. Ahora bien, me parece que éstos han sido influenciados por nosotros y que muchos de ellos radicalizaron la cosa. Los jóvenes que en Londres lincharon negros antillanos, los jóvenes antisemitas alemanes, los jóvenes fascistas franceses, están caracterizados por el uso y el amor de una violencia absolutamente pura e incondicionada. Esta violencia no se impugna jamás, no intenta hacer su propia crítica: *se ama*. Es tanto una explosión de odio provocada por la miseria como un divertimento. Hay “camperas negras” que se aburren como ratas muertas en las “ciudades radiosas” de los alrededores de París. Forman bandas y como todo es tan, tan dulce en esos inmuebles cuidadosamente construidos por el neo-paternalismo, no les queda más remedio que romper todo.

Es esto lo que nos deja estupefactos: se concebía, nosotros concebíamos la violencia como nacida de la explotación y de la opresión, como dirigida contra ellas. En cierto modo, hay una *política* que ha presidido la construcción de las ciudades radiosas y esa política es, como todo paternalismo, contraria a los intereses de los trabajadores. Nosotros, los viejos, comprenderíamos que los jóvenes rompieran puertas y ventanas para oponerse a esa política. No digo que tendrían razón: digo que los comprenderíamos. Pero no: se rompen la cara entre ellos o caen sobre la gente que pasa. Es aquella situación la que provoca su violencia. Pero ella les parece legítima porque es anárquica. Si se politizara en lo más mínimo, se les haría sospechosa. Para nosotros, la violencia podía ser empleada si se trataba de salvar los intereses de las masas, de una revolución, etc. Para ellos no se la emplea: es buena cuando *no tiene sentido*.

No voy a hablar de eso: le muestro una influencia. Y, seguro, no son *nuestras* concepciones las que los han condicionado, es en

principio la guerra fría. Pero la guerra fría ha sido hecha por nosotros.

—¿Continúa pensando que ustedes dan forma a la época?

—Cuando se tienen cincuenta y cuatro años, se puede empezar a hablar del pasado en todo caso. Pero a cualquier edad sigue siendo la misma cosa: la Historia hace al hombre y el hombre hace a la Historia.

—¿Diría usted que nosotros somos responsables?

—Responsables y cómplices. Toda la sociedad francesa es responsable de la guerra de Argelia, de la manera en que se la conduce (torturas, campos de concentración, etc.). Toda la sociedad, comprendidos los franceses que no han dejado de oponerse a ella. Estamos presos allí dentro; la menor discusión entre esos movimientos de izquierda que poco a poco se asesinaron unos a otros, era un permiso para la tortura, para el golpe de estado. Todos estos señores un poco blandos y bien pensantes en que nos hemos convertido, debemos interiorizarnos de la guerra. Y hemos aquí solidarios: hundidos en la violencia, siempre un poco más. Es lo que quise decir —entre otras cosas— en los *Secuestrados*. Frantz, ese verdugo cuando muere es nosotros, es yo.

Nada de eso impide escribir.

—¿Qué papel atribuye usted a la literatura, si tiene un sentimiento de impotencia, si este siglo es más violento que nunca?

—El hombre vive rodeado por sus imágenes. La literatura le da una imagen crítica de sí mismo.

—¿Un espejo?

—Un espejo crítico. Mostrar, demostrar, representar. Eso es el compromiso. Después de eso, la gente se mira y hace lo que quiere. En el siglo XVIII los escritores fueron sostenidos por la Historia. Hoy eso se terminó: son sospechosos. Trataremos de conservar ese papel. ¿Qué sería de una sociedad si no hubiera más sospechosos?

—¿Usted cree que los escritores son “sospechosos”? ¿No les hace bastante honor?

—Se sospecha que tienen espejos en sus bolsillos, y que quieren sacarlos para presentarlos a sus vecinos —que se arriesgan a sufrir un ataque cerebral si se ven sin preparación.

Son sospechosos porque la Poesía y la Prosa se han convertido

en principio en Artes críticas: es Mallarmé quien llamaba a su propia poesía “Poesía crítica”. Escribir es siempre poner toda la escritura en cuestión. Hoy. Lo mismo sucede en materia de Pintura, Escultura, Música: el Arte entero se compromete en la aventura de un solo hombre; busca y hace retroceder sus límites. Pero la escritura no puede ser crítica sin cuestionar el todo en ella: es su contenido. La aventura de la escritura, en cada escritor, cuestiona a los hombres. A los que leen y a los que no leen. Una frase *cualquiera* —siempre que el escritor tenga talento— aunque sea sobre la selva virgen, pone en cuestión todo lo que hemos hecho y plantea la pregunta de una legitimidad (poco importa cuál, se trata siempre de un poder humano). Compare esos sospechosos a los etnólogos: los etnólogos *describen*, los escritores *ya no pueden describir*: toman partido.

—¿No es un curioso oficio el de escritor? Exige energía, por supuesto, ¿pero no descansa también sobre una especie de debilidad?

—Yo lo elegí contra la muerte y porque no tenía fe: eso representa bien una especie de debilidad.

A los siete u ocho años vivía con mi madre, que era viuda, entre una abuela católica y un abuelo protestante. En la mesa, cada uno se burlaba de la religión del otro. Lo hacían sin maldad: una tradición familiar. Pero un chico razona derecho: saqué la conclusión de que ninguna de las dos confesiones tenía valor. Aunque me hayan dado la religión católica, eso nunca contó.

Ahora bien, hacia la misma edad, la muerte me daba mucho miedo. ¿Por qué? Quizá, justamente, porque carecía del mito bienhechor (para los chicos) de la otra vida.

Ya escribía, como hacen los niños. Volqué en mi gusto por escribir mi deseo de supervivencia. De supervivencia literaria, por supuesto. Esta idea de supervivencia literaria, que abandoné después, ha sido seguramente al principio el centro de mis bloqueos.

El cristiano, en principio, no teme la muerte porque debe morir para comenzar la vida verdadera. La vida terrestre es un período de pruebas para merecer la gloria celeste. Esto supone obligaciones precisas, ritos a observar y también votos: obediencia, castidad, pobreza. Yo tomaba todo eso y lo transponía en términos de

literatura: sería desconocido toda mi existencia, pero merecería la vida eterna por mi aplicación para escribir y por mi pureza profesional. Mi gloria de escritor comenzaría el día de mi muerte. Tenía graves debates de conciencia: ¿debía conocerlo todo para poder escribir acerca de todo? ¿O vivir como un monje para consagrar todo mi tiempo a pulir mis frases? De todos modos, lo que estaba en cuestión era todo. La vida literaria fue calcada, en mi imaginación, sobre la vida religiosa. No soñaba más que con lograr mi salvación...

Todo eso lo ignoré hasta los cuarenta años: simplemente porque no me interrogaba jamás sobre mis motivos para escribir. Impugnaba todo, salvo mi profesión. Tanto que un día, escribiendo consideraciones sobre la moral, me di cuenta de que hacía una ética de escritor para escritores, pretendiendo hablar a aquellos que no escribían. Es lo que me obligó a remontar a las fuentes de esa actitud curiosa, y a buscar las presuposiciones —o, si se prefiere, los bloqueos de mi infancia. Ahora estoy seguro de que es eso. Tanto más cuanto los escritores un poco mayores que yo —apenas— han tenido la misma evolución: fue la época quien formaba a sus futuros autores.

Así pues, en efecto, es sin ninguna duda una huida, una debilidad. “A mí me da lo mismo porque escribo *Paludes...*”

—¿Pero no acaba usted de decir que la gloria literaria ya no le interesa?

—No es que ya no me interese sino que, a partir de cierto momento, este asunto no tiene mucho sentido. Cuanto más *real* es la muerte, más se reduce la gloria a una mistificación. Alguien decía recientemente que no conocía nada más innoble que las rehabilitaciones póstumas: se toma a uno de entre nosotros, se lo hace morir de rabia o de pena y luego, un cuarto de siglo más tarde, se le erige un monumento. Y son los *mismos* que lo mataron quienes hacen discursos a su efigie. Los mismos chacales: ¡honran al muerto para poder envenenar a algún vivo!

De hecho, nada ni nadie es rehabilitado. Sobre todo los asesinos. En cuanto al muerto, ha sufrido hasta el final, ha reventado en la desesperación y *eso es todo*. Han hecho de Baudelaire y de Nietzsche unos miserables decrepitos. ¡Y después vienen a decir

que uno es el profeta del siglo xx, y otro el mayor poeta francés! ¿Qué cambia eso? De la muerte nadie puede recuperarse.

¿Pero qué quiere decir usted cuando habla de debilidad? No ciertamente lo que yo he dicho.

—*Pienso que un escritor tiene siempre un recurso: bien o mal, hace una obra (usted decía recién que el trabajo literario en sí mismo no puede defraudar), cuando la realidad no le conviene se bate en retirada, va a reencontrar su hoja en blanco. Mientras que un hombre que está en la acción puede perderlo todo, absolutamente.*

—Usted habla como si se pudiera elegir. Pero —salvo un pequeño grupo de personas acomodadas, pertenecientes a la clase dirigente— la escritura o la política no se eligen. La situación decide. A los hombres del Frente de Liberación Nacional, por ejemplo, el problema político se les planteó inmediatamente, con violencia: es toda una generación que, desde la primera infancia, fue arrojada a la guerra. El recurso a la violencia no representa una opción, en este caso, sino una orientación por la situación. Después de esto, cuando la guerra termine, se encontrarán entre ellos, quizá, personas que escriban. Pero la política y la guerra habrán sido su herencia *primero*.

Entre nosotros, es la clase media quien provee indiferentemente el personal literario y el personal político de la nación. La nación está un poco aplastada. Desde hace muchos años. Entonces la vacilación queda permitida. Ustedes conocen el resultado: la miseria de nuestros políticos. Este nivel es indiferencia: la mala literatura se salva por su contenido político, y la política se convierte en mala literatura. La indiferenciación es tal que se llega a reprochar a los escritores —a mí me lo han reprochado— haber perdido guerras (éste es el reproche de la derecha), o no haber echado multitudes al asalto de nuestras Bastillas (esto es en la izquierda). Un periodista venía a verme, antes, cuando los asuntos del Estado o del Universo no funcionaban. “Yo desearía un grito, me decía. ¿Querría usted tener a bien lanzarlo?” ¡Y a veces, imagínese usted, lo he lanzado! Su potencia era variable: dependía de todos los demás, del número de aquellos que habían decidido manifestar —*de antemano*, por supuesto—. Pero éstas son justamente la grandeza y la debilidad de la literatura paté-

tica: ella depende enteramente de los demás; en política. Son los demás quienes inflan las palabras —que quizá ni siquiera han leído— de su pasión. El verdadero trabajo del escritor comprometido y se lo he dicho: mostrar, demostrar, desmitificar, disolver los mitos y los fetiches en un pequeño baño de ácido crítico. Con un poco de suerte, los otros inventarán nuevos mitos a través de él; o bien, como se produjo con Pushkin o en la época isabelina, el estilo puro o más resplandeciente será el equivalente de una acción política, porque el escritor hará descubrir su lengua a la nación, como momento último de su unificación. Esas oportunidades no nos han sido dadas. Temo que los motivos de orientarse hacia la literatura, se hagan más y más raros actualmente. En mi tiempo, se pensaba en morir en su cama: yo me aseguraba una larga vida mirando a mi abuelo —muy viejo— siempre fresco. Tenía el derecho de entrar en la religión literaria. Tenía sesenta años de fe y de deseos ante mí. Después de la guerra fría, se educa a los jóvenes para que crean que la muerte puede llegar mañana: Dios le saca ventajas a la literatura; puede salvar en el momento. Mi Dios, más cruel ¡exigía una obra completa!... Así recomienza la mistificación: hay torbellinos en la historia. Todo esto para decirle que esas motivaciones, por la debilidad o por la fuerza —o por cualquier otra motivación subjetiva— son simultáneamente justas superficialmente y demasiado simples. No olvide que un hombre es toda la época, como una ola es todo el mar...

—¿Le parece a usted que la gente tiene menos deseos de escribir?

—Tiene deseos de escribir, seguramente. ¿Pero quiere hacer solamente eso? Quizás, un día, la escritura nacerá no importa donde, no importa en quién, y después desaparecerá para renacer en el vecino. Ya no habrá escritores: solamente hombres que —entre otras cosas— escribirán. Eso será más verdadero. Más cercano a la *necesidad de escribir* que es actualmente, en todo el mundo, un absoluto. Nosotros, profesionales, pretendemos tener una delegación y la gente nos deja hacer —ya que no escriben los otros. Nos presentamos como elegidos. Pero eso es mentira. Con los tirajes, la prensa se ata a la mistificación: transforma

cada libro comprado en un voto electoral. En realidad, se lee porque se quiere escribir. Leer es un poco, en todo caso, reescribir.

Desde este punto de vista sí: la gente descubre que tiene necesidad de contar su vida. Cuando yo estaba prisionero había en la cárcel un pequeño cazador furtivo: expósito, asistencia pública y todo lo demás que usted se imagina. Cuando era soldado, le escribieron que su mujer lo engañaba. Se fue con su fusil, la encontró en la cama en brazos de su amante y los mató. Volvió entregándose prisionero. Era en mayo de 1940. Se lo encerró en una prisión militar. Escapó por un pelo: los Alemanes lo atraparon y lo llevaron a Alemania, a un campo de concentración. Esta historia de pasión y crimen, no siendo sancionada, quedaba en el aire. Nosotros, sus camaradas, la conocíamos; un sargento-escribano del Tribunal Militar podía confirmarla pero eso no bastaba, él se sentía estafado. Tanto más cuanto el duelo trabajaba en él: no quedaría nada más que un recuerdo abstracto. Entonces el inventó *escribirlo* para expresarlo. Es decir: para *poseerlo* con toda claridad, con toda distinción, y a la vez para que lo poseyera y que quedara, con el autor en su interior, petrificado, objetivado. Naturalmente, escribió *muy mal*: aquí comienzan las dificultades. Lea *La paradoja de Ayré* de Blanchot; él explica maravillosamente cómo ese primer deseo de *decirlo todo* culmina en un *ocultar todo*. Pero éste es otro asunto. Lo que yo quiero decir es que la gente —toda—, querría que esa vida vivida que es la suya, con todas sus oscuridades (tienen la nariz metida adentro), sea también vida *presentada*, que se desprenda de todo lo que la aplasta y que se haga, por la expresión, esencial, reduciendo las razones de su aplastamiento a las condiciones inesenciales de su figura. Cada uno quiere escribir porque cada uno tiene necesidad de ser *significante*, de *significar* lo que *experimenta*. Por otra parte, todo va demasiado rápido, tenemos la nariz contra la tierra, como el cerdo a quien se obliga a desenterrar trufas y no hay nada.

He perdido muchas ilusiones literarias: que la literatura tenga un valor absoluto, que pueda salvar a un hombre o simplemente cambiar a los hombres (salvo en circunstancias especiales)... Todo eso me parece hoy perimido: el escritor continúa escribiendo, aún con esas ilusiones perdidas, porque ha invertido todo

en la literatura, como dicen los psicoanalistas. Como se continúa viviendo con gente a la cual uno ya no se ata, o a la cual se ata de otro modo: porque son la familia. Pero me queda una convicción, una sola, de la que no desistiré jamás: escribir es una necesidad para cada uno. Es la forma más alta de la necesidad de comunicación.

—*Entonces los que han tomado como oficio escribir deberían ser más felices. ¿Acaso no hacen todo el tiempo lo que los otros sueñan hacer?*

—No, puesto que ese es su oficio. Le digo: se trata para cada uno de arrancar, de su vivir, su propia vida a todas las formas de la Noche.

—*¿Hace falta un lector?*

—Por supuesto. El “grito escrito”, como dice Cocteau, no llega a ser un absoluto salvo si las memorias lo conservan, si otros pueden integrarlo al *espíritu objetivo*. Bien entendido: hay un desplazamiento entre el público al que se apunta (que puede ser imaginario) y el público real. Pero, quizás, éste substituye a aquél.

—*¿Ser escritor sería entonces el deseo más profundo de cada uno?*

—Sí y no. Un escritor se aliena a su escritura: esto es molesto. A los ocho años, yo pensaba que la naturaleza misma no era insensible a la producción de un buen libro: cuando el autor trazaba la palabra “Fin”, una estrella errante debía caer en el cielo. Hoy, pienso que como oficio, es una actividad como cualquier otra. Pero, se lo repito, esto no es importante: lo que toda la gente desea —algunos sin saberlo— es ser testigos de su tiempo, testigos de su vida; es ser, ante todos, sus propios testigos. Y después, también, otra cosa: los sentimientos y las conductas son ambiguos, confusos: hay reacciones internas que los detienen en su desarrollo, crujidos parasitarios. No se vive trágicamente lo trágico, ni el placer con placer. Queriendo escribir, lo que se intenta es una purificación.

MADELEINE CHAPSAL: *Los escritores en persona*, Ediciones Julliard, París, 1960.

## EL ESCRITOR Y SU LENGUAJE

P. VERSTRAETEN. — *¿Tiene sentido para usted plantearle el problema de su relación con la lengua francesa en general?*

JEAN-PAUL SARTRE. — Sí, ciertamente tiene sentido, porque considero que estamos *en* el lenguaje. El lenguaje es una especie de inmensa realidad, a la que yo llamaría un conjunto *práctico-inerte*; estoy constantemente vinculado a él: no en la medida en que hablo, sino precisamente en la medida en que es primero, para mí, un objeto que me envuelve y dentro del cual puedo tomar cosas. Recién después descubro su función de comunicación.

—*¿Entonces el primer momento es el de la exterioridad?*

—Sí. Para mí el lenguaje no está dentro de mí. Creo que la gente dice tener la impresión, cualquiera sea su opinión después, de que hay palabras en su cabeza. En tanto que yo tengo la impresión de que están afuera, como una especie de gran sistema electrónico: se tocan máquinas y luego eso produce ciertos resultados. Y no hay que creer que esto sea el producto de una reflexión: yo he escrito cosas análogas, pero las he escrito refiriéndome a una experiencia que denominaría a la vez objetiva y subjetiva. Este es el punto de partida: no tengo las palabras en mí, están afuera.

—*¿Tiene usted alguna interpretación de ese sentimiento?*

—Es un poco lo que dije en *Las palabras*. Pienso que se debe a que durante mucho tiempo he confundido, cuando era un chico, creo, las palabras y las cosas; quiero decir que la palabra mesa era la mesa. Cuando comencé a escribir hubo ese momento clásico pero no salí de él: siempre pensé que apropiarme de la mesa era encontrar la palabra acerca de la mesa; había pues una relación íntima entre las palabras y yo, pero se trataba de una

relación de propiedad: tengo una relación de propietario con el lenguaje. Como francés, la lengua francesa me pertenece, así como pertenece a todo francoparlante; experimento un sentimiento de posesión con respecto a esta lengua. Pero lo que quiero decir es que la poseo como una propiedad exterior. Creo incluso que no soy propietario sino de eso: eso es mío, lo que no quiere decir que no sea también de otros —no es éste el problema—. Pero estoy cómodo en mi lengua y las dificultades que encuentro, que son enormes, me parecen siempre dificultades de expresión, de gestión. Y aunque no logre superarlas, sé que debería poder hacerlo. Es la empresa, si usted quiere.

—¿Pero no es una relación que podría fácilmente calificarse de burguesa, puesto que es una relación de propiedad?

—Es, por cierto, en su origen —y por eso se lo digo— una relación burguesa.

—¿Y cómo se explica que no sea la relación que aparece más espontáneamente en el espíritu de la burguesía, puesto que usted reconoce que para la mayoría de sus miembros la lengua aparece como una especie de autonomía interior?

—Supongo que debería haber razones un poco analíticas, en el sentido de que tenemos opciones no claras en la infancia, que corresponden a transferencias. Quiero decir lo siguiente: que soy hijo de la clase media y que jamás he poseído nada; como niño nunca *tuve*. Primero viví con mis abuelos; por lo tanto no poseía sino lo que se me daba; luego viví —mi madre se volvió a casar— con un padrastro que ganaba el dinero del hogar y me daba lo que tenía: estaba satisfecho, nunca me faltó nada, pero nunca nada fue “mío”. De allí que me haya sentido, en relación a la propiedad en general, completamente liberado. Porque por una parte siempre tuve todo, nunca conocí el afán de querer, y por otra parte nunca tuve nada —siempre estuve colmado, pero de cosas que no eran mías. Creo, entonces, que hubo una transferencia. Del mismo modo que puse a Dios en la literatura en un momento dado, creo que puse la propiedad en las palabras. Siempre pensé que la palabra era una manera de poseer la cosa, y pienso que hay allí una idea burguesa de apropiación, que ha aparecido como elemento de apropiación antes de ser el medio colectivo de comunicación. En este punto habría que hablar de

la edad: ahora ya ha pasado, pero ha pasado en parte a causa del envejecimiento. Aunque seguramente ha sido la primera cosa. El lenguaje sería, pues, una cosa mía a medias junto al significado y a medias junto al significante, pero él estaría afuera. La palabra “mesa” sería a medias la mesa y a medias una prolongación instrumental de mis medios.

—Es entonces una descripción de su relación actual con la lengua francesa, pero al mismo tiempo parece corresponder a lo que podría ser su relación con la lengua en la infancia. En ese caso no existiría una superación de la relación...

—Sí, hay evidentemente una superación que se ha dado en el momento de la comunicación. En todo escritor está el aspecto de la infancia, que no encara la comunicación y que es precisamente la creación-apropiación; se trata de crear, por medio de las palabras, la “mesa”; se hace a la palabra equivalente de la mesa y ésta queda aprisionada dentro del vocablo: en ese momento uno se imagina que si ha escrito algunas palabras, algunas hermosas palabras que quedan bien juntas —Flaubert lo creyó toda su vida—, se ha apropiado de un cierto espacio, espacio que es de uno y que, al mismo tiempo, es la relación con Dios. Usted ha creado un equivalente de la mesa, ella ha caído en la trampa, la palabra es la mesa misma. Todo eso presupone la no-comunicación, porque cuando se dice que los escritores escriben siempre para otro, eso no resulta verdadero sino a la larga, no es verdadero originalmente. Está ciertamente la idea mágica de la palabra que hace que se escriba por escribir, se crean palabras, se crean al menos conjuntos, se hace una palabra como se puede hacer un castillo de arena cuando uno es un chiquilín, por la belleza del castillo, no para ser mostrada; o si no, si se la muestra después, en todo caso los lectores son inesenciales, como los padres que traemos para decirles: “Miren qué lindo castillo de arena hice”. Y los padres dirán: “¡Oh, qué lindo castillo de arena!”. Y el papel del lector no tiene, en principio, otra función que esa. Por eso se encuentran montones de personas que se escandalizan cuando se les dice: “Pero se escribe para comunicar”. Es que se han quedado en un cierto momento de la infancia verbal. Piensan, como además lo ha escrito Flaubert, hacer un castillo de palabras que se mantenga solo. Creo que es el primer

escalón del escritor. Creo que no se sería escritor, si en un momento dado no se soñara con hacer eso. Pero usted no puede verdaderamente escribir, ni siquiera a los quince años, sin que ese momento sea superado. Llega un instante en el que surge la relación. Y entonces, poco a poco, el aspecto mágico del lenguaje desaparece, y eso representa también un desencanto. A partir del momento en que usted sabe que la palabra no está hecha para poseer la mesa, sino para designarla ante otro, tiene usted una cierta relación colectiva de translucidez que lo devuelve al hombre, pero que lo descarga del Absoluto. Sólo que en una evolución, no puede decirse en qué momento esto aparece, no se puede decir qué residuos quedan de la vieja creencia. Por ejemplo, yo veo bien que tengo dos maneras de escribir y, curiosamente, la más clara es la más cargada de ese residuo: es la manera literaria. La antigua creencia se manifiesta al nivel de lo que llamaría la prosa, al nivel, si usted quiere, del hecho que, a pesar de todo, un prosista no puede ser únicamente un hombre que designa: es un hombre que designa *de cierta manera*. Manera capciosa, por cierto tipo de palabras, por resonancias, etc. En suma, alguien que a pesar de todo hace entrar al objeto descrito en la frase. Un prosista o un escritor, cuando habla de una mesa, escribe algunas palabras sobre esa mesa, pero en el fondo las escribe de tal manera —según su idea puramente subjetiva— que el conjunto verbal sea una especie de reproducción o producción de la mesa, que la mesa haya descendido de algún modo a las palabras. Si yo escribiera la mesa que ve usted allí, sería necesario que diera en la estructura misma de la frase algo que corresponda a la madera que aquí está picada, hendida, que es pesada, etc., lo que no es para nada necesario cuando se trata de una comunicación pura. Así pues, cuando escribo en eso que se llama la prosa literaria, siempre está ese aspecto; sino no valdría la pena escribir en esta lengua. Por el contrario, lo que resulta más difícil para la comunicación filosófica, es que se trata de pura comunicación. Cuando escribí *El Ser y la Nada*, fue únicamente para comunicar pensamientos a través de signos.

—Usted me explica lo que se ha conservado de la primera creencia. ¿Puede, del mismo modo, técnicamente, explicarme los

nuevos aportes, con relación a una escritura que se habría mantenido en "la antigua creencia"?

—Los nuevos aportes son una contradicción. Usted sabe que ahora se hace una distinción entre *escribiente* y *escritor* —la gente de *Tel Quel*, por ejemplo— diciendo: están aquellos que explican, que muestran las cosas, que escriben para designar los objetos, que son *escribientes*; pero están aquellos que escriben para que el lenguaje en sí mismo se manifieste, y se manifieste en su movimiento de contradicción, de retórica, en sus estructuras: son los *escritores*. Yo diría, por mi parte, que lo que aporta una vida es la superación de ambos puntos de vista. Creo que no se puede ser escritor sin ser escribiente, ni escribiente sin ser escritor. De este modo lo que originariamente era rechazo de la comunicación, o ignorancia de la comunicación cuando yo hacía palabras como castillos de arena, queda como residuo, como una especie de comunicación por encima de los órganos de comunicación. Quiero decir que *ahora* lo que me interesa es comunicar al lector. Ya no es hacer un equivalente de la mesa por medio de las relaciones de las palabras entre sí. Es lograr que en el espíritu del lector esas palabras, por su relación recíproca, por la manera en que se iluminan recíprocamente, le den la mesa que no está allí, no sólo como un signo sino como la mesa suscitada. Quisiera hacer notar que la finalidad es siempre algo que nos reenvía al escritor, para mí en todo caso. Quiero decir algo, y quiero decirlo a los demás, y a ciertas personas precisamente que son las que están a favor o en contra de las acciones con relación a las cuales yo mismo estoy situado. Considero que la finalidad es, a pesar de todo, el vínculo con el otro. Pero sin embargo, lo que caracteriza al escritor es que se trata de un tipo que piensa que el lenguaje es objeto de comunicación total, medio de comunicación total, y que lo piensa no a pesar de las dificultades del lenguaje —el hecho de que una palabra tenga varios sentidos, el hecho de que la sintaxis es a menudo ambigua— sino a causa de dichas dificultades. He aquí lo que quiero decir: si se utilizan únicamente las palabras para comunicar, hay evidentemente un residuo, es decir que tenemos los signos que designan un objeto ausente, y que pueden designarlo en tanto que el mismo tiene tal o tal sentido, y que además se

encuentra en tal o tal posición concreta en relación a otros objetos; pero esos signos no darán lo que podríamos llamar la carne del objeto, y se concluye siempre en que, por la misma naturaleza del lenguaje, queda un residuo de incomunicabilidad, un margen de incomunicabilidad, variable pero ineluctable. Por ejemplo: yo podría designar mis sentimientos de una manera bastante profundizada, pero a partir de cierto momento su realidad no estará más en relación con la articulación que yo propongo. Y esto por dos razones, por una parte porque el lenguaje como signo no puede designar lo insignificado sino en cuanto estricto concepto, y por otra parte porque hay en el fondo de nosotros mismos demasiadas cosas que condicionan el lenguaje: una relación entre significante y significado que es una relación hacia atrás, una relación centrípeta que cambia las palabras. Decimos siempre, más o menos, otra cosa que la que queremos decir, por el mismo uso de las palabras.

—¿Hace usted una distinción entre significación y significado?

—Sí: para mí el significado es el objeto. Yo defino mi lenguaje que no es necesariamente el de los lingüistas: esta *silla* es el objeto, por lo tanto es el significado; después está la significación, es el conjunto lógico que será constituido por palabras, la significación de una frase. Si digo: "Esta mesa está delante de la ventana", apunto a un significado que es la mesa a través de significaciones que son el conjunto de frases constituidas, y me considero a mí mismo como significante. La significación es el noema, la correlación del conjunto de elementos vocales proferidos.

—Para emplear los términos de los estructuralistas, se podría decir que la significación es el producto de la articulación de los significantes, entendidos ellos mismos como elementos constitutivos no articulados; la significación sería la unidad de sentido operando la unificación de los datos discontinuos del material verbal.

—Eso es: la articulación de los significantes da la significación, que a su vez apunta al significado, todo sobre el fondo de un significante original o fundador. Entonces digo que, en el conjunto de la significación, hay por una parte una mira al vacío del significado, mira conceptual que por ese mismo hecho carece

de un cierto número de cosas, y hay una relación demasiado cargada con el significante que hace la sobredeterminación de la frase: yo utilizo palabras que tienen en sí mismas una historia y una relación con el conjunto del lenguaje —relación que no es simple y pura, que no es estrictamente la de una simbología universal; palabras que tienen además una relación histórica conmigo, igualmente particular. Es por eso que se dice ordinariamente que el significado debe quedar afuera: el lenguaje no es sino un conjunto de significaciones y esas significaciones dejan fuera un cierto número de cosas. Por ejemplo: puedo multiplicar las significaciones tocando un sentimiento que experimento, o un conjunto afectivo que toca a un individuo, pero en verdad, como ya estoy condicionado por mi historia en las palabras que utilizo, hay una especie de doble empleo: utilizo las palabras para designarme, palabras a las cuales, por otra parte, mi historia ha dado ya otro sentido y que, además, a propósito de la historia del conjunto del lenguaje, tienen sentidos diferentes. A partir de allí se dice que no hay adecuación, cuando en realidad pienso que un escritor es aquel que se dice que la adecuación se logra gracias a todo eso. Es su trabajo. Es lo que yo llamo estilo.

—Las consideraciones de ese pesimismo: ¿definirían en cierto modo un positivismo literario?

—Sería el positivismo literario, sería de una manera muy general la concepción burguesa de la incomunicabilidad por el lenguaje, que es una concepción que usted puede encontrar incluso en Flaubert. Flaubert, simultáneamente, escribe y piensa que no podemos comunicar, lo que lo lleva a crear un conjunto de significaciones que deben ser por sí mismas el objeto literario.

—Entonces el fundamento sería, en ese caso, como lo ha dicho usted en su conferencia en la *Mutualidad, Dios o la Muerte*, puesto que esas son las dos instancias que rechazan por principio la comunicación directa entre los hombres.

—En realidad el escritor escribiente, el verdadero, quiero decir aquel que tiene ambas dimensiones —en todo caso así es para mí— debería hacer de esa contradicción la materia misma de su trabajo. En el fondo, pienso que nada es inexpresable, con la condición de inventar la expresión. Esto no quiere decir inventar la gramática, ni inventar las palabras, aunque de tiempo en

tiempo uno pueda permitírselo, seguro. Ese no es el problema, es siempre un hecho secundario. Pero en realidad se trata de trabajar con el aspecto de la palabra que remite a su propia historia, o al significante como *historia*. En ese momento es un poco trabajar en la oscuridad, no se sabe muy bien lo que se hace. Hay en cierto modo un doble trabajo literario que consiste en apuntar a la significación, mientras se la recarga de algo que debe darnos presencias.

—Yo me preguntaría entonces en qué medida logra usted distinguir esa posición del positivismo literario. En efecto, sus sustentadores hacen como si sacaran inmediatamente la consecuencia del carácter ilusorio de la pretensión a lograr, el significado al que se tiende, y por consecuencia a comunicarlo. Ilusorio como significado, sería finalmente siempre el producto de un cierto relativismo: relativismo psicológico o psicoanalítico, o aun relativismo sociológico-histórico. En suma: relativismo que predeterminaría o recortaría de antemano al significado. De modo que, más que correr el riesgo de ese relativismo —es decir de hacer “como si”, o de hacer “lo que tenemos a nuestra disposición” olvidando que se trata fundamentalmente de un pragmatismo de la comunicación—, ellos preferirían hacer la economía de la comunicación para no engañarse y sobre todo para medir lo que podría conservarse de la literatura en cuanto tal, una vez desenmascarados ese relativismo o esa subjetividad fundamental que los liga al significado. En este sentido, si la obra escrita en su perspectiva difiriera radicalmente de una obra escrita en otra perspectiva, queda en el fondo que usted estaría en posiciones análogas a las del positivismo literario, siendo este último simplemente más radical y menos ingenuo. Por consiguiente: ¿piensa usted poder establecer una distinción de principio entre las dos posiciones?

—Es que pienso que, como dice Merleau-Ponty a propósito de lo visible, el que ve es visible y hay una relación de ser entre la videncia y la visibilidad: son la misma cosa. Le diría exactamente lo mismo: el significante es significado, siempre, y por consecuencia hay una cierta relación de ser íntima entre el significado al que la significación falta, y el significante que es significado al mismo tiempo por su significación.

—Entonces, en ese punto estoy totalmente de acuerdo. Pero para establecer eso usted debe recurrir a la ontología.

—Exactamente. Pero usted sabe, yo empleo raramente la noción de subjetividad, salvo para limitar, para decir “esto no es sino subjetivo”, “no tengo elementos suficientes para...”, etc. Pero para mí la subjetividad no existe: no hay más que interiorización de la exterioridad. Todo significado es significante y todo significante es significado: esto quiere decir que hay algo del objeto que significa el lenguaje, que le asigna el ser él mismo lenguaje, que lo reclama y que define las palabras, al mismo tiempo que hay algo de la significación, es decir del lenguaje, que remite siempre al significante y lo califica históricamente en su ser; de manera que la lengua se me aparece —y aquí también está fuera de mí, como se ve—, se me aparece como aquello que me designa en la medida en que yo hago un esfuerzo para designar el objeto.

—Es a este título que usted se distinguiría claramente del positivismo literario, puesto que acepta fundar su posición sobre una comprensión original de la relación del hombre con el ser, es decir sobre una ontología. El positivismo literario, por su parte, rechazaría semejante ontología en la medida en que todo positivismo rechaza una reflexión que sobrepasa lo que él piensa que es el campo de la experiencia inmediatamente dada, o al menos constatable en sus resultados. Sin embargo, existe igualmente en la corriente literaria que representa “*Tel Quel*” —y con más generalidad entre todos los escritores que se colocan en el horizonte de Robbe-Grillet— más allá de esa teoría, por otra parte sin elaborar, del positivismo literario, una posibilidad y aún una cierta tendencia a fundar su concepción de la escritura sobre la filosofía de Heidegger, donde el Ser es comprendido muy a menudo como la escritura misma o el lenguaje. La manera de la que usted acaba de describirnos la relación entre significación y significado —refiriéndose además a Merleau-Ponty en una época en que él mismo estaba influenciado por Heidegger— hace que me pregunte sobre la vinculación entre su posición y la concepción heideggeriana del Ser. Y diría quizá, para establecer la distinción, o para darle una oportunidad de establecerse, que me parece que usted marca una reciprocidad completa entre el significante y aquello que en el significado solicita el significante;

*mientras que, en Heidegger, sería finalmente el significado, es decir el Ser, quién tendría la iniciativa integral del llamado a la palabra.*

—Eso es. Por consecuencia, para mí representa una alienación. También se la siente en Merleau-Ponty, en cierta medida: toda relación retrógrada con el Ser, y toda apertura hacia el Ser que suponga al Ser simultáneamente delante y detrás de la apertura, como condicionándola, me parece una alienación. Quiero decir que rechazo el Ser en tanto que él mismo condiciona una apertura al Ser. Rechazo igualmente —porque se podría hacer una teoría de estructuras a partir de allí— el estructuralismo en tanto está detrás de mí: yo no tengo nada detrás de mí. Pienso que un hombre está en el medio, o, si tiene cosas detrás, las interioriza. No hay nada delante del hombre salvo animales, salvo el hombre haciéndose a sí mismo, pero tampoco hay nada delante que esté detrás, de lo que el hombre deba testimoniar. Para mí el problema no está allí. Y en ese dominio del que le hablo considero que, de hecho, toda profundización del objeto y de mí se hace a partir de una *praxis* constante cuyo instrumento y mediación es el lenguaje. No hay primero un Ser del que se deba luego testimoniar. Hay hombres existiendo en un mundo donde el hecho mismo de existir los lleva a interiorizar la profundidad, o sea a tornarse profundos, y al mismo tiempo a devolver esa profundidad que en cierto modo no existe sino por ellos. El hombre no crea al mundo, el hombre no hace más que constatarlo, pero, por el sólo hecho de establecer vínculos indefinidos entre los mismos objetos en cantidad indefinida, él interioriza su profundidad y se exterioriza como lazo para crear una profundidad del mundo. Se puede decir que el hombre es la profundidad del mundo, y que el mundo es la profundidad del hombre, y todo eso se da normalmente por un cierto tipo de *praxis* que es la utilización de esos objetos labrados que se llaman palabras. Porque lo que se olvida demasiado es que la palabra es una materia labrada, es decir históricamente producida y rehecha por mí: pronuncio la palabra cuando hablo, la trazo, estas son actividades materiales, actividades materiales que tienen ellas mismas un sentido en el lenguaje. Hay que amar el hecho de escribir una palabra para tener verdaderamente deseos de escribir como un escritor, como

ellos dicen. Eso, por ejemplo, se siente en Flaubert: hay el amor a la palabra como objeto material. No sé si ha leído usted el artículo de Mannoni sobre el *hombre de las ratas*. Es interesante porque demuestra muy bien que Freud no consideraba —lo que hubiera sido idealismo— a las palabras como un cierto número de fantasmas que aparecen los unos para los otros, etc., o como símbolos, vehículos de símbolos con el pretexto de que tenían una forma determinada, sino como objetos reales que tienen una acción real sobre el hombre; como objetos materiales, en suma. Quiero decir que se trata verdaderamente de un parecido material de sílabas que actúa materialmente sobre el hombre para determinarlo. No hay primero objetos vagamente parecidos que estarían cargados de una simbolización; primero hay objetos. Es algo muy importante: escribir es también amar una cierta categoría de objetos; objetos hechos para significar, lo que quiere decir, por lo tanto, para apuntar a otra cosa que a sí mismos, y que al mismo tiempo son, ellos mismos, el objeto. Pero esto nos remite al lector. Pienso que, cuando se trata de una obra literaria —una novela, por ejemplo—, leer es siempre atrapar simultáneamente las significaciones y cargar al cuerpo verbal, material, escrito —por consecuencia visible, o audible, y por consecuencia pronunciado—, de una especie de función oscura que es transformar al objeto en presencia en el lector, considerándolo ausente en cuanto signo. Un ejemplo: cuando usted dice: “Yo paseaba, era de noche”, el tipo que lee eso encuentra en “noche” algo que es la presencia de la noche, mientras lee frases que le dicen: “¡eso no es la noche!”. Desde el momento en que tiene usted el imperfecto, está diciendo a la persona: “No es de noche en este momento, y si es de noche es por casualidad; en todo caso la noche de la que hablo es una noche que ya ha pasado”. Y mientras él lee esa noche está presente a causa de la palabra, en la medida en que esa palabra es una realidad material cargada de un conjunto de elementos que son igualmente productos del trabajo, del trabajo histórico general, o del trabajo personal. La palabra tiene una especie de valor funcional en sí, y en ese momento diría que “noche” es la esencia de la noche. Tiene usted las significaciones y la esencia —el sentido—. El hecho de que haya palabras que yo llamaría “cargadas de sentido”, no importa

cuáles, depende únicamente del lugar que éstas ocupen en la frase. Si usted escribe, en un momento dado, la palabra "carraspera", puede parecerle más cómica que si en su lugar escribiera "tos". De modo que el lugar de la palabra en la frase le da un valor de "presentificación" que yo llamaría su sentido. Por consiguiente, si usted piensa que en el fondo es para el lector que ha hecho eso, para darle la "presentificación" en carne y hueso del significado, está obligado a su vez a tomar a las palabras con toda la carga histórica personal de la que son portadoras para usted, como así también en los diversos sentidos alterados que manifiestan.

—*Habría una forma de afinidad entre el amor del escritor por las palabras, y la posibilidad para el lector de encarnar lo que usted llama el sentido. Es en cierto modo el amor del escritor por las palabras, el que objetivándose en "sentido" para el lector aseguraría la comunicación literaria.*

—Eso es, es lo mismo. Y evidentemente, cuando uno se releo, cuando yo me releo en un texto literario, me releo para saber cuál es la impresión del lector, me transformo en mi lector. No me releo sino que me releo como si fuera otro; dicho de otro modo, el mismo trabajo literario es, si se trata de un trabajo de estilo, preguntarse: "¿Qué puede dar este conjunto verbal, con esa carga propia de las palabras?". Usted trata de colocarse, distanciándose con relación al trabajo literario, como un lector que no tendría nada, o que no tendría en todo caso esa historia suya. No tendría nada más que su propia historia.

—*¿Entonces el sentido sería de algún modo el lugar del universal, puesto que permitiría homogeneizar la experiencia del autor y del lector?*

—Sí, es el lugar del universal singular, o el lugar del universal concreto. En todo caso, no es el lugar del universal abstracto. Es verdaderamente el lugar donde puede constituirse lo más profundo de la comunicación literaria. Es evidente que no tenemos necesidad de eso en filosofía, incluso hay que evitarlo. Si me dejo llevar y escribo una frase que sea literaria en una obra filosófica, tengo siempre un poco la impresión de que allí mistificaré en algo a mi lector: hay un abuso de confianza. Una vez escribí esta frase —se la ha retenido porque tiene un aspecto

literario—: "El hombre es una pasión inútil": abuso de confianza. Hubiera debido decir eso con palabras estrictamente filosóficas. Creo que en la *Crítica de la razón dialéctica* no cometí abusos de confianza, en absoluto. Eso produce, pues, dos cosas muy diferentes. En el dominio literario no es un abuso de confianza, porque el lector está prevenido. Está prevenido desde el momento en que compra el libro, ve escrito "novela", o bien sabe que es una novela, o sabe que es un tipo de ensayo donde habrá pasión al mismo tiempo que razonamiento. Sabe lo que busca; si en la palabra hay una carga que hace que se lo atrape de manera un poco diferente que en la simple significación, ya lo sabe, lo quiere y está en guardia contra eso. Hay entonces aquí una triple mediación: la significación es mediación entre el hombre y la cosa, es decir entre el significante y el significado, e inversamente entre el significado y el significante. El significado es una mediación entre el significante y la significación, la significación y el significante. Y todo esto no puede hacerse sino con el lector, como mediación entre el significado y el significante primero, y luego entre la significación y el significante. Esto tiene tres términos. Dicho de otro modo, si se ha perdido la ilusión primera del objeto, del castillo de arena del que hablaba recién, usted no puede encontrar placer en escribir sino en la medida en que justamente todas las palabras desprenden todo lo que en ellas puede haber de oscuro, es decir de sentido —porque la oscuridad de una palabra es siempre su sentido más profundo—, y usted no realiza ese develamiento sino a través del hecho de que las palabras están destinadas a otro.

Dicho de otro modo, para escribir es necesario que eso le divierta. No hay que transcribir, simplemente, sino lo que usted hace son puras significaciones. Trato entonces de precisar lo que es el hecho de buscar escribir, de tener un estilo. Es necesario que eso le divierta. Y para que eso le divierta, su relación con el lector tiene que develar, a través de significaciones puras y simples que usted le da, los sentidos que están adentro, que han llegado a usted a través de su historia, y que le permita jugar con ellos, es decir servirse de esos sentidos no para apropiárselos, sino al contrario, para que se los apropie el lector. En el fondo el lector

es un poquito —aunque uno le destine todo—, pero sólo un poquito, como un analista.

—¿Entonces es una especie de revelador! ¿No se podría decir por consiguiente que hay un Otro originario que no está de hecho constituido —que es, digamos, el práctico-inerte donde la Historia como tal ha producido el lenguaje, en cuanto lo ha producido en usted, para usted, de una cierta manera, con un sabor muy particular—, y que por el hecho mismo sería hundido y como olvidado una vez interiorizado, pero que sería igualmente como reactivado por el proyecto o la preocupación de comunicarse con Otro contemporáneo, en la medida en que ese proyecto de comunicación motivaría necesariamente en usted, para usted, como también para él, el develamiento de ese Otro originario?

—Exactamente. En la prosa hay reciprocidad; en la poesía pienso que el otro sirve únicamente como revelador. Creo que el proyecto poético no implica la comunicación en el mismo grado, que en la poesía el lector es esencialmente mi testigo para hacerme surgir a esos sentidos.

—Habría entonces un profundo narcisismo de la poesía.

—Hay un narcisismo profundo de la poesía, pero pasa naturalmente por el otro. En la prosa, al contrario, hay un narcisismo, pero está dominado por una necesidad de comunicar; es un narcisismo más mediatizado, es decir superado para ir hacia el otro, en el cual usted hará nacer un narcisismo: él gozará de las palabras, porque las palabras justamente lo remitirán a sí mismo. Es el fenómeno que yo llamo “resonancia”. La lectura por resonancia es una de las cosas más frecuentes y más lamentables, en la medida en que no es sino eso. Quiero decir: el lector que se siente “resonar” bruscamente por una frase escrita, por una frase totalmente fuera de la intención general, o que puede ser un vestíbulo para llegar a cualquier cosa, un lector que se siente resonar bruscamente es arrastrado en ese momento hacia sí, y desviado de la comunicación a la que apuntaba el conjunto de la obra. Sin embargo, esa resonancia sigue siendo indispensable, a condición de que pueda contenerse en ciertos límites, tanto para el lector como para el autor.

—El narcisismo de la poesía sería entonces un narcisismo simplemente multiplicado, no afectaría solamente al autor sino tam-

bién al lector. El lector mantendría, con respecto a la poesía, una relación análoga a la del poeta cuando escribe. En ese sentido: ¿la comunicación sería de alguna manera eliminada, puesto que en ambas perspectivas la poesía se habrá producido en provecho de una cierta complacencia de sí mismo a sí mismo?

—Creo que esa es la verdad de la poesía, en todo caso a partir del romanticismo.

—¿Habría entonces un juicio desvalorizante de su parte respecto a la poesía?

—¿Desvalorizante? No, simplemente descriptivo.

—Sin embargo, en la medida en que se emplea la idea de narcisismo, la idea de no comunicación o la idea de Gran Mediador estético entre las conciencias para definir la función de la poesía, aparece allí una carga negativa. ¿Cómo concebiría usted, por lo tanto, la salud de la poesía?

—La salud de la poesía es que hay prosa junto a ella; es su complementaridad. En ese sentido la prosa tiende siempre a reconquistarse contra la poesía: la poesía es lo que se encuentra sobrepasado, dominado en la prosa, la verdadera prosa, es decir esa estructura interior de las palabras que nos remite a nosotros, a la Historia, al narcisismo y al mismo tiempo a ese práctico-inerte que se carga de cosas que no se han querido poner allí; en ese sentido la prosa es la superación de la poesía; pero podría decirse al mismo tiempo que la poesía es el momento de verdadera reconquista de lo que en todos nosotros es un momento de soledad que puede constantemente superarse, pero al cual se debe volver; el momento en que precisamente las palabras nos remiten al monstruo solitario que somos pero con dulzura, con complicidad: eso es lo que usted da al lector. Tiene usted entonces otra especie de comunicación por el narcisismo: el lector ya no está allí sino para hacer aparecer al autor en lo que éste tiene de más profundo, y no puede hacerlo sino volviéndose narcisista él mismo, y poniéndose en lugar del autor.

—Se conservaría así la distinción que usted ha sostenido desde siempre entre prosa y poesía, diciendo que en el fondo ambas mantienen una cierta relación con la comunicación, es decir con el otro, pero que esa relación es casi inversa en un caso respecto del otro. Ninguna de las dos actividades escapa a la comunicación.

pero mientras una va de algún modo como a contracorriente de la comunicación —para restituirla a sus profundidades—, la prosa por el contrario busca superar la separación, o más simplemente busca instaurar la comunicación. Queda quizás entonces por comprender el sentido de esa doble comunicación, rica en relación a la comunicación banal que se opera mediante significaciones neutras o neutralizadas. Usted decía recién, para distinguir la comunicación literaria de la simple comunicación, que la primera era más que la simple comunicación de significaciones: es decir que la comunicación en sí misma es insuficiente para definir la prosa literaria. ¿Qué queda por consiguiente de “comunicación” en la esencia del hecho literario?

—Aquella comunicación es insuficiente porque lo que caracteriza a la prosa, es que siempre hay un desborde de la simple significación. Se podría incluso decir que todo desborda de la significación, y es ese todo lo que funda la comunicación, o aún la profunda comunicación. Por ejemplo, si usted me dice: “¿En qué calle estoy?” y yo le contesto en qué calle está, hay entre nosotros una serie de sobreentendidos que nos devolverían el mundo entero si quisiéramos desarrollarlos. En verdad, estamos en un plano estrictamente práctico, en el cual el lenguaje se limita a dar indicaciones. Pero si el lenguaje debiera ser una verdadera comunicación, sería necesario que nuestra situación recíproca en el mundo, y uno con relación al otro, fueran dados por el lenguaje, a cada momento; y eso no sucede jamás, salvo precisamente en la escritura y en la escritura de la prosa. La poesía es el momento de respiración en que se vuelve sobre sí mismo. Ese momento, como se lo he dicho, me parece indispensable. No acepto para nada la idea de que la comunicación absoluta no supondría momentos de soledad narcisista. Hay un movimiento de expansión y de contracción, una dilatación y una retracción.

—Hay entonces algo como dos profundas comunicaciones: la profunda comunicación instaurada por la prosa que sería, en cierto modo, prospectiva, y la profunda comunicación de la poesía que sería más bien retrospectiva. ¿Acaso esto corresponde a una estructura antropológica en su concepción? Quiero decir: acaso el movimiento de prospección —y la prosa por el hecho

mismo— podría considerarse como en parte vinculado a la historia, al devenir o a la acción, es decir al compromiso, en tanto que el movimiento retrospectivo sería una actitud más propiamente reflexiva en el sentido en que la reflexión es más estática en su contenido mismo. Es decir: Manifestaría finalmente una suerte de repliegue sobre una estructura a su vez insuperable: la primera constituyendo la estructura antropológica por venir, y la segunda —producida y develada por la poesía— constituyendo la estructura ontológica de la cual se parte. ¿Esto traduce su pensamiento?

—Eso me parece cierto, y subraya bien el hecho de que hay, a pesar de todo, exteriorización de la interiorización, e interiorización de la exteriorización. Es, si usted quiere, el momento de la interioridad. Ahora bien: podemos decir que ese momento se transforma en estasis, en el caso de la poesía. Pero es absolutamente indispensable, un poco como una especie de breve detención por la cual uno puede volver sobre el fenómeno de la interioridad, sin perder nunca de vista el fenómeno de la exteriorización.

—Según usted: ¿llena ese momento una función ética?

—Sí, en la medida en que, para mí, el universal concreto debe suponer siempre un conocimiento de sí que no sea el conocimiento conceptual; una especie de conocimiento de sí que sea el conocimiento del Deseo, el conocimiento de la Historia. El conocimiento del Deseo, por ejemplo: para mí un deseo utiliza necesariamente la fuerza de la necesidad, pero mientras la necesidad es necesidad simple —necesidad de comer, no importa qué a condición de que sea comible—, el deseo está al nivel de la titulación de Epicuro: necesito comer esto más que aquéllo. A partir del momento en que deseo comer esto más que aquéllo, el objeto que quiero comer me remite necesariamente al universo; porque en el fondo, si detesto las ostras, es porque me gusta la langosta. O inversamente, es siempre por una razón que sobrepasa a las ostras o a la langosta; hay relaciones con la vida, relaciones con montones de cosas que nos remiten a nosotros mismos al mismo tiempo que remiten al universo. Entonces ese deseo, hablando con exactitud, no tiene relación directa con la articulación, como dice Lacan; no es una cosa articulable; yo no puedo designar por

medio de mi lenguaje a mi deseo profundo. De donde surge otra teoría no positivista de la no-comunicación: jamás se podrá llegar a dar, por medio del lenguaje —salvo por aproximaciones indefinidas y puestas en perspectiva— el equivalente de lo que es el deseo; mientras yo digo que se da el equivalente precisamente en la poesía y en la superación del núcleo de sentido por la significación que es la prosa. Pero sobre todo, en la poesía, se da el equivalente por la utilización de las palabras en tanto que no están articuladas por sí mismas, pero también en tanto que lo inarticulable se juega en su misma realidad. Es decir: en la medida en que el espesor de la palabra nos remite precisamente a lo que se deslizó en ella sin haberla producido: no hay voluntad de expresar el deseo. La articulación no está hecha para expresar el deseo, pero el deseo se desliza en esa articulación.

—*Su respuesta es seductora, pero me pregunto si escapa de hecho al pesimismo de la teoría psicoanalítica. Cuando usted dice que la poesía logra expresar el deseo, estoy de acuerdo. Pero justamente, ¿la teoría psicoanalítica estaría de acuerdo para decir que el verbo puede, finalmente, expresar el deseo pero en ningún caso dominarlo? Es decir que la poesía puede ser su reflejo, pero un reflejo que permanece, por la complacencia característica de la poesía, enteramente ligado a la dramaturgia del deseo, mientras que lo que usted proponía recién era como una posibilidad de relación dialéctica —y por lo tanto progresiva—, entre lo que hay de encubierto en la poesía y de apuntado en la prosa, puesto que la prosa había partido ligada al futuro y era por ende prospectiva, en tanto que la poesía era retrospectiva y por lo tanto fundadora. En ese sentido se podía encarar, eventualmente y a largo plazo, una posibilidad no tanto de reconciliación, pero de puesta en perspectiva recíproca —por lo tanto modificante— de la soledad ontológica con la comunicación también ontológica. ¿Es éste todavía el caso, según lo que usted acaba de decir?*

—¡Pero si es la misma cosa! Pienso que la poesía no será nunca en sí misma una *catharsis*, pero que es reveladora del hombre ante sí mismo a través del sentido. El sentido está allí. El poeta no es con todo un hombre que sueña; la intencionalidad de la conciencia del poeta está a pesar de todo mucho más allá de la infraestructura material de la conciencia que sueña. Entonces,

hay algo que está allí, que es objetividad en esa relación que yo podría llamar casi silenciosa de las palabras entre ellas, y que hace propiamente al poema. Pero es necesario que ese momento exista para que exista el momento de la prosa.

—*Habría entonces una especie de doble instancia. La primera podría aproximarse un poco a lo que Freud llama el instinto de la muerte, que sería justamente el momento del deseo o del recogimiento sobre el deseo, que la poesía lograría dominar con sus propios medios, es decir sin superarlo sino simplemente dando testimonio de él. Y el segundo, del instinto de vida que sería la prosa, pero que no podría nunca emanciparse enteramente de la poesía.*

—Felizmente, porque precisamente es eso lo que da el verdadero sentido, es decir lo que da lo universal concreto. En ese momento usted utiliza sus deseos, utiliza la manera por la cual el mundo es una superación hacia otra cosa: es la profundidad y el espesor de la palabra. Es por eso que pienso que no hay nada que no pueda decirse.

—*Y es quizás en esa medida también que sólo la prosa puede ser actuante; quiero decir “actuante” en el sentido en que produciría una modificación directa de las cosas, y no una simple modificación por lucidez. La poesía podría mostrarle al hombre lo que es, ser su lucidez, y despertar así en él zonas de oscuridad que hasta el momento él no domina; mientras que el poder de la prosa residiría en una eficiencia superior a la simple presencia ante sí de la posibilidad literaria, acordando al hombre una posibilidad de toma total sobre el mundo. En este sentido, para usted, la poesía no puede revelar los criterios del compromiso.*

—Hablamos de una cierta poesía, la poesía moderna. Porque es evidente que hay una poesía de ese poeta de Esparta, Tirteo, que es una poesía que llama a la guerra, que está constituida por cantos heroicos, etc.; y hay una poesía retórica que existe en todo el siglo XIX, incluso romántica. Ambas son evidentemente otra cosa, pero la poesía tal como existe hoy nace lentamente a través del romanticismo, y se manifiesta enteramente con Nerval y Baudelaire: de ella hablamos aquí. Para esta poesía, pienso en efecto que el momento poético es siempre una detención, y aun muy a menudo en el punto de partida. Una detención de piedad para

sí, de complacencia ante sí, justamente como deseo; es el momento en que el deseo se objetiva a través de las palabras, pero por sobre su articulación. Pongamos un poema en prosa de Baudelaire: él ama las nubes. Significación: ama un cierto tipo de más allá, manifiesta su insatisfacción, etc. Allí estamos en planos abstractos. Pero cuando escribe: "Las nubes, las maravillosas nubes", la posición de "maravillosas", la repetición de "nubes" nos da otra cosa; otra cosa de él o de nosotros.

—*Usted decía recién que la filosofía se presenta a su vez como lo inverso y lo simétrico absoluto de la prosa, o sea "a fortiori" de la poesía. ¿Cómo entiende usted esa especie de pureza de la comunicación conceptual en relación, de nuevo, a ese lugar común que es la prosa banal de la comunicación? Se ha logrado demarcar la prosa literaria, pero habría que demarcar igualmente la prosa filosófica, en la medida, justamente, en que a su vez aquella prosa de la comunicación banal es calificada de pobre, de demasiado simple, de demasiado pura con respecto al impacto de afectividad que arrastra el lenguaje. ¿Ve usted la pregunta? Porque quizá seamos llevados a hacer lo inverso de lo que se ha hecho precedentemente: mostrar que la prosa banal misma está demasiado cargada o ya cargada...*

—Yo le diría que, para mí, ya se sabe lo que es esa prosa corriente. No tiene relaciones con la prosa filosófica porque, curiosamente, el lenguaje más difícil, en cierto modo, es aquel que más quiere comunicar: es la filosofía. Si usted toma a Hegel y lee una frase de Hegel sin haber tenido demasiado contacto con Hegel, sin conocerlo, no la comprenderá. Hay otro problema. Porque en el fondo el sentido de la filosofía, tal como yo la comprendo —que no es ni el de la antropología, ni el de todo tipo de conocimiento del hombre, ni siquiera el de la Historia—, es reunir lo más posible por aproximación nocional el nivel de universal concreto que nos es dado en la prosa. En efecto, la prosa escrita, literaria, me parece la totalidad todavía inmediata, todavía no consciente de sí, y la filosofía debería ser suscitada por la voluntad de toma de conciencia de eso, no teniendo sino nociones a su disposición. Su finalidad es pues forjar nociones que se recargan profundamente, progresivamente, hasta lo que llegamos a tomar como un modelo de lo que se da directamente

en la prosa. Se puede dar una frase profunda y verdadera de Rousseau, en sus *Confesiones*, por ejemplo, como el ideal a alcanzar por la noción, a partir del momento en que se hace filosofía. Por ejemplo, él estaba en lo de la señora de Warens y se iba a menudo solo, hacía viajes bastante largos pero volvía siempre a ella, no estaba contento ya: es el momento en que se desaficionaba. Dijo entonces: "Estaba donde estaba, iba donde iba, nunca más lejos". Esto quiere decir: "Estaba atado", pero usted ve el sentido que eso da a la significación. Usted ve cómo una frase como la citada nos remite a un montón de cosas. Es una frase simple: "Estaba donde estaba", no tenía trascendencia. ¿Y por qué habría de tenerla? Porque había una relación de inmanencia con la señora de Warens: él puede divertirse fingiendo trascendencia en su marcha; no está nunca sino en el lugar que está. O sino tiene muy pequeñas trascendencias prestadas: bueno, se le permite ir hasta tal ciudad, él va, después vuelve. "Estaba donde estaba, iba donde iba, nunca más lejos". Lo que quiere decir, si damos vuelta la frase: "Cuando soy libre, libre como vagabundo, voy siempre más lejos de donde voy". ¿Qué quiere decir "ir más lejos de donde se va"? En este momento encuentra usted la verdadera trascendencia. Ella nos remite a la libertad, a la inmanencia, a la trascendencia y a un montón de cosas. Y además a la relación que hay detrás: la relación amorosa entre dos personas.

—*Podría decirse que toda filosofía sería como la lógica de una fenomenología de la existencia, con la paradoja que, habitualmente, esa distinción aparece en el seno mismo de la filosofía como la distinción de lo abstracto en relación a lo concreto. La fenomenología en la filosofía de Hegel es lo concreto, la lógica es lo abstracto; en ese sentido la lógica puede sostener en pocas palabras lo que la fenomenología dice con muchas palabras. Ahora bien: aquí es a la inversa. Porque todo sucede como si la fenomenología de la existencia —es decir la frase efectivamente pronunciada en las "Confesiones" de Rousseau y toda la experiencia que ella recubre— debiera ser acuñada en un lenguaje filosófico mucho más largo, mucho más complejo que la simplicidad de la frase.*

—Lo será, ciertamente, porque hay que reencontrar esa frase y fundamentarla. Ese es el problema.

—Pero la paradoja que yo planteo, es saber por qué el fundamento en este caso, puede ser más prolijo que la cosa misma.

—Porque la filosofía debe negarse justamente el sentido; debe negarse el sentido porque debe buscarlo. El deseo es expresable pero, como lo hemos visto, indirectamente. Como sentido a través de las palabras: es la pesadez de las palabras. Pero del mismo modo, puede decirse que lo vivido, en el sentido que está escrito en la prosa, es inarticulable por la filosofía al principio, puesto que se trata precisamente de apropiarse de nociones y de inventar nociones que, progresivamente, en una especie de dialéctica, nos llevarán a tener una mayor conciencia de nosotros, en el plano de lo vivido... En el fondo la filosofía se hace siempre para suprimirse. No sostengo que sea hecha para suprimirse en el sentido en que Marx dice que llegará un día en que no haya más filosofía. Pero siendo la necesidad de la filosofía la toma de conciencia, el momento en que se pueda decir que un hombre tiene plena conciencia de lo que dice y siente cuando escribe "Estaba donde estaba, iba donde iba, nunca más lejos" —cosa que no tuvo Rousseau—, si pudiera, en ese momento, conservar la densidad concreta de lo vivido que se expresa en la prosa literaria, teniendo al mismo tiempo el conocimiento por noción, sería ese el momento en que tendría no sólo definida su relación con otro y consigo mismo, sino que la tendría superada hacia otra cosa. Es decir que la filosofía debe destruirse todo el tiempo y renacer todo el tiempo. La filosofía es la reflexión en tanto que la reflexión es siempre ya el momento muerto de la *praxis*, porque cuando se produce, la *praxis* se encuentra ya constituida. Dicho de otro modo: la filosofía viene después, siendo constantemente prospectiva, pero debe prohibirse tener a su disposición otra cosa que nociones; es decir palabras. Y sin embargo, aún así, lo que le sirve es que esas palabras no están enteramente definidas, vale decir que hay en la ambigüedad de la palabra filosófica, a pesar de todo, algo que se puede usar para ir más lejos. Se puede usar para mistificar, es lo que hace Heidegger muy a menudo, pero se puede también usar para prospectar; es lo que él también hace.

—¿Sería esa la manera de diferenciar al lenguaje filosófico del lenguaje científico?

—Así es. El lenguaje científico es la práctica pura, la acción y el conocimiento en el sentido técnico del término. Eso no remite al hombre. En principio, de modo general, en mi opinión, la antropología es una ciencia destructora del hombre en la medida precisamente en que lo trata perfectamente, cada vez mejor, en la suposición de que es un objeto científico. O sea, pues, en la suposición de que no es también el que hace las ciencias. La filosofía se dirige a aquel que hace las ciencias. y no puede tratarlo con palabras científicas: sólo puede hacerlo con palabras ambiguas. La idea de Husserl de la filosofía como *strenge Wissenschaft* me parece una idea genial, pero una idea loca. Por lo demás, no hay nada más ambiguo que todo lo que escribe Husserl. Si se quisiera tomar la teoría de la *hülè* de Husserl y decir que es una teoría científica, cuando es susceptible de no sé cuántas interpretaciones diferentes; o tomar su noción de *síntesis pasiva* que es extremadamente profunda pero que se le ocurrió para tapar un agujero —es así como se piensa en filosofía, la idea dominante no es necesariamente la mejor—, y bien, si se toma todo eso, se ve que la filosofía como ciencia rigurosa no tiene sentido, sino al contrario, en la medida en que precisamente hay siempre en la filosofía una prosa literaria escondida, una ambigüedad de términos, entonces el concepto es interesante porque conserva un espesor que le permite, a través de esas ambigüedades, ajustar más esa frase a la prosa literaria que contiene ya (condensado, no consciente de sí), el sentido que la filosofía tendrá que dar.

—A ese respecto: ¿qué piensa usted de las críticas que se hicieron de su adaptación del lenguaje filosófico alemán en "El ser y la nada", críticas que plantean casi un problema de traducción? Imagino que usted considera que es un reproche no fundado: ¿pero cómo justificaría ese orden de transcripción del alemán filosófico a la lengua filosófica francesa?

—Considero, una vez más, que todo debe poderse decir. En ese sentido estoy en contra del positivismo literario del que hablábamos, que llegaría en el fondo a decir que no se puede traducir a Heidegger al francés porque se consideraría, apoyándose

en el estructuralismo, que las lenguas no tienen equivalencias, que cada una de ellas se condiciona como un conjunto, etc. Llegaríamos así a la idea de que lo que hay de inventivo en el lenguaje de Heidegger está conforme (lo que es verdad) a la lengua alemana: si emplea la palabra *da-sein* o la palabra *Bewusstsein*, o si Husserl emplea la palabra *Bewusstsein*, hay allí dos sentidos para decir algo a lo que nada corresponde en francés. Llegaríamos a decir que no hay posibilidad de traducirlos, o si no que hay que hacer enormes circunloquios, lo que vuelve a lo mismo. Entonces hay que admitir, si queremos poder decirlo todo, si estimamos que el pensamiento de un filósofo alemán como Heidegger debe sernos accesible aunque no conozcamos su lengua, y si al mismo tiempo creemos, en cierta medida, que las lenguas son “todos” que se condicionan interiormente, y que no se encuentran necesariamente las mismas cosas en una lengua que en otra, debemos admitir que podemos violentar a la lengua, haciéndole decir cosas que no estarían en el sentido francés. Por ejemplo, si se traduce *da-sein* —no es el sentido heideggeriano, pero en fin es otro sentido— por “estar-allí”, poniéndole el guión, el estar-allí de cualquier cosa, no es francés. Si se dice “existencial” o “existentiel” para designar dos matices que están constantemente en los filósofos alemanes, eso no es francés. Se pueden inventar palabras en francés, pero en la línea inventiva de lo que se denomina el genio de la lengua, es decir en un conjunto de tradiciones literarias, o más bien en el seno de relaciones internas y dinámicas de un sistema lingüístico. De modo que cuando el poeta inventa palabras, como Léon-Paul Fargue por ejemplo, o como Michaux, son invenciones que se integran en la lengua. Por eso las invenciones del filósofo que quiere aclimatar nociones filosóficas concebidas por un alemán, quien —hablando con propiedad— se ha apoderado de su lengua y la ha empujado en el sentido en que ella iba, no serán necesariamente invenciones que irán en el sentido de la lengua francesa.

—¿Y considera usted haber escapado a ese reproche?

—No, no. Pienso que, al contrario, lo he asumido, que hay que hacerlo, porque en ese momento introduce usted la noción. La noción no puede ser quebrada, separarse de la palabra que la expresa. La idea del pensamiento sin palabra no tiene sentido

para mí. Por consecuencia, tiene usted una noción forjada en alemán, por medio de una transformación de la lengua alemana, es decir que la noción ha sido necesaria como invención; en un momento dado se marcó como laguna en el pensamiento de Heidegger y, para precisarla, Heidegger ha cambiado el sentido de una palabra. Ese matiz no puede ser un matiz estrictamente alemán, en la medida en que se trata, a pesar de todo, de un universal concreto. Entonces yo no puedo darle como equivalente una palabra francesa, una invención de palabras que esté verdaderamente en el sentido de la lengua, y sin embargo tengo necesidad de ella. Introduzco pues realmente una noción alemana con palabras deformadas de falso francés en el interior de un pensamiento, en la medida en que precisamente el pensamiento es más universal que la lengua. Hay un hecho absolutamente sorprendente: no sé muy bien el alemán en su lengua, y muy difícilmente en la traducción, aún si ella fuera excelente. Pero esto no tiene ninguna importancia porque después se disuelve.

—¿No se podría agregar que, en la medida en que los conceptos tienen una función creadora o instauradora, eso podría incluso presentar una ventaja para el lector francés, puesto que se trataría justamente para él de hacer el esfuerzo de una comprensión nueva?

—Yo agregaría sin embargo que, mejorando las técnicas, poco a poco los profesores mejoran la posibilidad expresiva, y por ese esfuerzo colectivo, al cabo de diez años, el mismo pensamiento será expresado mucho más claramente y con palabras menos difíciles. Se trata del momento de la instauración: usted está obligado a llenar una lengua en un pensamiento, haciendo violencia a una lengua. En ese sentido, es muy cierto que todas las palabras que he utilizado en ese sentido y sacado del alemán de esa manera, no eran buenas palabras. Pero no soy el único. Puede usted mirar a todos los traductores de Heidegger, a todos los traductores de Schiller y aún a los de Hegel: encontrará expresiones obtenidas forzando la lengua. Se experimenta entonces un sentimiento de desagregación y de fealdad sobre el cual, creo, se debería pasar; pero también un sentimiento de enriquecimiento porque precisamente el universal concreto filosófico es más amplio que el estricto dominio de las lenguas.

—Sobre ese punto, puede decirse que la “Crítica de la razón dialéctica” debe mucho menos a la lengua filosófica alemana. Y sin embargo, se le han hecho igualmente reproches, que no eran del mismo orden puesto que, en ese caso, no se pudo establecer directamente una influencia. Se trató la escritura de la “Crítica de la razón dialéctica” de pesada, cargada, interminable, complicada, etc. En este sentido: ¿podríamos hablar, digamos, de una necesidad funcional de esa escritura con relación a su sujeto? Pienso, por ejemplo, en las observaciones de Lévi-Strauss, diciendo que en el fondo toda escritura —él mismo dice quizá todo pensamiento, pero en fin, volvemos a lo mismo, porque como usted decía hace un instante no hay pensamiento sin palabras y sin escritura—, todo pensamiento es analítico. Entonces: ¿con qué derecho Sartre escribe una obra tratando la dialéctica en un discurso analítico, cuando pretende justamente superar o fundar lo analítico por medio de la dialéctica? Pienso igualmente en las observaciones, a otro nivel esta vez, de Saint-John Perse, quien dice que la lengua francesa es fundamentalmente sintética con relación a la lengua inglesa, que sería analítica. Dicho de otro modo: ¿considera usted, por una parte, que la escritura de la “Crítica de la razón dialéctica” tiene una especificidad propia en su estructura material, en relación a su objeto, es decir en relación a la dialéctica? Y, por otra parte: ¿piensa que, tanto a nivel filosófico como a nivel literario en general, la lengua francesa tiene una capacidad dialéctica o sintética privilegiada con relación a otras lenguas y especialmente frente al inglés, como lo piensa Saint-John Perse?

—Primero hay que ser franco. Yo podía ciertamente escribir mejor —son cuestiones anecdóticas— la *Crítica de la razón dialéctica*. Quiero decir con esto que si la hubiera releído todavía una vez, cortando, ajustando, ella no tendría quizás un aspecto tan compacto. Entonces, desde este punto de vista, hay que tener en cuenta la anécdota y el individuo, a pesar de todo. Pero con esa autocrítica y todo, ella se hubiera parecido mucho a lo que es, porque si en el fondo cada frase no es tan larga, tan llena de paréntesis, de comillas y de “en tanto que”, etc.; sino porque cada frase representa la unidad de un movimiento dialéctico. Lévi-Strauss no sabe lo que es el pensamiento dialéctico, no lo sabe y

no puede saberlo. El hombre que escribe “La dialéctica de esa dicotomía”, es evidentemente completamente incapaz de comprender un pensamiento dialéctico. Un pensamiento dialéctico es primero, en un mismo movimiento, el examen de una realidad en tanto que ella forma parte de un todo, en tanto que ella niega ese todo, en tanto que ese todo la comprende, la condiciona y la niega; en tanto que, por consecuencia, ella es a la vez positiva y negativa con relación al todo, en tanto que su movimiento debe ser un movimiento destructivo y conservador con relación al todo, en tanto que ella tiene relaciones con cada una de las partes del conjunto del todo, de las que cada una es a la vez una negación del todo y comprende al todo en sí misma; en tanto que el conjunto de esas partes, o la suma de esas partes, en un momento dado, niega —en tanto que cada una contiene al todo— a la parte que nosotros consideramos, en tanto que esa parte las niega, en tanto que la suma de las partes, con convertirse en conjunto, se convierte en conjunto de partes ligadas, es decir el todo menos ésta, combatiendo contra ésta, en tanto en fin que el conjunto de todo eso da, considerado cada vez como positivo y como negativo, un movimiento que va hacia una reestructuración del todo. ¿Cómo se puede imaginar que el conjunto de esos hechos, a propósito de no importa qué momento de la Historia que se expone, o momento del momento de la Historia, cómo puede suponerse que eso pueda expresarse si no es con frases de quince o veinte líneas? ¿Y cómo puede Lévi-Strauss decir: “El pensamiento es analítico, entonces por qué tomar una forma dialéctica?”, ya que la dialéctica no es lo contrario del análisis, la dialéctica es el control del análisis en nombre de una totalidad.

—Creo que él no diría: “¿Por qué tomar una forma dialéctica?” Diría: “Imposible tomar una forma dialéctica”.

—Quisiera que él lo pruebe. Y resulta precisamente que el hecho de que lo diga, prueba que no comprende lo que yo quiero decir y, de hecho, no hay nunca, pongamos en los lazos de parentesco, no hay nunca dialéctica. Es decir que no hay el estudio del hecho en tanto que él es, por una parte, positivamente negación del todo o dependencia del todo, y su vuelco: no hay jamás vuelco dialéctico, esa forma de gestión que es absolutamente necesaria a la dialéctica. Dicho de otro modo: a partir del mo-

mento en que usted considera una parte como positiva y, por consecuencia, la considera como una especie de totalización de todo en ella, porque la parte contiene al todo, usted está obligado a volcarla y mostrar el todo como negación de la parte, en tanto que toda determinación es negación. Por lo tanto, usted debe tener siempre dos cosas. Pero ese tipo de pensamiento no existe en Lévi-Strauss. Ahora bien: precisamente el pensamiento dialéctico es simplemente un uso del pensamiento analítico, es un uso dialéctico; es eso lo que traté de explicar en la *Crítica de la razón dialéctica*; el pensamiento dialéctico no se opone al pensamiento competente respecto de lo inerte, en tanto que el pensamiento dialéctico es la utilización sintética del conjunto de pensamientos inertes en que transforman las mismas partes de un todo, que rompen su determinación, y la negación para volver a pertenecer al todo, etc. ¡Cómo sería posible, por consiguiente, concebir otras frases que frases muy largas, puesto que la dialéctica es justamente la utilización de frases analíticas!

—Sí, pero esa utilización, en tanto que es al mismo tiempo constitución y destrucción de todo, se opera al nivel del significado: cuando usted dice que lo ha explicado en la *“Crítica de la razón dialéctica”* lo ha hecho diciéndolo, significándolo. Pero lo que es importante aquí, creo, es recordar que usted lo ha mostrado igualmente por el hecho mismo de la escritura, por la dimensión material de su escritura. Entonces hay allí una especie de analogía, digamos, entre el aspecto formal de la escritura y su contenido.

—Se lo he dicho: hay la autocrítica necesaria, y fuera de eso el libro no podía ser escrito de otro modo.

—¿Entonces hoy la escritura dialéctica haría necesariamente violencia a la lengua existente?

—A ese nivel, sí. Y eso no tiene ninguna importancia: haría violencia.

—No, eso no tiene ninguna importancia pero es significativo, porque define con todo la lengua como una capa de inercia.

—Es el práctico-inerte, es decir un campo material enteramente constituido por una cierta ideología o por una cierta tradición ideológica, por un cierto tipo de historia que ha llevado las cosas a hacerse de una manera o de otra. Pero de todos modos pienso

que no hay una lengua que se acomode mejor o peor que otra —poco importa— al tratamiento dialéctico.

—¿Luego usted rechazaría la idea de que la lengua francesa pueda tener un privilegio sintético con relación a otra lengua?

—Sí, a nuestro nivel de desarrollo lingüístico eso me parece estúpido.

—¿Cuáles serían, según su opinión y su experiencia, la forma de trampas que presenta la tradición lingüística francesa con relación a sus proyectos? Usted ha demostrado muy bien, por ejemplo, y por allí hemos comenzado, que estábamos hundidos en el lenguaje. ¿Pero cuáles van a ser las consecuencias de esa inmersión con relación al francés propiamente dicho? Usted ha mostrado que para Sade, por ejemplo, la palabra “naturaleza” era una trampa a la cual, él no escapaba, aun intentando escapar: y nosotros podíamos comprender cómo él superaba esa trampa mientras la ratificaba. ¿Ha hecho usted mismo la experiencia de una trampa parecida y ha escapado de la misma? No podrían ser sino trampas muertas, quiero decir trampas desentrapadas.

—Dado que la palabra “naturaleza” del tiempo de Sade era la trampa, puesto que se trataba finalmente de una cierta manera, muy compleja además, de expresar las aspiraciones y condiciones del conjunto social del momento, habría que buscar equivalentes actuales...

—Entonces yo le daría como ejemplo, que me ha impresionado en su escritura, la utilización de conceptos que, en principio y “a priori”, son desterrados de su discurso, pero que reaparecen en el giro de ciertas polémicas o de ciertos textos más hablados, por ejemplo la palabra “inteligencia”, o la palabra “voluntad”, o la palabra “energía”, o la palabra “coraje”. Son términos que usted no vacila en emplear.

—Sí, pero eso depende de dónde y cómo. No creo haber utilizado nunca “voluntad” sin ponerla entre comillas, comillas teóricas, es decir que no se verían. No hablamos de novelas, hablamos naturalmente de ensayos, porque si Mathieu dice “Yo no tengo voluntad” a él se le deja la responsabilidad. No, creo no haber utilizado semejante palabra, salvo en la medida en que se trataba de textos políticos.

—O aun polémicos. Por ejemplo, usted no vacila en decir: “Ese muchacho es inteligente, pero se equivoca”.

—Sí, eso sí lo diría. Hasta diría incluso que es estúpido a veces si no es inteligente.

—Sí, justamente. Ahora bien, usted ha mostrado, por lo demás, que la inteligencia es siempre el producto de una situación, de una cierta relación con el mundo, etc.; desde ese instante parece hacer de ella un valor intrínseco, siguiendo la más clásica tradición de la psicología de las facultades.

—Yo diría inclusive que la tontería es un hecho de opresión, para mí; y que no hay más tontería que la opresión. Por otra parte Jouhandeau ha escrito: “Los tontos no siempre tienen el aire oprimido que les corresponde”, lo que me parece una frase excelente. Sí, pero yo le diría francamente que eso forma parte del estilo y de la mala fe; no corresponde a nada, para mí, sino a una manera de retrucar al adversario.

—¿Entonces no correspondería justamente a una de esas dificultades o de esos problemas que le presentaría la lengua francesa?

—La inteligencia no me ha preocupado jamás como problema filosófico. Es indefinible, no significa nada. Los tests de inteligencia no significan nada. Una de nuestras amigas, filósofa, acaba de escribir esta frase extraordinaria en una carta a Simone de Beauvoir: “Los psicólogos anglosajones declaran que hay un 80 % de casos de herencia de inteligencia”. Esto me parece verdaderamente monstruoso ¿no es así? Debo decirle que yo escribo finalmente en tantas lenguas, que las cosas pasan de la una a la otra. Escribo en prosa, escribo en filosofía, escribo en la lengua teatral, etc.

—Es tradicional considerar que hay una diferencia entre la lengua francesa y la lengua inglesa. ¿Resulta así sin consecuencias que la lengua francesa sea una lengua de gran tradición cultural, y que la mayoría de los escritores que conocemos hayan pasado por la universidad —caso que no es, por ejemplo, el de América, y explica en cierta medida la especificidad de la literatura americana—? ¿Considera usted aquella distinción como per-

tinente, y qué sentido le acuerda, pues pienso finalmente que a ella aludía Saint-John Perse?

—En primer lugar, consideraría que la lengua francesa es mucho más analítica y no mucho más sintética. Pero diría además que, en el fondo, como el problema es siempre el mismo, es decir dar los sentidos por sobre la significación, a ese nivel hay que plantear el problema. Cuando tomo una palabra anglosajona que tiene un valor sintético, es decir que resume en sí una enorme cantidad de cosas, o si considero el hecho de que la sintaxis anglosajona es simplificada, pienso a veces que me gustaría más expresarme en inglés que en francés —justamente en la medida en que hay una cierta dificultad en lograr dar lo sintético en francés—, porque en el fondo el francés es una lengua analítica. Además, en la medida en que estamos obligados a buscar mucho más, a hurgar mucho más en eso que yo llamo el sentido, en eso que recién llamaba la relación de la significación con el significante, donde nos vemos obligados a buscar todas las zonas de sombra, de explotar también el silencio; en suma: en la medida en que eso plantea problemas de artesano —no de artista, pues para mí eso no tiene mucho sentido—, tenemos que vernos con problemas conexos. Se dirá que quizá hace falta más reflexión analítica para escribir en inglés, mientras que entre nosotros hay que cargar más las palabras para dar una síntesis que se va en todos los sentidos. Son tareas comparables, un poco diversas, pero que no impiden a unas y otras decir exactamente lo que tienen que decir, lo que quieren decir, pueden decir, aun al precio de lo que yo designaba recién como una distorsión de la tradición de la lengua. Se debe poder escribir lo que se quiere, y no tome aquí la palabra “quiere” como una trampa... Pero se debe poder expresar todo por medio de eso y esto es lo que me parece esencial.

—Entonces, en definitiva: ¿la lengua sería para usted mucho más un medio que un fin?

—En mi opinión, sí. Pero al mismo tiempo, reconozco que el único interés que hay para un escritor, es el momento en que ese medio es tratado como fin; el momento intermedio en que usted está buscando, como se buscan los colores en una paleta,

en que usted está buscando sus palabras. Es a pesar de todo el momento que da más placer, pero evidentemente es necesario que no sea sino un medio: la actividad de mediación.

*Revue d'esthétique*, julio-diciembre 1965. Texto recogido y transcrito por PIERRE VERSTRAETEN.

## LA ANTROPOLOGÍA

"CAHIERS DE PHILOSOPHIE". — *Admitiendo que pueda haber una antropología verdadera que no sea filosofía: ¿agota la antropología todo el campo filosófico?*

JEAN-PAUL SARTRE. — Considero que el campo filosófico es el hombre, es decir que cualquier problema debe ser concebido en relación con el hombre. Que se trate de metafísica o de fenomenología, en ningún caso puede plantearse la cuestión sino en relación al hombre, en relación al hombre en el mundo. Todo lo que concierne filosóficamente al mundo, es el mundo en el cual es el hombre, y necesariamente el mundo en el cual es el hombre con relación al hombre que es en el mundo.

El campo filosófico está limitado por el hombre. ¿Quiere decir esto que la antropología puede por sí misma ser filosófica? El *άνθρωπος* que quieren alcanzar las ciencias humanas: ¿es el mismo que aquel que quiere alcanzar la filosofía? He aquí el problema tal como yo lo plantearía. Intentaría mostrar que son sobre todo los métodos quienes provocarían un cambio en la realidad estudiada, o, si usted prefiere, el hombre de la antropología es objeto, el hombre de la filosofía es objeto-sujeto. La antropología toma al hombre como objeto, es decir que los hombres que son sujetos, etnólogos, historiadores, analistas, toman al hombre como objeto de estudio. El hombre es objeto para el hombre, no puede dejar de serlo. ¿No es así? El problema es saber si agotamos en la objetividad su realidad.

En el número de *Esprit* consagrado a la infancia retardada, hay un acuerdo completo entre los médicos, analistas o no, sobre el hecho de que el error hasta estos últimos veinticinco años, ha sido tomar al niño retrasado como objeto, y considerar que él tenía una laguna. Se determinaban estructuras que parecían fi-

jas, y a partir de allí se encaraba la curación clínica. La única manera es, ahora, tratar al niño como sujeto —lo que nos lleva a bordear la filosofía—, no como un objeto que se inserta en la sociedad, sino como proceso sujeto en curso de desarrollo, que cambia, histórico, que se encuentra inserto en un proyecto general y que al mismo tiempo es una subjetividad. Aun en un dominio práctico, ético, la noción del sujeto aparece por sobre el objeto. Desde el momento en que, como lo ha dicho muy bien Merleau-Ponty, el hombre es objeto *para ciertos hombres*, etnólogos, sociólogos, estamos frente a una cosa que no puede ser sino sobrevuelo. Sin impugnar el conjunto de esos conocimientos, estamos obligados a decir que se trata de una relación de hombre a hombre; el hombre entra a título de antropólogo en una cierta relación con el otro, no está frente al otro sino en situación con relación al otro. Filosóficamente, la noción de hombre no se cierra jamás sobre sí misma.

En la medida en que la antropología presenta objetos, debe estudiar algo en el hombre que no es el hombre total y que, en cierto modo, es un reflejo puramente objetivo del hombre. Es lo que yo llamé, en la *Crítica de la razón dialéctica*, lo práctico-inerte: es decir las actividades humanas en tanto que son mediadas por un material rigurosamente objetivo, que las remite a la objetividad. En economía, por ejemplo, no tenemos un conocimiento del hombre tal como la filosofía puede definirlo, sino un conocimiento de la actividad del hombre en tanto que ella es reflejada por lo práctico inerte, actividad del hombre retornada.

En esas condiciones, el conjunto de conocimientos sociológicos y etnológicos, remite a cuestiones que no son cuestiones de la antropología sino que sobrepasan el nivel de la antropología. Tomemos por ejemplo la noción de estructura, y de las relaciones entre la estructura y la historia.

Los trabajos de J. Pouillon sobre los Korbos, nos muestran la constitución interna de pequeños grupos sociales en los cuales las relaciones políticas, religiosas, son determinadas de ciertas maneras. Los grupos son distintos, y sin embargo se comprenden muy bien entre sí. Y cuando se los compara se constata que el conjunto de esas prácticas, representa otros tantos ejemplos diferenciados de una estructura más general, que concierne a la

relación de lo político y lo religioso. Del estudio de sociedades que se dan a la observación, pasa usted al estudio reconstructivo de una sociedad estructurada, que no puede realizarse sino a través de una pluralidad de casos concretos y por eso mismo, diferenciados —aquellos, justamente, a partir de los cuales nos hemos remontado a la estructura-objeto—. El papel que una cierta antropología estructuralista da a la historia es muy particular: a partir de la estructura reconstruida se puede, abstractamente, recorrer todas las posibilidades diferenciadas que procederán de ella; por otra parte, resulta que un cierto número de esas posibilidades son dadas en el campo de la experiencia. El papel de la Historia sería entonces dar cuenta de que ese conjunto determinado (*todas* las posibilidades o *algunas* de ellas) se haya realizado. Dicho de otro modo: se la reduce a la pura contingencia y a la exterioridad. Y la estructura deviene constituyente.

Ahora bien, nosotros constatamos que las estructuras si se las plantea *en sí* como hacen ciertos estructuralistas, son síntesis falsas: de hecho nada puede dar la *unidad* estructural, sino la *praxis* unitaria que las mantiene. No es dudoso que la estructura produzca conductas. Pero lo que molesta en el estructuralismo radical —donde la Historia tiene aspectos de exterioridad y de contingencia con relación a tal conjunto estructurado; puro desarrollo del orden en tanto se lo considera como una estructura que se da a sí misma la regla de su desarrollo temporal—, es que el revés dialéctico ha quedado en silencio y que no se muestra jamás a la Historia produciendo las estructuras. En concreto: la estructura hace al hombre en la medida en que la Historia —es decir aquí la *praxis*-proceso— hace la Historia. Si consideramos al hombre como objeto del estructuralismo radical, nos falta una dimensión de la *praxis*; no se ve que el agente social conduce su destino sobre la base de circunstancias exteriores y que, como ser histórico, ejerce una doble acción sobre las estructuras: a la vez no cesa de mantenerlas por sus conductas y, por las mismas conductas, a menudo no cesa de destruirlas. Todo el movimiento se reduce a un trabajo de la Historia sobre la estructura, que encuentra en ésta su inteligibilidad dialéctica y que, sin referencia a ella, permanecería en el terreno de la exterioridad ana-

lítica, ofreciendo su unidad sin acción unificadora como una mistificación. Si nos preguntamos, al contrario, cómo esas estructuras inertes han sido preservadas, mantenidas y modificadas por la práctica, volvemos a encontrar la Historia como disciplina antropológica: la estructura es mediación; hay que buscar —cuando los materiales y documentos existen, caso que no se da siempre al nivel de trabajos de etnografía— cómo la *praxis* se abisma en lo práctico-inerte y no deja de roerlo. Este problema nos remite, por otra parte, a la investigación puramente filosófica: el historiador es histórico, es decir que está *situado* en relación al grupo social del cual hace el estudio histórico. La filosofía —ella misma situada— hace el estudio de esas situaciones desde un punto de vista dialéctico.

Se pueden distinguir tres momentos: la acción del hombre sobre la materia modifica la relación entre los hombres, en tanto que la materialidad labrada es la mediación entre ellos. Cuando un conjunto práctico-inerte es así constituido, si su desarrollo se hace más lentamente, puede —éste es el segundo momento— ser el objeto del análisis estructural. Pero esos movimientos más lentos no dejan de ser evoluciones: se pueden estudiar las instituciones de la república romana, pero —éste es el tercer momento— ese estudio en sí mismo remite al de las fuerzas profundas y desequilibrios que las hacen deslizarse lentamente hacia las instituciones del imperio. Así el estudio estructural es un momento de una antropología, que debe ser a la vez histórica y estructural. A ese nivel, se replantea la cuestión filosófica, aquella de la totalización: el agente vuelve a ser sujeto-objeto, puesto que se pierde en ese hecho y, simultáneamente, escapa por su misma *praxis* a lo que ha hecho. La filosofía comienza en el momento en que el vínculo dialéctico historia-estructura nos devela que, en todos los casos, el hombre —en tanto que miembro real de una sociedad dada, y no en tanto que abstracta naturaleza humana— no es sino un cuasi-objeto para el hombre. No se trata de un conocimiento del objeto ni de un conocimiento del sujeto por él mismo, sino de un conocimiento que, en tanto tenemos que ver con sujetos, determina lo que puede ser alcanzado considerando que el hombre es a la vez objeto, cuasi objeto y sujeto, y que por consecuencia el filósofo está siempre situado con

relación a él. En este sentido, se puede concebir un fundamento de la antropología que fijaría los límites y posibilidades del hombre para alcanzarse a sí mismo. El campo antropológico va del objeto al cuasi objeto, y determina los caracteres reales del objeto.

La cuestión filosófica es, primero: cómo pasar del cuasi-objeto al objeto-sujeto y al sujeto-objeto. Esta cuestión puede formularse así: cómo un objeto debe ser para que pueda aprehenderse como sujeto (el filósofo forma parte de la interrogación), y cómo un sujeto debe ser para que nosotros lo aprehendamos como cuasi-objeto (y en el límite como objeto). En otros términos: el conjunto de los procesos de interiorización y de reexteriorización, define el dominio de la filosofía en tanto que ella busca el fundamento de sus posibilidades. El desarrollo de la antropología, aun si ella integra todas las disciplinas, no suprimirá jamás la filosofía en tanto ésta cuestiona al *homo sapiens* mismo, y por ese lado lo pone en guardia contra la tentación de *objetivarlo* todo. Le muestra que si el hombre es en el límite, objeto para el hombre, es también aquel por el cual los hombres devienen objetos. A este nivel se plantea de nuevo la cuestión: ¿es posible la totalización?

—¿Hay ciencias humanas autónomas, o bien hay una ciencia del hombre y diversas disciplinas antropológicas para tratar las mediaciones que intervienen en la relación del hombre con el mundo? ¿Puede establecerse desde adentro una unidad?

—Si la unidad no está en el principio, no será dada al final, se tendrá una colección. A partir de una cierta intención común hay una diversificación, pero que no tiene sentido sino en la medida en que se expresa dentro una misma preocupación. En el fondo hay dos preocupaciones: una es tratar al hombre en exterioridad, por eso es indispensable tomarlo como un ser natural en el mundo y estudiarlo como objeto, a ese nivel la diversificación no viene de la intención, que es la misma, sino de que no se puede estudiar todo a la vez. La otra tendencia es retomar siempre al hombre en interioridad. Hay un momento de diversificación que viene del hombre objeto y que debería suponer el momento dialéctico de totalización. Existen muchas disciplinas

separadas, pero ninguna disciplina tiene inteligibilidad por sí misma.

Todo estudio fragmentario remite a otra cosa, detrás de cada conocimiento fragmentario está la idea de una totalización de los conocimientos. Todo estudio es un momento analítico de racionalización, pero supone una totalización dialéctica. Considero al marxismo, tal como debería desarrollarse, como ese esfuerzo para reintroducir la totalización. Ciertos marxistas de hoy, arrastrándolo al estructuralismo, le quitan sus posibilidades totalizadoras.

—*El modelo lingüístico: ¿puede ser el modelo de inteligibilidad de todos los fenómenos humanos?*

—El modelo lingüístico en sí mismo es ininteligible, si usted no lo remite al hombre parlante. Ininteligible a menos que no lo aprehendamos a través de un informe histórico de comunicación. Pero hay que hablar. La verdadera inteligibilidad de la lingüística nos remite necesariamente a la *praxis*. El modelo lingüístico es el modelo de estructura más claro, pero remite necesariamente a otra cosa, a la totalización que es la palabra. Yo hago la lengua y ella me hace. Hay un momento de independencia que es propiamente lingüístico, pero ese momento debe ser considerado como provisorio, como un esquema abstracto, un estancamiento. En tanto que no es superado por la comunicación, el lenguaje es de lo práctico-inerte. En él reencontramos una imagen invertida del hombre, lo inerte que está dentro, pero es una falsa síntesis.

El modelo se sostiene pero en lo inerte. Todo el modelo estructuralista es un modelo inerte. El hombre se pierde en el lenguaje porque él mismo se arroja dentro. En lingüística estamos al nivel de la síntesis inerte.

—*¿Cuál es la significación antropológica de su concepto de la totalidad-destotalizada?*

—La noción de totalidad-destotalizada tiene a la vez pluralidad de sujetos y acción dialéctica del sujeto y de los sujetos sobre una materia, que es mediación entre ellos. Llamo totalidad-destotalizada al momento de la estructura, precisamente. En ese momento, es la intelección quien debe intervenir primero. Son las diversas disciplinas, economía, lingüística... las que deben inte-

ligir, las que deben aproximarse al modelo científico de las ciencias de la naturaleza tan cerca porque no hay en la naturaleza síntesis inerte. El pasaje de la intelección a la comprensión es el pasaje del estancamiento donde se trata de analizar los datos o de describirlos, estancamiento analítico y también fenomenológico, a la dialéctica. Es necesario volver a colocar el objeto estudiado en la actividad humana; no hay comprensión sino de la *praxis* y no se comprende sino por la *praxis*. La comprensión vuelve a colocar en el interior de ella misma, a título de hecho de totalización práctica, el momento analítico del estudio estructural. Está el momento de la intelección, que es el del estudio lingüístico, momento analítico que es la razón dialéctica haciéndose inerte, el análisis no es sino la razón dialéctica del grado cero. La comprensión es, después del estudio del modelo, ver al modelo en marcha a través de la Historia. El momento de la comprensión total, será el momento en que se comprenderá al grupo histórico por su lenguaje, y al lenguaje por su grupo histórico.

—*En el plano de su crítica de las tentativas positivas y gestaltistas (Kardiner y Lewin) de constituir disciplinas antropológicas: ¿piensa usted que una antropología comprensiva retomará los datos descubiertos por esas disciplinas sin más, o más bien que la adición del fundamento humano a las disciplinas antropológicas trastornará a aquéllas? En otros términos: ¿no es verdad que una antropología verdadera nos permitirá comprender los discursos y la gestión del positivismo en su significación social y humana?*

—Si se retoma el positivismo, es necesario trastornarlo. Contra el positivismo que querría dividir el conocimiento, el verdadero problema es que no hay verdad parcial, campo separado; que la única vinculación entre elementos diversos de un conjunto en vías de totalización debe ser aquella de las partes a las partes, de las parte al todo, de las partes oponiéndose a otras partes representando al todo. Se debe siempre tomar el todo desde el punto de vista de la parte, y la parte desde el punto de vista del todo. Esto supone que la verdad humana es total, es decir que hay una posibilidad, a través de destotalizaciones constantes, de aprehender la Historia como totalización en curso. Todo fenómeno

estudiado no encuentra su inteligibilidad sino en la totalización de los otros fenómenos del mundo histórico. Cada uno de nosotros es un producto de ese mundo, lo expresamos de maneras diversas, pero lo expresamos totalmente en tanto cuanto estamos ligados a la totalidad, en propiedad. En cada grupo, yo veo un cierto tipo de relación de la parte con el todo. En la medida en que expresamos aquí la realidad de la guerra de Vietnam, puede decirse que la gente de Vietnam nos expresa. El objeto de la Historia testimonia acerca del sujeto, tanto como el sujeto testimonia acerca del objeto. Asimismo se puede decir que el proletariado y el patronato se definen recíprocamente por su lucha. Hay un cierto tipo de relación propio de Saint-Nazaire, en otra parte otra táctica, otra lucha. Se puede decir que un patrón de Saint-Nazaire expresa a sus obreros, con el mismo título que el obrero expresa a su patrón.

—Usted ha hecho una distinción entre el principio metodológico y el principio antropológico. El principio antropológico define al hombre por su materialidad, Marx ha definido la materialidad del hombre mediante dos características, a saber la necesidad y el nivel de sensibilidad. ¿Puede explicitar el sentido que da usted a la materialidad del hombre?

—La materialidad es el hecho de que el punto de partida, es el hombre como organismo animal creando conjuntos materiales a partir de sus necesidades. Si no se parte de allí, nunca se tendrá un concepto justo de aquello en que el hombre es un ser material. No estoy totalmente de acuerdo con un cierto marxismo sobre las superestructuras, la distinción entre infra y superestructuras no existe en el sentido en que pienso que las significaciones profundas están dadas desde el principio. El trabajo es ya una toma del mundo, y ésta varía según el utensilio. No hay que hacer de la ideología una cosa muerta, sino que la ideología se sitúa al nivel del trabajador que aprehende el mundo de cierta manera. Si se considera la idea al nivel del filósofo —Lachelier o Kant— es la muerte de la idea. El trabajo es ya ideológico, y el trabajador se crea a través del uso de utensilios. La verdadera idea está al nivel del obrero, del útil, del instrumento, de las relaciones de producción. Es allí donde se encuentra viviente, aunque implícita.

—I. La cuestión de la relación del campo psicoanalítico y de la experiencia instaurada por ese campo, de la dimensión de existencia que él instaura y de los fundamentos de su reflexión, constituirá el objeto de una pregunta, de una interrogación. Yo considero a la teoría de los conjuntos prácticos como una antología de la conciencia, que se prosigue y se determina mejor. El problema de la relación de su ontología de la conciencia y del psicoanálisis, se plantea a partir de la “negación”, que es quizás el centro de su existencia comprometida. De esa negación usted ha hecho el resorte de la protesta y del reconocimiento humano —una negación humanizada—. Ella está vinculada a una interpretación de la conciencia intencional, del para-sí como negación de sí y de todo revelado como de todo dado que revela; del para-sí como nada de ser que se sostiene al precio de una perpetua aniquilación de sí, al precio de una trascendencia, incesante facticidad. Usted ha mostrado al para sí, esa libertad práctica, determinada por su objetividad histórica —tendiendo a superar por una “praxis” revolucionaria el trabajo alienado—, esa “praxis” original.

II. Pero el problema de la negación que es el para-sí existe, replantea el problema de la alteridad al punto en que el psicoanálisis descubre su advenimiento —a partir de un lugar que es el lugar de un discurso—, el discurso de otro. Me gustaría entonces que usted precisara exactamente la relación que establece con Lacan, y que ninguno de sus textos que yo conozco precisa. ¿Cuál es la relación entre la conciencia y el otro simbólico? ¿La conciencia como negación de ese otro —como negación del discurso de ese otro—, no está condenada a engendrar todo el lenguaje, o bien a sustituir la reflexión a la palabra? ¿No es la negación del otro simbólico, el no de la ausencia deseada que se vuelve contra el sujeto para no dejarle sino una conciencia vacía, aniquilante, negación de sí obligada a impugnar sin cesar para reconocer?

En efecto, la conciencia práctica está ligada a la necesidad cuya satisfacción supone un cuerpo indiferenciado. ¿El trabajo, aún desalienado, da al cuerpo una diferencia sexual —no supone el trabajo, la “praxis”, una desaparición del mundo, una neutralidad del cuerpo?

—En su pregunta hay, por empezar, una confusión entre negación y aniquilación. La aniquilación constituye la existencia misma de la conciencia, en tanto que la negación se hace a nivel de la *praxis* histórica; se acompaña siempre de una afirmación, uno se afirma negando y se niega afirmándose.

Usted me hace una objeción no dialéctica, a saber: ¿la negación no va a conducir a negar al otro? Usted toma la negación como si no tuviera un revés. Yo reprocharía al psicoanálisis el quedarse en un plano no dialéctico. Usted puede considerar que todo proyecto es una huida, pero usted debería también considerar que toda huida es un proyecto. Cada vez que hay huida es necesario ver si no hay afirmación por el otro lado. Flaubert, huyendo, se pinta. En la lucha de Flaubert contra una situación invertida, hay un primer momento negativo. Esa negación lo conduce a confusiones del lenguaje, solipsismos y lirismo; todavía no es *Madame Bovary*, pero se realiza como signo de un gran talento futuro. Nosotros no explicamos las obras de juventud, si no admitimos que esa negación no puede hacerse salvo bajo la forma de una afirmación. Creyendo rechazar su condición, él la entregaba. *La peste en Florencia*, obra escrita a la edad de catorce años, nos da muchas más informaciones sobre él que sus escritos desde los diecisiete a los diecinueve años, donde pinta la adolescencia en general. En la medida en que huía de sí mismo, se pintaba. Va a leer sus obras a sus amigos e instaurar un cierto tipo de comunicación. Llevando el caso de Flaubert a la dialéctica como método, yo diría que la dialéctica se ha dado vuelta.

El tercer término no es forzosamente una persona, “el otro simbólico” puede ser el público. La relación con el público no es una relación con un tercero simbólico, existe realmente sin que tenga necesidad de proximidad inmediata. Flaubert tenía una visión muy clara sobre su público, una cierta manera de verlo. Pero ese tercero no era simbólico puesto que era real. La relación con el público es una realidad, y no el reemplazo de un tercero que no existiría. Flaubert escribe para negar su estado de niño atrasado, para afirmarse, para recuperar el lenguaje; él se ha apoderado del lenguaje porque se lo negaban. Escribe para hacerse reconocer por el doctor Flaubert. El reconocimiento del

padre pasa por el reconocimiento de la familia, por el público —tercero disminuido— el elemento a convencer es el padre.

¿Estaba condenado Flaubert por esa negación a ver escapársele el lenguaje? Pienso que el lenguaje se le ha escapado a Flaubert a los tres años, con eso quiero decir que era un hijo no deseado, sobreprotegido, pasivo. No tenía un tipo de comunicación original, el lenguaje era algo mágico, el otro en sí mismo y no el reconocimiento. Flaubert no supo leer muy temprano, habría una especie de ruptura de comunicación que hacía de él un niño atrasado. Escribe para recuperar el lenguaje, la negación ha venido desde afuera, la negación de la negación es una afirmación; escribe porque el lenguaje es para él un reconocimiento mágico.

Estoy de acuerdo con los análisis de los psicoanalistas, sobre el hecho de que hay un conjunto de elementos estructurales de los que no da cuenta la filosofía; pero *Madame Bovary* no es una serie de compensaciones solamente, sino también un objeto positivo, una cierta relación de comunicación con cada uno de nosotros.

La imagen es una ausencia, pero eso no significa que el único vínculo entre los hombres sea la ausencia-presencia, hay esquemas intermediarios. En lo que concierne a la estructura inconsciente del lenguaje, debemos ver que la presencia de ciertas estructuras del lenguaje dan cuenta del inconsciente. Para mí, Lacan ha clarificado el inconsciente en tanto que discurso que separa a través del lenguaje. O, si se prefiere, en tanto que contra-finalidad de la palabra: conjuntos verbales se estructuran como conjunto práctico-inerte a través del acto de hablar. Esos conjuntos expresan o constituyen intenciones que me determinan sin ser mías. En esas condiciones —y en la medida misma en que estoy de acuerdo con Lacan—, hay que concebir la *intencionalidad* como fundamental. No hay proceso mental que no sea intencional; no hay tampoco ninguno que no sea tragado, desviado, traicionado por el lenguaje; pero recíprocamente nosotros somos cómplices de esas traiciones que *constituyen* nuestra profundidad.

Estoy lejos de impugnar la existencia de un *cuero sexual*, ni la de la sexualidad como necesidad fundamental que implica en su desarrollo una cierta vinculación con el otro. Constato solamente que esa necesidad depende de la totalidad individual: el

estudio de hechos de subalimentación crónica muestra que la ausencia de proteínas en la alimentación, lleva a la desaparición de la sexualidad como necesidad. Por otra parte, las condiciones de trabajo —el brusco trasplante de campesinos a la ciudad y sus nuevas actividades, por ejemplo la soldadura autógena, en contradicción con su antiguo ritmo de vida—, pueden traer la impotencia desde los veinticinco a los veintiocho años. La necesidad sexual no puede superarse hacia el otro bajo forma de *deseo*, si no se dan ciertas condiciones históricas y sociales. En otros términos: la verdadera función del análisis es la de una mediación.

*Cahiers de Philosophie*, nº 2, 2 de febrero de 1966.

## SARTRE POR SARTRE

*¿Cómo ve usted la relación entre sus primeros escritos filosóficos, en particular “El ser y la nada”, y su trabajo teórico actual, digamos después de la “Crítica de la razón dialéctica”?*

JEAN-PAUL SARTRE. — El problema fundamental es el de mi relación con el marxismo. Quisiera tratar de explicar, por mi biografía, ciertos aspectos de mis primeros trabajos, pues eso puede ayudar a comprender porqué he cambiado tan radicalmente de punto de vista después de la segunda guerra mundial. Podría decir, recurriendo a una fórmula simple, que la vida me ha enseñado “la fuerza de las cosas”. De hecho, hubiera debido comenzar a descubrir esa fuerza de las cosas desde *El ser y la nada* porque en esa época ya me habían hecho soldado, cuando yo no quería serlo. Había entonces hecho la experiencia de algo que no era mi libertad, y que me gobernaba desde afuera. Incluso se me había hecho prisionero, suerte de la cual sin embargo no intenté escapar. De este modo comenzaba a descubrir la realidad de la situación del hombre entre las cosas, que he llamado “el ser en el mundo”.

Y después, poco a poco, me di cuenta de que el mundo era más complicado que eso. Durante la Resistencia, en efecto, parecía haber allí una posibilidad de decisión libre. Creo que mis primeras piezas son muy sintomáticas de mi estado de espíritu durante esos años de guerra. Yo las llamaba “teatro de la libertad”. El otro día, releí el prefacio que había escrito para una edición de esas obras —*Las moscas*, *A puerta cerrada* y otras— y me sentí verdaderamente escandalizado. Había escrito esto: “*Cualesquiera que sean las circunstancias, en cualquier lugar que sea, un hombre es siempre libre de elegir si será un traidor o no.*” Cuando leí eso me dije: “*Es increíble : ¡lo pensaba verdaderamente!*”

Para comprender que haya podido creer eso, hay que recordar

que había, durante la Resistencia, un problema muy simple, que se vinculaba finalmente a una cuestión de coraje: había que aceptar los riesgos de la acción, es decir el riesgo de ser aprisionado o deportado. ¿Pero fuera de eso? Un francés no podía sino estar a favor de los alemanes o en contra de ellos, no había otra opción. Los verdaderos problemas políticos, que nos conducen a estar “a favor, pero...” o “en contra, pero...”, no se planteaban en esa época. De allí concluí en que, en toda circunstancia, siempre había una elección posible. Eso era falso. Tan falso que he querido, más tarde, refutarme a mí mismo creando, en *El Diablo y el buen Dios*, el personaje de Heinrich, que no puede elegir. Él quisiera hacerlo, seguramente, pero no puede elegir ni la Iglesia, que ha abandonado a los pobres, ni a los pobres, que han abandonado a la Iglesia. Está totalmente condicionado por su situación.

Todo eso, sin embargo, lo comprendí sólo mucho más tarde. Lo que el drama de la guerra me aportó, como a todos aquellos que participaron en él, es la experiencia del heroísmo. No el mío, evidentemente —no hice nada más que llevar algunas valijas. Pero el militante de la Resistencia que era detenido y torturado se había transformado para nosotros en un mito. Ese militante existía, por supuesto, pero representaba también en una especie de mito personal de cada uno. ¿Seríamos capaces de aguantar bajo torturas nosotros también? Se trataba entonces de dar prueba de resistencia física, y no de frustrar las mañas de la historia y las trampas de la alienación. Un hombre es torturado: ¿qué va a hacer? Va a hablar o se negará a hablar. Es eso lo que yo llamo la experiencia del heroísmo, que es una falsa experiencia.

Después de la guerra vino la experiencia verdadera: la de la sociedad. Pero yo creo que era necesario, para mí, pasar primero por el mito del heroísmo. Era necesario que el personaje de preguerra, que era una especie de individualista egoísta, stendhaliano, fuera zambullido a su pesar en la Historia, conservando todavía la posibilidad de decir sí o no, para poder luego afrontar los problemas inextricables de la post-guerra como un hombre totalmente condicionado por su existencia social, pero sin embargo suficientemente capaz de decisión para reasumir ese condicionamiento y hacerse responsable del mismo. Porque la idea que nunca dejé de desarrollar es que, al fin de cuentas, cada

uno es siempre responsable de lo que se ha hecho de él —aun si no puede hacer nada más que asumir esa responsabilidad. Creo que un hombre puede siempre hacer algo de lo que se ha hecho de él. Esta es la definición que yo daría hoy de la libertad: ese pequeño movimiento que hace de un ser social totalmente condicionado, una persona que no restituye la totalidad de lo que ha recibido de su condicionamiento; que hace de Genet un poeta, por ejemplo, cuando había sido rigurosamente condicionado para ser un ladrón.

*Saint Genet* es quizá el libro donde he explicado mejor lo que yo entiendo por libertad. Porque Genet fue hecho ladrón, ha dicho: “Yo soy el ladrón”, y ese minúsculo desplazamiento ha sido el principio de un proceso por el cuál él se convirtió en un poeta, luego, finalmente, un ser que no está verdaderamente al margen de la sociedad, alguien que ya no sabe donde está, y que se calla. En un caso como el suyo, la libertad no puede ser feliz. No es un triunfo. Para Genet, ella ha abierto simplemente ciertas rutas que no le eran ofrecidas al principio.

*El ser y la nada* traza una experiencia interior sin ninguna relación con la experiencia exterior —convertida, en cierto momento, en históricamente catastrófica— del intelectual pequeño burgués que yo era. Porque escribí *El ser y la nada*, no lo olvidemos, después de la derrota de Francia. Pero las catástrofes no comportan lecciones, salvo si ellas son la conclusión de una *praxis* y si puede uno decirse: “Mi acción ha fracasado”. El desastre que se había abatido sobre nuestro país no nos había enseñado nada. Así, en *El ser y la nada*, lo que usted podría llamar la “subjetividad” no es lo que hoy sería para mí: el pequeño desplazamiento en una operación por la cual una interiorización se reexterioriza ella misma en acto. Hoy, de todas maneras, las nociones de “subjetividad” y de “objetividad” me parecen totalmente inútiles. Puede sin duda sucederme que utilice el término “objetividad”, pero solamente para subrayar que todo es objetivo. El individuo interioriza sus determinaciones sociales: interioriza las relaciones de producción, la familia de su infancia, el pasado histórico, las instituciones contemporáneas; después reexterioriza todo eso en los actos y las elecciones que nos vuel-

ven a remitir necesariamente a todo lo que ha sido interiorizado. No había nada de todo eso en *El ser y la nada*.

—En “*El ser y la nada*”, la definición que usted da de la conciencia excluye toda posibilidad de inconsciente: la conciencia es siempre transparente a sí misma, aun si el sujeto se cubre detrás de la pantalla engañadora de la “mala fe”. Después de esa época, sin embargo, usted escribió entre otros el guión de un filme sobre Freud...

—Dejé de trabajar con Huston precisamente porque él no comprendía lo que era el inconsciente. Todas las molestias venían de eso. Quería suprimirlo, reemplazarlo por el preconscious. No quería saber nada con el inconsciente...

—Lo que querría preguntarle es qué lugar teórico asigna usted hoy a la obra de Freud. Dado su origen de clase, quizá no sea sorprendente que no haya usted descubierto a Marx antes de la guerra. ¿Pero y Freud? La evidencia opaca del inconsciente y de sus resistencias hubieran debido serle accesibles, aún entonces. No es lo mismo que la lucha de clases.

—Sin embargo las dos cuestiones están vinculadas. El pensamiento de Freud y el de Marx constituyen, ambos, teorías del condicionamiento exterior. Cuando Marx dice: “Poco importa lo que la burguesía crea hacer, la importante es lo que hace”, basta con reemplazar “la burguesía” por “un histérico” para que la fórmula pueda ser de Freud. Dicho esto, debo explicar mis relaciones con la obra de Freud a partir de mi historia personal. Es indudable que experimenté, en mi juventud, una profunda repugnancia por el psicoanálisis, que debe ser explicada lo mismo que mi ciega ignorancia de la lucha de clases. Porque era un pequeño burgués rechazaba la lucha de clases; se podría decir que porque era francés rechazaba a Freud.

Hay una gran parte de verdad ahí dentro. No hay que olvidar nunca el peso del racionalismo cartesiano en Francia. Cuando se acaba de aprobar el bachillerato, a los diecisiete años, después de haber recibido una enseñanza fundada sobre el “*Pienso, luego existo*”, de Descartes, y se abre la *Psicopatología de la vida cotidiana*, donde se encuentra la célebre historia de Signorelli, con las substituciones, desplazamientos y combinaciones que implican que Freud pensaba simultáneamente en un paciente que se

había suicidado, en ciertas costumbres turcas y en muchas cosas más todavía... uno se queda sin aliento.

Tales investigaciones, en todo caso, no tenían ninguna relación con mis preocupaciones de entonces, que eran dar un fundamento filosófico al realismo. Cosa, en mi opinión, posible hoy, y que yo traté de hacer toda mi vida. La cuestión era: ¿cómo dar al hombre, a la vez, su autonomía y su realidad entre los objetos reales, evitando el idealismo y sin caer en un materialismo mecanicista? Yo planteaba el problema en esos términos porque ignoraba el materialismo dialéctico, pero debo decir que eso me ha permitido, más tarde, asignar ciertos límites al materialismo dialéctico —dando validez a la dialéctica histórica, mientras se rechaza una dialéctica de la naturaleza que reduciría al hombre, como todas las cosas, a un simple producto de leyes físicas.

Volviendo a Freud, diré que era incapaz de comprenderlo porque yo era un francés alimentado de tradición cartesiana, imbuido de racionalismo, a quien la idea de inconsciente chocaba profundamente. Pero no diré solamente eso. Hoy todavía, en efecto, me sigue chocando una cosa que era inevitable en Freud: su recurrir al lenguaje fisiológico y biológico para expresar ideas que no eran trasmisibles sin esa mediación. El resultado es que la manera de la cual él describe el objeto analítico, sufre de una especie de calambre mecanicista. Él logra por momentos sobrepasar esa dificultad pero, más a menudo, el lenguaje que utiliza engendra una *mitología* del inconsciente que no puedo aceptar. Estoy enteramente de acuerdo sobre los hechos de la disimulación y la represión, en tanto que hechos. Pero las palabras “represión”, “censura”, “pulsión” —que expresan en un momento una suerte de finalismo y, al momento siguiente, una suerte de mecanicismo—, las rechazo.

Tomemos el ejemplo de la “condensación”, que en Freud es un término ambivalente. Se puede ver en él simplemente un fenómeno de asociación, como aquellos que describen los filósofos y los psicólogos ingleses de los siglos XVIII y XIX: dos imágenes se reúnen por una intervención exterior y se combinan para formar así una tercera. Eso es atomismo psicológico clásico. Pero se puede también interpretar ese término como expresando una finalidad: la condensación se produce porque la fusión de dos

imágenes responde a un deseo, a una necesidad. Esta especie de ambigüedad se encuentra en todo Freud. De ello resulta una extraña representación del inconsciente, a la vez como conjunto de determinaciones mecanicistas rigurosas, es decir como sistemas de causalidades, y como misteriosa finalidad: hay "astucias" del inconsciente como hay "astucias" de la Historia. En la obra de muchos analistas —en todo caso de los primeros analistas—, está siempre esa ambigüedad fundamental: el inconsciente es primero *otra conciencia*, después, en el momento siguiente, *otro que la conciencia*. Y eso que es otro que la conciencia se convierte en un simple mecanismo.

Yo reprocharía entonces a la teoría psicoanalítica, el ser un pensamiento sincrético y no dialéctico. La noción de "complejo", en particular, lo muestra claramente: hay interpenetración sin contradicción. Admito, bien entendido, que pueda haber, en cada individuo, un número inmenso de contradicciones "larvadas" que se manifiestan, en ciertas situaciones, por interpenetraciones más que por confrontaciones. Pero esto no quiere decir que esas contradicciones no existan.

Los resultados de ese sincretismo se ven, por ejemplo, en la utilización que hacen los psicoanalistas del complejo de Edipo: se arreglan para encontrar en él no importa bien, tanto la fijación con la madre, el amor de la madre, como el odio de la madre —según Mélanie Klein. Dicho de otro modo, se puede fundar todo en el complejo de Edipo, puesto que éste no está estructurado. Un analista puede decir una cosa, luego, inmediatamente después, lo contrario, sin preocuparse en lo más mínimo por faltar a la lógica puesto que, después de todo, "los opuestos se interpenetran". Un fenómeno puede tener tal significación, pero su contrario también puede significar la misma cosa. La teoría psicoanalítica es pues un pensamiento "blando". No se apoya sobre una lógica dialéctica. Es que esta lógica, me dirán los psicoanalistas, no existe en la realidad. Yo no estoy tan seguro: estoy convencido de que los complejos existen, pero no tengo ninguna certeza de que no sean estructurados.

Pienso, en particular, que si los complejos son verdaderas estructuras, el "escepticismo analítico" debe ser abandonado. Lo que yo llamo el "escepticismo afectivo" de los psicoanalistas, es la

convicción de tantos de entre ellos acerca de que la relación que une dos personas, no es nada más que una "referencia" a una relación original con valor de absoluto, una alusión a una "escena primitiva" incomparable e inolvidable —aunque olvidada— entre el padre y la madre. Al fin de cuentas, todo sentimiento experimentado por un analista se transforma, para el analista, en la ocasión del renacimiento de otro sentimiento. Hay una parte de verdad allí dentro: la fijación de una joven en un hombre de más edad puede explicarse por sus relaciones con su padre, lo mismo que la fijación de un joven sobre una joven puede explicarse por toda una red de relaciones originales. Pero lo que falta, en la interpretación psicoanalítica clásica, es la idea de una irreductibilidad dialéctica.

En una verdadera teoría dialéctica, como el materialismo histórico, los fenómenos derivan los unos de los otros dialécticamente; hay diferentes configuraciones de la realidad dialéctica, y cada una de esas configuraciones está rigurosamente condicionada por la precedente, a la cual ella integra y sobrepasa al mismo tiempo. Es precisamente esa superación lo que es irreductible: no se puede nunca reducir una configuración a aquella que la precede. Es la idea de esta *autonomía* lo que falta en la teoría psicoanalítica. Un sentimiento o una pasión entre dos personas está sin duda fuertemente condicionado por su reparación con un "objeto primitivo"; se puede reencontrar ese objeto y servirse de él para explicar la nueva relación. Pero esa relación misma permanece irreductible.

Hay pues una diferencia esencial entre mi relación con Marx y mi relación con Freud. El descubrimiento de la lucha de clases ha sido para mí un *verdadero* descubrimiento: creo aún hoy totalmente en ella, en la misma forma que Marx la ha descrito. La época ha cambiado pero es siempre la misma lucha entre las mismas clases, con el mismo camino hacia la victoria. En revancha, no creo en el inconsciente tal como nos lo presenta el psicoanálisis.

En el libro que escribo sobre Flaubert, he reemplazado mi antigua noción de *conciencia* —aunque utilizo todavía mucho la palabra— por lo que yo llamo lo *vivido*. Trataré dentro de un momento de explicar lo que entiendo por este término, que no

designa ni los refugios del preconsciente, ni el inconsciente, ni el consciente, sino el terreno en el cual el individuo está constantemente sumergido por sí mismo, por sus propias riquezas, y donde la conciencia tiene la astucia de determinarse ella misma por el olvido.

—En “*El ser y la nada*”, no es cuestión del sueño en tanto cuanto él representa, para Freud, un “espacio” privilegiado del inconsciente, la región misma donde el psicoanálisis ha sido descubierta. ¿Trata usted, en su trabajo actual, de dar un nuevo lugar a ese espacio del sueño?

—He hablado mucho del sueño en *Lo imaginario*, y hablo de los sueños en mi estudio sobre Flaubert. Desgraciadamente, Flaubert mismo cuenta muy poco de eso. Hay dos, sin embargo, dos pesadillas, extremadamente impresionantes aunque sean en parte quizás inventadas, puesto que figuran en las *Memorias de un loco*, una autobiografía que Flaubert ha escrito a la edad de diecisiete años. Uno de esos sueños pone en escena a su padre, el otro a su madre: ambos revelan sus relaciones con sus padres con una claridad extraordinaria.

Lo que hay de interesante, es que Flaubert no menciona prácticamente jamás a sus padres en sus escritos. De hecho, el mantenía muy malas relaciones con su padre y su madre, por toda una serie de razones que trato de analizar en mi libro. Pero jamás habla de ellos. No existen ni siquiera en sus primeras obras. La única vez donde hace alusión directamente a ellos, es precisamente allí donde un psicoanalista esperaría que lo haga: en el relato de un sueño. Es sin embargo el mismo Flaubert, espontáneamente, quien habla. Y después, hacia el fin de su vida, cinco años antes de su muerte, publica un cuento titulado *La leyenda de San Julián el Hospitalario*, precisando que deseaba escribirlo desde hacía treinta años: ahí cuenta la historia de un hombre que mata a su padre y a su madre y que se convierte, por consecuencia de ese mismo acto, en un santo. Es decir, para Flaubert, un escritor.

Flaubert se ve entonces a sí mismo de dos maneras muy diferentes. La primera no sobrepasa el nivel de la descripción banal, como cuando escribe a Louise, su amante: “¿Qué soy yo? ¿Soy inteligente o estúpido? ¿Soy refinado o palurdo? ¿Soy mezquino

o generoso? ¿Soy egoísta u olvidadizo de mí mismo? No tengo la menor idea. Supongo que soy como todo el mundo. que oscilo entre todo eso...” Dicho de otro modo a ese nivel él está completamente perdido. ¿Por qué? Porque esas nociones no tienen ninguna significación en sí mismas. No adquieren un sentido sino en la intersubjetividad, es decir relativamente en lo que yo llamo, en la *Crítica*, “el espíritu objetivo” con relación al cual cada miembro de un grupo o de una sociedad se juzga a sí mismo y es juzgado por los demás, estableciendo así con otras personas una relación de interioridad que se funda sobre una información o un contexto comunes.

Al mismo tiempo, no se puede decir que Flaubert, en la cúspide de su actividad de escritor, no haya tenido ninguna comprensión de los orígenes más oscuros de su propia historia. Un día escribió esta frase notable: “Vosotros sois sin ninguna duda como yo, vosotros tenéis, todos, las mismas profundidades terribles y fastidiosas”. ¿Qué mejor descripción podría darse del universo psicoanalítico, en el cual no se dejan de hacer descubrimientos terroríficos que desembocan todos, fastidiosamente, en la misma cosa? Pero la conciencia que tenía Flaubert de esas “profundidades” no era de naturaleza intelectual. Escribió más tarde que había tenido a menudo intuiciones fulgurantes, comparables a esos violentos relámpagos que, simultáneamente, enceguecen y develan todo. Cada vez había intentado, tropezando en las tinieblas que habían regresado, volver a encontrar las nuevas vías percibidas en el deslumbramiento. En vano.

Para mí, esas experiencias definen la relación de Flaubert con lo que se llama ordinariamente el inconsciente, y que yo llamaría más bien una ausencia total de conocimiento doblada por una real comprensión. Hago aquí una distinción entre comprensión e intelección: puede haber intelección de una conducta práctica, pero sólo comprensión de una pasión. Lo que yo llamo lo *vivido*, es precisamente el conjunto del proceso dialéctico de la vida psíquica, un proceso que permanece necesariamente opaco a sí mismo pues es una constante totalización, y una totalización que no puede ser consciente de lo que ella es. Se puede ser consciente, en efecto, de una totalización exterior, pero no de una totalización que totaliza igualmente la conciencia. En ese sentido, lo

vivido es siempre susceptible de comprensión, nunca de conocimiento.

La más alta forma de comprensión de lo vivido puede engendrar su propio lenguaje —que será siempre inadecuado pero que tendrá a menudo la estructura metafórica del sueño. La comprensión del sueño interviene cuando un hombre puede traducirlo en un lenguaje que es, en sí mismo, soñado. Lacan dice que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Yo diría más bien que el lenguaje que expresa al inconsciente tiene la estructura de un sueño. Dicho de otro modo, la comprensión del inconsciente, en la mayoría de los casos, no encuentra nunca su clara expresión.

Flaubert habla constantemente de lo “indisable”. Quizá la palabra era, en su época, un regionalismo, pero no es, en todo caso, la palabra normal, que sería “indecible”. Lo “indisable”, sin embargo, era algo muy preciso para Flaubert. En la autobiografía que envía a su amante, a la edad de veinticinco años, escribe: “*Usted adivinará todo lo indisable*”. Eso no quería decir: los secretos de familia o cosas por el estilo. Sin duda, Flaubert odiaba a su hermano mayor, pero no se trataba de eso. Quería precisamente hablar de aquella especie de comprensión de sí mismo que no se puede poner en palabras y que se nos escapa constantemente.

Esta concepción de lo vivido es lo que marca mi evolución después de *El ser y la nada*. En mis primeros escritos, buscaba construir una filosofía racionalista de la conciencia. Podía muy bien escribir páginas y páginas sobre procesos aparentemente no racionales del comportamiento individual, mas *El ser y la nada* no sigue siendo menos un monumento de racionalidad. Lo que lo hace caer, finalmente, en el irracionalismo, puesto que no puede dar cuenta racionalmente de procesos intervinientes “por debajo” de la conciencia, procesos igualmente racionales pero que son vividos como irracionales. La introducción de la noción de vivido, representa un esfuerzo para conservar esa “presencia en sí” que me parece indispensable a la existencia de todo hecho físico, presencia al mismo tiempo tan opaca, tan ciega a ella misma que es también “ausencia de sí”.

Lo vivido es siempre, simultáneamente, presente en sí y ausen-

te de sí. Con la ayuda de esta noción, he tratado de superar la tradicional ambigüedad psicoanalítica del hecho psíquico —a la vez teleológico y mecánico— mostrando que todo hecho psíquico implica una intencionalidad dirigida hacia alguna cosa, pero que algunos de esos hechos no pueden existir salvo si son el objeto de una simple comprensión, sin ser nombrados ni conocidos.

—Una pregunta evidente se plantea, a propósito de su trabajo sobre Flaubert. Usted escribió ya un estudio sobre Baudelaire...

—Muy insuficiente, incluso extremadamente malo...

—Después un grueso libro sobre Genet, después un ensayo sobre el Tintoretto, después una autobiografía: “Las palabras”. Viniendo después de todo eso: ¿cuál será la novedad metodológica del libro sobre Flaubert? ¿Por qué se fijó usted una vez más como objetivo la explicación de una vida?

—En *Cuestión de Método* he estudiado las diferentes mediaciones y procedimientos que podrían permitirnos, si fueran utilizados conjuntamente, profundizar nuestro conocimiento de los hombres. De hecho, todo el mundo sabe, todo el mundo admite, por ejemplo, que se deben poder encontrar las mediaciones que permitirían combinar el psicoanálisis con el marxismo. Todo el mundo agrega, por supuesto, que el psicoanálisis no es verdaderamente fundamental pero que, correcta y racionalmente asociado al marxismo, puede ser útil. Del mismo modo todo el mundo reconoce que hay nociones de sociología norteamericana que tienen cierto valor, y que la sociología en general debe ser utilizada —no la sociología soviética, seguro, que es nada más que una enumeración, una nomenclatura. Todo el mundo está de acuerdo en eso. Todo el mundo, en todo caso, lo dice. ¿Pero quién ha intentado hacerlo?

Yo mismo no he hecho más que repetir esas máximas irreprochables en *Cuestión de método*. La idea del libro sobre Flaubert era abandonar esos análisis teóricos, que no llevaban finalmente a ninguna parte, para tratar de dar un ejemplo concreto de lo que se podía hacer. El resultado será lo que será. Aun si es un fracaso, eso podrá dar a otros la idea de recomenzar y hacerlo mejor. La pregunta a la cual trato de dar una respuesta en ese libro es la siguiente: ¿cómo puedo yo estudiar a un hombre con todos esos métodos, y cómo, en el curso de ese estudio, esos mé-

todos van a condicionarse unos a otros y van a encontrar su lugar respectivo?

—¿No disponía usted ya de esas claves cuando escribió "San Genet"?

—No las tenía a todas. Es evidente que el estudio del condicionamiento de Genet por los acontecimientos de su historia objetiva es insuficiente, muy, muy insuficiente. Las grandes líneas de interpretación —Genet era un huérfano de la Asistencia Pública, fue colocado en una familia de campesinos, no poseía nada, etc.— siguen siendo evidentemente verdaderas. Pero todo eso sucedía hacia 1925, en un contexto particular que está totalmente ausente del libro. La Asistencia Pública, por otra parte, como la situación misma del niño encontrado, son fenómenos sociales específicos, y Genet es un producto del siglo xx. Ahora bien, nada de eso está especificado en *San Genet*.

Lo que yo quisiera, en mi próximo libro, es que el lector sienta todo el tiempo la presencia de Flaubert. Mi ideal sería que pudiera a la vez sentir, comprender y conocer la personalidad de Flaubert, como totalmente individual pero también como totalmente representativa de su época. Dicho de otro modo, Flaubert no puede ser comprendido sino por aquello que lo distingue de sus contemporáneos.

¿Ve usted lo que quiero decir? Por ejemplo, hubo muchos escritores, en esa época, como Leconte de Lisle o los Goncourt, que elaboraron teorías análogas a las de Flaubert y que produjeron, inspirándose en ellas, obras más o menos valederas; lo que hay que estudiar es cómo ellos han sido determinados para adoptar esa visión particular, y cómo Flaubert, determinado de la misma manera y sin embargo de manera diferente, ha sido conducido a tomar otro punto de vista. Mi finalidad es tratar de hacer aparecer el encuentro entre el desarrollo de la persona, tal como el psicoanálisis nos lo aclara, y el desarrollo de la historia. Sucede que un individuo, en su condicionamiento más profundo, más íntimo, en su condicionamiento familiar, pueda llenar, durante un momento, un papel histórico. Robespierre sería un buen ejemplo. Pero sería imposible hacer tal estudio sobre él, porque los materiales nos faltan. Haría falta saber cómo fue el encuentro

del hijo del señor y la señora Robespierre, de Arrás, con la Revolución que creó el Comité de Salud Pública.

—Ese es su objetivo teórico. ¿Pero por qué haber elegido a Flaubert?

—Porque es imaginario. Con él estoy en los límites, en las fronteras mismas del sueño. De hecho, lo he elegido por todo un conjunto de razones. La primera es puramente circunstancial: hay muy pocos personajes de la Historia o de la literatura que hayan dejado tal masa de informaciones sobre ellos mismos. La correspondencia de Flaubert ocupa trece volúmenes de alrededor de seiscientas páginas cada uno. Le sucedía que escribía a varias personas en el mismo día, con sólo ligeras variantes de una carta a otra —variantes a menudo muy significativas. Hay igualmente muchos relatos y testimonios sobre él. Los hermanos Goncourt veían mucho a Flaubert y anotaban en su diario no sólo lo que pensaban de él, sino lo que él decía de sí mismo. No es una fuente absolutamente segura pues los Goncourt no eran, en muchos aspectos, más que unos imbéciles biliosos, pero a pesar de todo cuentan en su *Diario* muchas cosas interesantes. Y además está toda la correspondencia con George Sand, las cartas de George Sand a Flaubert, las "autobiografías" que él escribió en su juventud y mil cosas más. Todo eso, aunque circunstancial, es de gran importancia.

En segundo lugar, Flaubert representa, para mí, el opuesto exacto de mi propia concepción de la literatura: un "descompromiso" total y la búsqueda de un ideal formal que no es en absoluto el mío. Stendhal, por ejemplo, es un escritor que prefiero mucho más que a Flaubert, aunque Flaubert sea sin duda más importante para el desarrollo de la novela. Quiero decir que Stendhal es a la vez más fino y más fuerte. Con él, se puede uno dejar llevar totalmente: su estilo es perfecto, sus héroes son simpáticos sin ser "héroes positivos", su visión del mundo es justa y su concepción de la Historia muy astuta. Nada de eso en Flaubert.

Sin embargo, Flaubert ocupa un lugar mucho más importante que Stendhal en la historia de la novela. Si Stendhal no hubiera existido, igual hubiera sido posible pasar de Laclos a Balzac. Mientras que Zola, por ejemplo, o el "*nouveau roman*", son incon-

cebibles sin Flaubert. A los franceses les gusta mucho Stendhal, pero su influencia sobre la novela ha sido mínima. La influencia de Flaubert, por lo contrario, ha sido inmensa, y eso sólo basta para justificar que se lo estudie. Para mí había sin embargo otra cosa: Flaubert ha comenzado a fascinarme precisamente porque veía en él, desde todo punto de vista, lo contrario de mí mismo. Me preguntaba: “¿Cómo era posible un hombre así?”

Descubrí entonces otra dimensión de Flaubert, que es por otra parte una de las fuentes de su talento. Yo tenía la costumbre, leyendo a Stendhal y otros, de estar completamente de acuerdo con el héroe, se llamara Julien Sorel o Fabrice. Ahora bien, cuando se lee a Flaubert, uno se zambulle en medio de personajes irritantes, con los cuales se está en completo desacuerdo. Sucede que se comparten sus sentimientos y después, bruscamente, ellos rechazan nuestra simpatía y nos devuelven a nuestra primera hostilidad. Es manifiestamente eso lo que me fascinó, lo que despertó mi curiosidad. Porque todo el arte de Flaubert está allí. Resulta claro que se detestaba a sí mismo. Cuando habla de sus principales personajes, lo hace con una aterradora mezcla de sadismo y de masoquismo. Los tortura porque son él mismo, pero también para mostrar que los otros y el mundo lo torturan a él; los tortura también porque ellos no son él y porque, vicioso y sádico, él ama torturar a los demás. Entre esos fuegos cruzados, los desgraciados personajes no tienen muchas oportunidades.

Al mismo tiempo, Flaubert escribe desde el interior de sus personajes y es siempre, en cierto modo, de él mismo de quién habla. Lo hace de una manera absolutamente única. El testimonio de Flaubert sobre sí mismo —esa confesión mohina y disfrazada, alimentada por ese odio de sí, por esas referencias constantes a cosas que Flaubert comprende sin conocerlas, por esa voluntad de ser totalmente lúcido que no le impide ser siempre corrosivo— es una cosa excepcional, que nunca se había visto antes que él y que no se ha visto después. Era una segunda razón para elegir a Flaubert.

La tercera es que el estudio de Flaubert representa, para mí, la continuación de uno de mis primeros libros, *Lo imaginario*. Yo trataba de mostrar, en ese libro, que una imagen no es una sensación despierta, o remodelada por el intelecto, ni tampoco

una antigua percepción alterada y atenuada por el saber, sino algo enteramente diferente, una realidad ausente, revelada en su ausencia misma a través de lo que yo llamaba un “analogon”: un objeto sirviendo de soporte analógico y atravesado por una intención. Cuando nos adormecemos, por ejemplo, los puntos luminosos que aparecen bajo nuestros párpados —los fosfenos— pueden servir de soporte analógico para cualquier imagen onírica o hipnagógica.

En suma, entre la vigilia y el sueño, ciertas personas ven pasar formas vagas, que son los fosfenos a través de los cuales proyectan la imagen de una persona o de una cosa. En *Lo imaginario* he tratado de probar que los objetos imaginarios —las imágenes— eran una ausencia. En mi libro sobre Flaubert estudio personas imaginarias, gente que, como Flaubert, desempeña papeles. Todo hombre es un escape de gas por el cual se evade en lo imaginario. Flaubert era constantemente eso. Sin embargo, él debía también mirar la realidad de frente puesto que la odiaba, y ese es todo el problema de las relaciones entre lo real y lo imaginario que yo trato de estudiar a partir de su vida y de su obra.

Finalmente, a través de todo eso, es posible formular la pregunta: “¿Cuál era el mundo social imaginario de la soñadora burguesía de 1848?”. Este es ya, en sí, un tema fascinante. Desde 1830 a 1840, Flaubert hace sus estudios en el colegio de Rouen, y todos sus textos de entonces describen a sus condiscípulos como burgueses mediocres y despreciables. Ahora bien, resulta que hubo, en esa época, cinco años de luchas violentas, políticas, en ese mismo colegio. Después de la revolución de 1830, muchachos jóvenes emprendieron el combate político en las escuelas, se batieron y fueron vencidos. La influencia de los románticos —que Flaubert describe en varias oportunidades como un desafío a sus padres— no se comprende sino en esta perspectiva: cuando los jóvenes rebeldes se convirtieron en “hastados”, fueron recuperados como burgueses “irónicos” —porque habían fracasado.

Lo extraordinario es que Flaubert no dice una palabra de todo eso. Describe a las personas jóvenes que lo rodean como si no fueran nada más que futuros adultos —es decir seres abyectos. Escribe: “Veía defectos que se tornarían vicios, necesidades que se tornarían manías, delirios que se tornarían crímenes —en su-

ma: niños que se tornarían hombres". La historia de sus años de estudio se limita, para él, a aquella del pasaje de la infancia a la madurez. En realidad, fue la historia de un sobresalto de vergüenza de la burguesía, a través de sus hijos, después la historia de la derrota de los hijos y de la desaparición de la vergüenza. Todo eso debiendo terminar con la masacre de 1848.

Antes de 1830, la burguesía de Rouen se escondía bajo sus mantas. Cuando emerge al fin, sus hijos exclaman: "¡Bravo! ¡Vamos a proclamar la República!". Los padres juzgan entonces que aún tienen necesidad, después de todo, de una manta para cubrirse. Y Louis-Philippe se convierte en rey. Pero los hijos se persuaden de que los padres han sido estafados y deciden continuar la lucha. De ello resulta, en el colegio, un jaleo monstruoso pero inútil: los perturbadores serán expulsados. En 1831, pues, cuando Louis-Philippe se desembaraza de La Fayette y abre el camino a la reacción, hay en el colegio de Flaubert, poco antes que él ingrese, muchachos de trece o catorce años que se niegan tranquilamente a confesarse, juzgando que ese es un excelente terreno para una confrontación de fuerzas con las autoridades, puesto que la burguesía, después de todo, sigue siendo oficialmente volteriana. La confesión en las escuelas es una supervivencia de la Restauración, y plantea el delicado problema de la instrucción religiosa obligatoria —que, según ellos, llegará finalmente hasta la Cámara de Diputados.

Me saco el sombrero ante esos chiquilines de catorce años que elaboraron semejante estrategia, sabiendo muy bien que los iban a expulsar. Primero tuvieron que vérselas con el capellán ("¡Confíesate!" — "¡No!") después con otro funcionario ("¡No, no, no!"), después con el director que los expulsa. Hay entonces un escándalo en todo el colegio —tal como ellos habían esperado. Los alumnos de cuarto lanzan huevos podridos al director adjunto y dos de ellos son expulsados. Al día siguiente, al alba, los externos de la clase se reúnen y hacen el juramento de vengar a sus camaradas. Al día siguiente, a las seis de la mañana, los internos les abren las puertas: todos juntos se apoderan de los edificios y los ocupan. ¡Ya en 1831! Desde lo alto de su fortaleza bombardean el consejo académico, que se ha reunido para deliberar en un inmueble vecino.

Durante ese tiempo, el director se arrastra a los pies de los alumnos más antiguos, suplicándoles —con éxito— que no se solidaricen con los "ocupantes". Al fin de cuentas, los alumnos de cuarto no obtienen la reintegración de sus camaradas expulsados, pero las autoridades deben prometer que no habrá ninguna sanción contra aquellos que ocuparan los locales. Tres días más tarde, los alumnos descubren que han sido engañados: el colegio está cerrado. ¡Exactamente como hoy!

Al año siguiente, cuando retornan, están naturalmente furiosos y van a mantener una agitación incesante en el colegio. En esa época Flaubert conoce la situación, pero no la vive en absoluto de esa manera. Aunque haya escrito mucho sobre su infancia y sobre su juventud, no hay un sólo texto de él que haga alusión a esa revuelta de los estudiantes. De hecho, por supuesto, él seguirá la misma evolución que todos los de su generación, pero a su manera. No ha participado del episodio violento de la ocupación del colegio, pero va a llegar al mismo resultado, un poco más tarde, por un camino diferente.

Un día de 1839, en efecto, el profesor de filosofía cae enfermo y un reemplazante ocupa su lugar. Los alumnos deciden que ese reemplazante es incompetente y le hacen la vida imposible. El director trata de tomárselas con dos o tres "agitadores", pero toda la clase se solidariza con ellos. Es Flaubert quien redacta la carta colectiva, en la cual los alumnos protestan ante el principal contra la calidad de la enseñanza y las amenazas de las que los hacen objeto. Eso le vale ser expulsado, con dos o tres más. Esta vez el significado de la protesta es muy claro: Flaubert y sus discípulos son jóvenes burgueses que reclaman una buena educación burguesa —"¡Después de todo, nuestros padres pagan bastante caro!" El segundo episodio es revelador de la evolución de una generación y de una clase. Estas diversas experiencias darán nacimiento a libros amargos sobre la burguesía, cuyos autores se resignarán luego a no ser sino irónicos— otra manera de ser burgués.

—¿Por qué abandonó usted la novela, desde hace unos años, para escribir biografías y obras de teatro? ¿Acaso piensa que el marxismo y el psicoanálisis, por el peso de sus conceptos, han hecho de la novela una forma literaria imposible?

—A menudo me he planteado la pregunta. Es cierto que no hay ninguna técnica que permita dar cuenta de un personaje de novela como puede dar cuenta, por una interpretación marxista y psicoanalítica, una persona que haya existido realmente. Y si un autor intenta utilizar esos sistemas de interpretación en una novela, sin haber encontrado la técnica formal apropiada, la novela desaparece. Nadie ha descubierto aún esa técnica, y no estoy muy seguro de que ella exista.

—*En suma: ¿quiere decir que después de la aparición del marxismo y del psicoanálisis ningún novelista puede ya escribir "ingenuamente"?*

—No es eso. Puede hacerlo, por supuesto, pero entonces su novela es considerada "ingenua". Dicho de otro modo, ya no hay un universo natural de la novela, y no puede existir más que un tipo de novela: la novela "espontánea", "ingenua". Se conocen excelentes ejemplos de ésta, pero sus autores, hoy, deben decidir conscientemente ignorar los métodos de interpretación marxista y psicoanalítica, lo que los hace necesariamente menos "ingenuos".

Existen también novelas de otro género, falsas novelas como las de Gombrowicz, que son una especie de máquinas infernales. Gombrowicz tiene muy buenos conocimientos del psicoanálisis, del marxismo y de muchas otras cosas, pero conserva respecto a ellas una actitud escéptica, tan bien que construye objetos que se destruyen en el acto mismo de su construcción —creando así el modelo de lo que podría ser una novela a la vez analítica y materialista.

—*¿Por qué dejó usted de escribir novelas?*

—Ya no experimentaba la necesidad de hacerlo. Un escritor es siempre un hombre que ha elegido más o menos lo imaginario: le hace falta una cierta dosis de ficción. Por mi parte, la encuentro en mi trabajo sobre Flaubert, que se puede además considerar como una novela. Deseo incluso que la gente diga que es una verdadera novela. Trato, en ese libro, de alcanzar un cierto nivel de comprensión de Flaubert por medio de hipótesis. Utilizo la ficción —guiada, controlada, pero ficción a pesar de todo— para reencontrar las razones por las cuales Flaubert, por ejemplo, escribe una cosa el 15 de marzo, después lo contrario

el 21 de marzo, al mismo corresponsal, sin preocuparse por la contradicción. Mis hipótesis me conducen, pues, a inventar en parte mi personaje.

—*¿Continúa usted escribiendo también obras de teatro?*

—Sí, porque el teatro es todavía otra cosa. Para mí es esencialmente un mito. Tomen, por ejemplo, un pequeño burgués y su mujer que disputan todo el tiempo. Si ustedes registran sus discusiones en un magnetófono, tendrán un documento no solamente sobre esos dos personajes sino sobre la pequeña burguesía y su universo, sobre lo que la sociedad ha hecho de esos burgueses, etc. Dos o tres estudios de ese género bastan para desvalorizar cualquier novela sobre la vida de una pareja de pequeños burgueses. Por el contrario, la imagen que nos da Strindberg de las relaciones de un hombre y de una mujer en *La danza de la muerte* no será jamás superada. El tema es el mismo pero tratado al nivel del mito. El autor dramático presenta a los hombres el *eidos* de su existencia cotidiana, les muestra su propia vida como si ellos la vieran desde el exterior. El genio de Brecht estaba allí. Brecht habría protestado violentamente si alguien le hubiera dicho que sus obras eran mitos. Y sin embargo: ¿qué es *Madre Coraje* sino una pieza contra los mitos convertida, a pesar de ella misma, en un mito?

—*Hay, en la "Crítica de la razón dialéctica", una dimensión que debe impresionar, hoy, a todo nuevo lector. En ciertos aspectos el libro aparece como una anticipación de dos de los acontecimientos históricos más importantes de los últimos años: la revuelta de Mayo en Francia y la Revolución Cultural en China. Se encuentran en él largos análisis de la relación dialéctica entre las clases, la administración, los sindicatos, los partidos políticos, durante las ocupaciones de fábricas de 1936, que parecen a menudo prefigurar el comportamiento del proletariado francés en mayo de 1968. Por otra parte, hay un pasaje en el cual usted evoca los grandes desfiles oficiales de principios de los años 60 en la plaza Tien An-men de Pekín: usted ve en ellos una especie de "mineralización" piramidal del hombre, por la cual un orden burocrático manipula series dispersas para conferirles una falsa apariencia de grupos. ¿Interpreta usted la Revolución Cultural como una tentativa para poner coto a la degradación del régimen*

chino, a través de una suerte de gigantesco "apocalipsis" que pueda recrear, a través de toda China, "grupos de fusión" como aquellos que hicieron antaño la Larga Marcha y ganaron la guerra popular?

—Me considero muy incompletamente informado sobre la Revolución Cultural. El fenómeno se desarrolla sobre los planos ideológico, cultural, político, es decir al nivel de superestructuras que representan los peldaños superiores de toda escala dialéctica. ¿Pero qué pasó a nivel de las infraestructuras, que ha desencadenado ese movimiento en las superestructuras? Debieron aparecer contradicciones determinadas en la base de la economía socialista china, que han producido ese movimiento para un retorno a algo como un perpetuo grupo en fusión. Es posible que los orígenes de la Revolución Cultural deban ser buscados en los conflictos que han marcado el Gran Salto hacia adelante y en la política de inversiones adoptada en la época. Es una tesis que los marxistas japoneses han desarrollado a menudo. Personalmente, debo confesar que no logré comprender las causas del fenómeno en su totalidad. La idea de un apocalipsis permanente es evidentemente muy seductora, pero estoy convencido que no es del todo eso de lo que se trata, y de que hay que buscar en la infraestructura las causas de la Revolución Cultural. Esto no quiere decir que ese movimiento sea el reflejo mecánico de contradicciones en la infraestructura. Pero creo que para comprender su significación total, habría que poder reconstituir el momento preciso del proceso histórico y del desarrollo económico en que la explosión se produjo. Está totalmente claro, por ejemplo, que Mao estaba virtualmente en la cuerda floja desde hacía un cierto tiempo, y que ahora ha retomado el poder. Este cambio está indudablemente vinculado a conflictos internos que se remontan, al menos, hasta el Gran Salto hacia adelante.

—*La China sigue siendo un país muy pobre, con una tasa muy baja de desarrollo de fuerzas productivas. Lo que usted dice en la "Crítica" sobre el reino de la escasez, conduce a la conclusión de que es imposible suprimir la burocracia en un país como ése. Toda tentativa para evitar la degradación burocrática de la revolución, será inevitablemente frenada por los límites objetivos impuestos por la escasez. Este argumento explicaría que hay*

*guardianes (ya sean institucionales, como el ejército, o ideológicos, como el culto de la personalidad) que frenan, en China, la iniciativa de masa.*

—Es evidente que las iniciativas totalmente incontroladas podrían finalizar en una especie de locura. Es que el desarrollo libre y anárquico del individuo (no del individuo social del porvenir sino del "libre organismo práctico" de hoy) puede no ser un peligro para su propia razón, pero puede serlo para la sociedad. Pero proclamar la libertad total del individuo en el interior de un grupo en fusión y, al mismo tiempo, ponerle en la cabeza piedritas bautizadas "pensamientos de Mao", no es crear un hombre total. Las dos cosas son absolutamente contradictorias.

—*¿Quizá la paradoja de la Revolución Cultural consiste en que ella es finalmente imposible en China (donde la idea fue concebida), mientras sería más viable en los países occidentales superdesarrollados?*

—Creo que eso es exacto. Con una reserva: ¿se puede hacer la Revolución Cultural sin hacer la revolución? En mayo, los estudiantes franceses querían una revolución cultural. ¿Qué faltaba allí para lograrla? Los medios para hacer una verdadera revolución. Dicho de otro modo: una revolución que, en su origen, no es en absoluto cultural sino que consiste en tomar el poder por la lucha violenta de clases. Esto no significa que la idea de una revolución cultural en Francia fuera un puro y simple espejismo. Al contrario, el movimiento de mayo expresaba una protesta radical contra los valores establecidos de la Universidad y de la sociedad, y una voluntad de considerarlos como si ya estuvieran muertos. Es muy importante proseguir con esa protesta.

Siempre estuve convencido de que la guerra de Vietnam estaba en los orígenes del movimiento de mayo. Para los estudiantes que desencadenaron los acontecimientos, la guerra de Vietnam hizo más que inducirlos a tomar el partido del F.N.L. y del pueblo vietnamita contra el imperialismo norteamericano. El efecto esencial que tuvo esa guerra sobre los militantes europeos o norteamericanos, es que ha ensanchado el campo de lo posible. Anteriormente parecía imposible que los vietnamitas pudieran resistir a la formidable máquina militar norteamericana y ganar.

Sin embargo, es lo que han hecho y, de golpe, cambiaron completamente las maneras de ver de los estudiantes franceses —entre otros. Estos comprendieron que había posibilidades que permanecían desconocidas. No que todo fuera posible, sino que sólo se puede saber que una cosa es imposible después de haberla intentado y de haber fracasado. Ese fue un descubrimiento capital, rico en potencialidades y, para Occidente, revolucionario.

Hoy, cerca de dos años después, está claro que, en cierta medida, hemos descubierto lo imposible. En particular, mientras el P.C. francés siga siendo el mayor partido conservador de Francia, y mientras tenga la confianza de los trabajadores, será imposible hacer la revolución libre que fracasó en mayo. Esto significa solamente que hay que continuar la lucha, por larga que pueda llegar a ser, con la misma perseverancia que los vietnamitas quienes, después de todo, continúan peleando —y ganando.

—*Mayo no fue una revolución: el movimiento no destruyó al Estado burgués. La próxima vez, para hacer la revolución, habrá que coordinar y dirigir la lucha. ¿Qué organización política, según usted, sería hoy el instrumento adecuado?*

—Hoy como ayer, el anarquismo no conduce a nada. La cuestión esencial es saber si finalmente el único tipo de organización política posible es el que conocemos, el de los partidos comunistas actuales: división jerárquica entre la dirección y la base, instrucciones y comunicaciones yendo de arriba hacia abajo, aislamiento de las células, disciplina aplicada desde la cúspide, separación de trabajadores e intelectuales. Este modelo ha derivado de aquel de una organización nacida en la clandestinidad, del tiempo de los zares. ¿Qué razones objetivas hay de atenerse a él hoy, en los países occidentales? No parece tener más obieto que asegurar un centralismo autoritario, que prohíbe toda práctica democrática. Bien entendido: en un período de guerra civil una disciplina militar es necesaria. ¿Pero un partido proletario debe forzosamente parecerse a los partidos comunistas de hoy? ¿No es posible concebir un tipo de organización política en la cual los hombres no sean presionados y ahogados? En una organización así podrían existir tendencias diferentes, y ella sería

capaz de encerrarse en sí misma en momentos de peligro, reabriéndose después.

Por supuesto, sigue siendo verdad que para combatir una cosa uno debe transformarse en ella: quiero decir que no basta con ser otra cosa distinta sino que hay que convertirse en su exacto contrario. Un partido revolucionario debe, hasta ciertos límites, ser tan centralizado y coercitivo como el Estado burgués al que tiene por misión voltear. Pero el problema —la historia de nuestro siglo está aquí para probarlo— es que una vez que un partido ha pasado dialécticamente por esta prueba, se arriesga a quedarse bloqueado en ese estadio. Resultado; hay enormes dificultades para salir del carril burocrático que se aceptó seguir, al principio, para hacer la revolución contra una maquinaria militar-burocrática. Y, en ese momento, sólo una revolución cultural contra el nuevo orden puede impedir su degradación. No es una reforma suave lo que se produce actualmente en China: es la destrucción violenta de todo un sistema de privilegios. Sin embargo, no sabemos nada acerca del porvenir en China.

Si la revolución triunfara en cualquier país occidental, el peligro de deterioración burocrática sería muy grande y estaría constantemente presente: es inevitable porque ese país sufriría el cercamiento imperialista y porque la lucha de clases continuaría en él. La idea de una liberación total e instantánea es una utopía. Nosotros podemos ya prever algunos de los límites y presiones que se impondrían a una revolución futura. Pero aquel que de eso saca argumentos para no hacer la revolución y para no luchar por ella desde ahora, es simplemente un contrarrevolucionario.

—*En el extranjero se lo considera a usted, a menudo, como un producto clásico de la cultura universitaria francesa. El sistema universitario en el cual usted ha sido educado y en el cual comenzó su carrera, era precisamente el blanco del primer movimiento que desencadenó la explosión de mayo. ¿Qué piensa usted hoy de ese sistema?*

—Es totalmente cierto que soy un producto del sistema y lo sé perfectamente —aunque espero no ser únicamente eso. Cuando era estudiante, sólo una pequeña “élite” iba a la universidad y si se tenía además la “suerte” de entrar en la Escuela Normal, uno gozaba de todas las ventajas materiales. En un sentido esto

es, mucho más que sus profesores, el *sistema* universitario que me ha formado —porque, en mis tiempos, salvo una o dos excepciones, los profesores eran muy mediocres. Pero al sistema, y más aún la Escuela Normal, yo los aceptaba como absolutamente naturales: nieto e hijo de intelectuales pequeño-burgueses, nunca me vino a la mente la idea de cuestionarlos. Las clases magistrales nos parecían estúpidas, pero solamente porque los profesores que las daban no tenían nada que decirnos. Más tarde, otros comprendieron que el principio mismo de la clase magistral era indefendible. Nosotros sólo nos absteníamos de asistir a la Sorbona: una sola vez fuimos porque los estudiantes de derecho, reaccionarios, habían amenazado invadirla. Sino, no poníamos los pies en ella. En mis tiempos, la mayor parte de los normalistas se sentían muy orgullosos de transformarse en profesores (aunque hubiera algunos a quienes la distinción entre profesores y licenciados les pareciera escandalosa). Nizan, por supuesto, era una excepción. Él detestaba la Escuela Normal por excelentes razones: por ejemplo porque era una institución de clase destinada a crear una élite privilegiada. Aunque universitariamente él “triunfó”, nunca se integró al sistema. Después de su tercer año de escuela, se encontraba en tal estado de malestar que huyó a Aden. Evidentemente, tenía también problemas personales, pero la razón esencial de su partida fue que no podía respirar en ese sistema concebido para perpetuar un monopolio del saber.

—¿Cómo, después de mayo, concibe usted que se pueda aplicar correctamente el marxismo, en tanto que subsisten las instituciones de la cultura burguesa?

—Dicho de otro modo: ¿es concebible hoy una cultura revolucionaria positiva? Para mí ese es el problema más difícil que se desprende de su pregunta. Mi opinión sincera es que todo aquello que, en la cultura burguesa, será superado por una cultura revolucionaria, será al menos conservado por ésta. No creo que una cultura revolucionaria olvidará a Baudelaire o a Flaubert simplemente porque eran muy burgueses, y no precisamente amigos del pueblo. En toda futura cultura socialista, ellos tendrán su lugar, pero será un lugar *nuevo*, determinado por nuevas necesidades y nuevas relaciones sociales. No serán sin duda va-

lores esenciales; pero formarán parte de una tradición revalorizada por una nueva *praxis* y una nueva cultura.

¿Pero cómo pueden ellos ser revalorizados hoy, cuando no existe cultura revolucionaria? Sólo tienen lugar en la sociedad actualmente existente, aquel que les asignó la cultura burguesa. ¿Qué “uso correcto” puede hacer de Rimbaud un joven militante socialista de Nanterre o de Vincennes? Imposible responder a esta pregunta. Es verdad que ciertos universitarios de las generaciones precedentes se han convertido en revolucionarios, en una sociedad que les dispensaba *esa* cultura. Pero después la situación ha cambiado radicalmente. Tomen simplemente las condiciones materiales en las cuales se da una educación universitaria: en mis tiempos una clase magistral clásica era escuchada por quince o veinte personas. No era demasiado chocante porque, en principio, se podía discutir: un estudiante siempre tenía la posibilidad de interrumpir al profesor y decir que no estaba de acuerdo. El profesor lo dejaba hacer porque ese liberalismo aparente enmascaraba el carácter enteramente autoritario del conjunto del curso. Actualmente, allí donde antes había veinte estudiantes, hay de ciento cincuenta a trescientos, y aquel tipo de interrupciones ya no es posible. Mientras que antes se podía volver a la cultura burguesa contra sí misma y mostrar que libertad, igualdad y fraternidad se habían convertido en sus contrarios, hoy la única posibilidad es estar contra esa cultura burguesa, pues el sistema tradicional se encuentra en vías de desplegarse. El bachillerato es algo increíblemente antiguo. El año pasado, en la Universidad de Rouen, uno de los temas de filosofía era éste: “¿Qué piensa usted del consejo de Epicteto a uno de sus discípulos: ‘Vis caché’<sup>1</sup>?”. Resulta ya profundamente absurdo, en nuestra época, proponer a colegiales de diecisiete años ese tema. Pero además, entre el 10 y el 20 % de los candidatos creyeron que “Vis caché” significaba “Vices cachés”<sup>2</sup> pensando sin duda que “vis” era la ortografía antigua de “vices” y que “vis caché” significa “esconde tus vicios”. Llegaron a la conclusión

<sup>1</sup> *Vis caché*: “Vive escondido”. Se mantiene en francés para aclarar la confusión de la que Sartre habla posteriormente. (N. del T.)

<sup>2</sup> *Vices cachés*: “Vicios escondidos”. La pronunciación similar a “vis caché” provocó aquella confusión. (N. del T.)

de que la cita de Epitecto quería decir: "Si tienes vicios, satisfácelos pero en secreto", y la comentaron ampliamente. Lo más gracioso —y lo más triste— es que aprobaban la fórmula. "Porque así sucede en la sociedad: se puede tener un vicio pero hay que satisfacerlo a escondidas." Respuestas ingenuas pero que muestran bien lo que es, en realidad, la moralidad burguesa. Respuestas lamentables porque evidentemente esos alumnos han pensado: "Epicteto debe ser un gran hombre, si lo critico seré aplazado. Debo, pues, decir que estoy de acuerdo con su opinión".

No hay verdaderas relaciones, contactos de ningún tipo entre alumnos y profesores. En Francia, la cultura burguesa se destruye ella misma. De repente, por el momento —y sin prejuzgar el porvenir— creo que los jóvenes militantes no tienen otra elección que negar radicalmente la cultura existente —negación que tomará a menudo la forma de una protesta violenta.

—¿Escribirá usted la continuación de "Las Palabras"? ¿Cuáles son sus proyectos?

—No. Creo que una continuación de *Las Palabras* no tendría mucho interés. Si escribí *Las Palabras* fue para responder a la misma pregunta que en mis estudios sobre Genet y Flaubert: ¿cómo un hombre se transforma en alguien que escribe, alguien que quiere hablar de lo imaginario? Eso traté de responderme con respecto a mí, como traté de hacerlo con respecto a otros. ¿Qué habría que decir de mi vida, después de 1939? Cómo me convertí en el escritor que ha escrito tales obras particulares. Pero las razones por las cuales escribí *La Náusea* más que otro libro, son de poca importancia. Lo que es interesante es el nacimiento de la decisión de escribir. Después, lo que es igualmente interesante, son las razones por las cuales escribí exactamente lo contrario de lo que quería escribir. Pero ese es otro tema: las relaciones de un hombre con la historia de su tiempo. Por eso lo que escribiré algún día será un testamento político. El título es sin duda malo, porque la palabra "testamento" implica la idea de que uno va a dar consejos, en tanto que hablaré simplemente del fin de una vida.

Lo que quisiera mostrar es cómo un hombre llega a la política, cómo es atrapado por ella, cómo es transformado en otro por ella. Porque hay que recordar que yo no estaba hecho para la

política y que, sin embargo, la política me ha cambiado tanto que, finalmente, me he visto obligado a hacerla. Es esto lo que resulta sorprendente. Contaré lo que he hecho en este dominio, qué errores he cometido y qué resultó de ellos. Haciendo eso, trataré de definir lo que constituye la política hoy, en la fase histórica que vivimos.

*New Left*, reproducido por *Le Nouvel Observateur*, 26 de enero de 1970.

## II. TEXTOS

### PALMIRO TOGLIATTI

Soy un extranjero y sin embargo siento el duelo de Italia como si fuera mío. Esto es lo que manifiesta, sin ninguna duda, el prestigio internacional de Togliatti. Pero hay otra cosa: para quien encontraba responsables del Partido Comunista Italiano, fuera de su país, en medio de representantes de otros Partidos comunistas, la singularidad del partido de ustedes saltaba a la vista. Se lo amaba. Y he terminado por comprender que lo que amaba primero en ustedes —fuera de toda cuestión personal— era Togliatti. Para no hablar sino de mi experiencia, no es a él a quien vi primero. Pero mis primeros amigos comunistas —que formaban parte de la delegación italiana en el congreso de Viena—, se destacaban sobre los demás por una libertad de palabra, una lucidez de pensamiento, una ironía ligera frente a sí mismos, que no enmascaraban ni su profesión ni su fidelidad. Se citaba mucho a Marx alrededor de ellos; ellos no lo citaban: aplicaban sus principios y su método, no solamente a la burguesía sino a la historia de su partido, a la de los países socialistas, rigurosamente. El marxismo se tornaba, entre ellos, lo que debe ser: un inmenso y paciente esfuerzo de búsqueda, mezclando a la práctica la teoría; una reflexión perpetua sobre sí mismo. Ellos han rechazado siempre que las sociedades socialistas y los partidos comunistas —que sus partidos— escapen a las interpretaciones marxistas, evitando por allí ese error demasiado natural pero cargado de consecuencias que ha hecho que los hijos de Freud, en sus recuerdos de infancia, sometieran todo el mundo al psicoanálisis salvo a su padre.

Yo estaba encantado. Me decía: he aquí el espíritu italiano. Atribuía su libertad de espíritu a las tradiciones de ese país que ha visto tanta gloria y tantos duelos y que, en lo más alto de su

celo, conserva el recuerdo de tantas glorias desaparecidas. En un sentido no me engañaba, pero las explicaciones por el pasado no valen gran cosa si no se les añaden las del presente y las del porvenir. El Partido Comunista Italiano era Italia. Pero cuando encontré a Togliatti, pensé Italia es él. Él la conserva, la mantiene y la cambia. Él, hombre de todos y hombre de su país, preservando su partido de todo dogmatismo y conduciéndolo pacientemente, firmemente hacia el socialismo.

La primera vez que lo vi —era, si no me equivoco, en julio de 1954— algo me dejó estupefacto: yo estaba habituado a las paradas y precauciones —a menudo muy justificadas— de los jefes de partido, los jefes de Estado. Él me invitó a cenar en un restaurante del Trastevere y vino solo, con mis amigos Alicata y Guttuso, dos o tres personas más que, salvo el respeto que les debo, no podían pasar por gorilas. Sin embargo, seis años día a día, o casi, antes de eso, un joven loco de extrema derecha, empujado al crimen por los horribles clamores de la prensa, había disparado sobre él, a quemarropa, tres balas que lo habían puesto a las puertas de la muerte. Era ese resucitado, con todo, quien venía a pasos lentos y suaves, muy sereno, a mi encuentro. Fue él quien tomó lugar en esa *trattoria* infestada de extranjeros y de italianos sin duda hostiles. Santa María del Trastevere era entonces una plaza extraña: en la calzada había pobres, casi todos jóvenes; en un café, desaparecido después, madres amantaban a sus hijos sin volver antes de medianoche a sus habitaciones tórridas para evitarles el tufo de los departamentos romanos. Unos pocos autos, caros y voluminosos, con patente U.S.A.; ricos en las aceras de los restaurantes. En ese entonces ricos y pobres no hacían muy mala pareja. Se toleraba a esos glotones que comían a la luz de pequeñas lámparas, al son de una música servil, de canciones dulzonas, con la impresión de encanallarse. No me puedo imaginar eso entre nosotros. Sin embargo, la lucha de clases es tan dura, a veces más dura, en Italia que en otras partes. Pero no tiene las mismas características. Y el turista, exportación en el lugar, es burlado, estafado, pero respetado. Togliatti nos hizo sentar en la acera y, al principio, nadie reconoció a ese hombre vestido como un pequeño-burgués, de rostro fino, sonriente; de gestos fáciles pero marcados por una

especie de timidez. Y después, cuando nos traían las pastas, fue la avalancha. Moravia me había dicho, en esa misma *trattoria*, viendo pasar a la Lollobrigida en el mes de junio de 1952: “para tener esa celebridad, hay que ser una estrella”. Y bien: no. Togliatti no era una estrella, sólo un hombre como los demás y que llegaba a los sesenta. Pero la multitud rodeaba al restaurante. ¡Qué ojos! Habían perdido su dureza. En ellos leía la ternura. Primero algunos, luego todos, empezaron a gritar: “¡Togliatti! ¡Viva Togliatti!”. Los clientes extranjeros se preguntaban con inquietud qué columna del Foro, qué monumento había aparecido bruscamente en medio del Trastevere. Los comensales italianos sabían de qué se trataba: hablaban bajo, incómodos. Si Togliatti estuvo contento de verificar una vez más su popularidad, no demostró nada. Hablaba y, sobre todo, con su extrema cortesía, su curiosidad siempre presente, me interrogaba sobre Francia y me escuchaba. Inclinado sobre una vieja suiza de cabellos azules, el cantor del restaurante susurraba una canción napolitana. Oyó gritar, se volvió y vino hacia nosotros, pálido de emoción: “Camarada Togliatti” —dijo— “soy miembro del Partido”. Sacó su billetera y mostró orgullosamente su carnet. “¿Qué quieres que cante?” Y Togliatti dijo: “Cántanos viejas canciones romanas”. El cantor lo hizo. Yo recordaré siempre una de ellas, sin ninguna duda reaccionaria:

*¡Alerta, alerta!*

*Los moros han desembarcado,*

*Garibaldi está a las puertas de Roma*

Togliatti escuchaba sonriendo, más sensible a la espontaneidad de esos cantos que a su contenido. En tiempos en que el Papa era el amo de Roma, algunos hombres habían inventado aquello. Hombres: eso le bastaba. Él nunca condenó a nadie sin intentar antes comprender. La multitud acompañaba al cantor con sus gritos ensordecidos pero llenos de esperanza. Los turistas habían terminado por comprender. ¡Qué escena extraña! ¡Aquel hombre comiendo, impenetrable y sonriente, rodeado de un pequeño círculo de odio y, más lejos, de un gran semicírculo de amor! En nuestra mesa comenzábamos a inquietarnos: una provocación de los ricos hubiera conducido a la invasión del restaurante, a la pelea. Ese

fue el momento que dos americanos eligieron para silbar. Dos débiles silbidos, ahogados por el miedo. Afuera se los oyó, hubo un gruñido. Alicata y Guttuso pidieron a Togliatti que dejáramos el lugar: "Pasarían cosas feas si nos quedáramos". Él los escuchó, se levantó de mal humor y, en el auto que nos llevaba, no habló mucho más. Veía ante mí un hombre irritado a quien se privaba de derechos que tienen otros hombres. Después lo volví a ver bastante a menudo en las *trattorias* romanas. Un día, su hija adoptiva vino a saludar a Simone de Beauvoir que cenaba conmigo en Da Pancrazio: había leído sus libros. Alcé la cabeza: a dos metros de allí Togliatti cenaba, tranquilo, la espalda vuelta a la calle, en compañía de una mujer y de dos hombres. ¿Por qué esa porfía modesta pero invencible? Todos los responsables del Partido Comunista Italiano hacen así: son ellos quienes me ayudaron a conocer Roma. ¿Pero él? Arriesgaba su piel. No era ni desafío ni ostentación: la lucha clandestina y la guerra de España le habían dado bastantes ocasiones de probar su valentía, como para que no tuviera necesidad de mostrarla. No: comprendí poco a poco que quería ser a la vez el jefe de su partido y un hombre entre los hombres. Y, si se me cree, esa es una manera entre mil (él tenía todas las demás). La menos eficaz, pero la más espontánea para no separarse de las masas. Secretario general del Partido Comunista Italiano, intelectual, Togliatti era y quería ser un hombre de la calle. Recuerdo aquella anécdota sobre Lenin yendo a pie a lo de su peluquero, y esperando su turno leyendo el diario: era entonces —desde hacía poco— el jefe de la U.R.S.S., querían su muerte un poco en todas partes, la prueba es que dispararon sobre él y que no se recuperó jamás de sus heridas. Esa conducta ejemplar, que yo sepa, no ha sido seguida sino por dos hombres: Fidel Castro y Togliatti.

Por eso, primero, lo he querido. He visto otros jefes después, pasé, para unirme con ellos en sus despachos, entre hileras de policías y de gorilas. Hablaban bien pero estaban solos: nunca, en ninguno de ellos, encontré ese amor simple y fuerte por las calles populosas, por las masas. Les hablaban desde arriba, desde lejos, y gozaban viendo hasta el infinito ese caviar negro: las cabezas de los oyentes. Pero no entraban en ellas, les repugnaba convertirse en un grano del caviar. Togliatti amaba los hombres

hasta ese punto. También les hablaba desde una tribuna, era su oficio. Pero, ni bien podía, entraba en las multitudes, que lo arrastraban y lo traqueteaban. Amaba por igual la soledad de sus montañas y la vida unánime de las ciudades. Togliatti no se separó de las masas. Mucho más que una táctica, ese amor —que comprendo porque lo comparto— era un rasgo de carácter. Resultado: 2 millones de militantes inscriptos, 8 millones de electores. Votando por él, las masas comprendieron que votaban por ellas mismas. Y cuando dispararon sobre él, en 1948, la cólera las arrojó a la calle, contra los policías y los soldados; el gobierno se creyó perdido.

Su partido está hecho a su imagen. Cuando yo veía en las paredes de San Gimignano —hasta en las de las iglesias— los *affiches* invitando a todo el mundo, sin distinción, a la fiesta de *L'Unità*; cuando descubría, en el centro de una pequeña ciudad italiana, a la hora de la siesta, un viejo somnoliento en el umbral de una pesada puerta de dos batientes abierta hacia una sala vacía y leía, por sobre su cabeza, "Permanencia del P.C.", comprendía la trascendencia política de lo que fue primero un rasgo personal. El partido no se cuidaba: se ponía bajo la protección del pueblo. Arriesgaba así algunos atentados con bombas. Los hubo, pero menos que en otras partes. Pero no se aislaba de la nación, rechazaba el derecho de los anticomunistas de llamarlo "separatista". Sin ninguna duda la dura suerte del P.C.I. fue forjarse —¡al precio de cuántos sacrificios!—, en la lucha clandestina contra Mussolini, y de aparecer ante los otros antifascistas como un movimiento de resistencia nacional contra el fascismo que conducía a la nación a la ruina. No era entonces ni stalinista ni antistalinista: la U.R.S.S. estaba lejos, la situación de Italia era lo primero. Después de la guerra hubo que contemporizar. ¿Pero qué alivio cuando el XXº Congreso! ¿Y quién sino Togliatti ha comprendido que el partido del pueblo debe vivir en simbiosis con el pueblo, que las enseñanzas de la guerrilla no debían ser olvidadas en el momento en que ella finalizaba? La guerra popular no termina con la paz: es la forma privilegiada de la lucha de clases. Y la única manera, para un P.C., de ser internacional, es empujar hasta el fin su unidad con la nación. Desde este punto de vista se puede decir —y Togliatti me lo dijo un día— que la "vía ita-

liana del comunismo" estaba en germen en la lucha contra el fascismo. Desde esa época el P.C.I. luchaba solo, no podía aprovechar de la ayuda soviética ni seguir los consejos del Komintern: sus alianzas con los otros antifascistas, la relación fluctuante de las fuerzas presentes eran lo único que contaba. "No se hace lo que se quiere —ha dicho Togliatti— se hace lo que se puede." Pero lo que se puede determina lo que se es. El Partido podía y debía liberar a la nación de Mussolini: por esa razón se convirtió en un partido nacional. Nacional pero no nacionalista: Togliatti ha explicado bien que el policentrismo era la única vía hacia la unidad. Aceptar órdenes exteriores —aunque fueran decididas por la unión de todos los partidos comunistas—, es arriesgar separarse de la sociedad concreta en que se vive, porque son difícilmente adaptables a cada situación particular. Su misma universalidad las condena. Hacen falta principios comunes, un fin universal y que cada uno alcance ese fin, a partir de esos principios, como puede. Del reproche que se ha podido hacer en ciertos momentos a la U.R.S.S., su voluntarismo, Togliatti escapaba enteramente: "se hace lo que se puede". Esto no quiere decir que él fuera fatalista; el campo de los posibles es limitado, ciertamente, pero se puede elegir y, una vez hecha la elección, Togliatti se atenía firmemente a ella, *voluntariamente*, sin retroceder una pulgada ni abandonar nada. Pero ese espíritu vivo y amplio, antes de emprender algo, quería encarar *todo* lo posible y elegir serenamente. Se dice que murmuró, en el 48, en la cama que se creyó sería su lecho de muerte: "¡Nada de aventuras, camaradas, nada de aventuras!". En ese instante, una marea humana inundaba Italia, parecía llevárselo todo. Él lo sabía o lo adivinaba. Pero también sabía que el gobierno, después del primer momento de pánico, reaccionaría, recurriría al ejército. La insurrección popular debía fracasar porque no estaba preparada, porque era un golpe de pasión y no una empresa. Un fracaso sería el Terror, diez años de retardo en el movimiento obrero diezmado. Fue él quien, desde su cama, detuvo una cólera tormentosa que los industriales y los políticos están lejos de olvidar. Se vio su popularidad, se vio su prudencia. Se vio sobre todo que no quería sumergir al país en sangre y fuego. Casi todos —aun los anticomunistas— le estuvieron agradecidos por esa moderación. Él quería

que Italia fuera otra, con otro régimen y otras estructuras; no quería —como demasiado a menudo se había dicho— arrojar a Italia en una aventura en la cual, quizá, se hundiría. Desde ese día el P.C., poderoso, fuerte y tranquilo se convirtió, sin haberlo querido, en un partido nacional. Se lo acusaba, por supuesto —como se hace en cualquier otra parte—, de seguir órdenes de Moscú, pero no era de corazón y nadie creía verdaderamente que la solidaridad profunda de los comunistas italianos con el país de la Revolución fuera hasta la subordinación. Hubo momentos duros, sin duda: fue necesario callar. Pero yo estaba en Roma en noviembre de 1956, cuando en otras partes se trataba a los insurgentes de Budapest de versallistas y fascistas. Vi a comunistas. Leí cada día *L'Unità*: yo no compartía su punto de vista y no podía creer en la necesidad de la intervención rusa. Pero para mí eran hermanos: Guttuso estaba trastornado, más aún que yo; Togliatti lo estaba también, sin ninguna duda. Jamás *L'Unità* insultó a los vencidos: consideraba a la insurrección húngara como una desgracia nacional y, mientras sostenía la intervención, invitaba a los vencedores a reconstruir de tal modo, que el retorno de esas violencias fuera imposible. Más tarde, cuando el Mercado Común se concretó, fue Togliatti quien abrió los ojos de los soviéticos, mal aconsejados, quien les mostró la fuerza y los verdaderos peligros. Fue él, en fin, quien se opuso tanto como pudo a la condena del Partido Chino, aunque éste lo haya tomado como blanco y aunque él compartiera las ideas de Moscú sobre la política de Pekín: así su partido nacional y libre —libre por nacional—, hacía todo para salvaguardar la amistad internacional.

La Unidad es, creo, una palabra clave para comprenderlo. Pero este hombre humano y bueno no quería que ella le fuera impuesta desde afuera, ni a su partido por una asamblea internacional, ni a sus militantes por una autoridad superior, separada de las masas. Su manera era singular y muy eficaz: yo lo he visto hablar con militantes que no estaban siempre de acuerdo entre ellos. Él no era su jefe sino retomando las contradicciones por su cuenta, disolviéndolas en la unidad de su sola persona, impidiendo así los conflictos a estallar, los enfrentamientos entre grupos rivales. Un amigo me ha contado esta historia: está en

desacuerdo con ciertos espíritus de *Rinascita*; almuerzo con Togliatti y se lo dice. Togliatti refuta sus argumentos uno por uno, pero lo deja inquebrantable. Al poco tiempo: reunión de los redactores de *Rinascita* y de los responsables de la cultura. Los primeros oradores sostienen el mismo punto de vista de Togliatti; mi amigo pide la palabra para responder. Togliatti se levanta y le dice: "Si no tienes inconveniente, voy a hablar primero". Y mi amigo, estupefacto, lo oye retomar por su cuenta la mayor parte de las objeciones que él mismo había refutado la semana precedente. En pocas palabras: ahora era Togliatti contra Togliatti. Terminó condenando a mi amigo y algunos otros por no haberlo prevenido antes. Esta historia prueba —¿es necesario?— que Togliatti sabía escuchar y reflexionar. Era un cabeza dura, no le gustaba reconocerse equivocado: su primer movimiento ante quien lo contradecía era el contraataque. Después, terminada la conversación, la continuaba dentro de sí, pesaba objetivamente el pro y el contra y —cosa rara en un responsable— no temía, en ciertos casos, reconocerse equivocado. En el fondo sólo se permitía a sí mismo convencerse, pero sucedía que se convenciera contra sus primeras decisiones, a partir de objeciones formuladas por otros. Prefiero eso a que hubiera cedido al principio: es unir la fuerza de carácter a la libertad de espíritu. Pero lo que me impresiona sobre todo es que él haya hablado primero, acusándose, siendo el jefe; retomando por su cuenta las quejas enunciadas, quitando de antemano a mi amigo toda razón de intervenir salvo para declarar: "Estoy de acuerdo con Togliatti". Si mi amigo hubiera intervenido antes, demasiado indignado sin duda, se hubiera hecho de enemigos. De amigos también, supongo; porque la cultura se habría transformado en un campo cerrado donde dos grupos de partidarios se hubieran enfrentado. Y si el jefe hubiera hablado después dando la razón a uno de los grupos, los habría dejado irreconciliados: en la primera ocasión recomenzaría la batalla, más dura. Haciendo él mismo las críticas, convirtiéndolas en autocríticas, tomaba todo el peso sobre sí y podía *corregir* a sus colaboradores sin humillar a nadie, porque primero sus golpes lo alcanzaban a él mismo. Después unía las razones de todos en una síntesis hábil y provisoria que permitía contemporizar, dejar la cuestión abierta al

mismo tiempo que cerraba el debate. En cuanto a las decisiones finales, se reservaba tomarlas cuando el conflicto estuviera maduro o hubiera desaparecido. En muchos otros países, los que abandonan o son echados del Partido, se sienten golpeados a muerte. Moralmente y a veces físicamente: es que el manejo de las masas armoniza difícilmente con el respeto de la persona. Togliatti sabía unir el uno al otro: los excluidos —los hay, seguramente, pero menos que en otras partes— no pierden su personalidad el día en que el Partido no quiere ya saber de ellos. Viven. La anécdota que he contado muestra bien la preocupación que ese responsable de dos millones de hombres sentía por cada uno de ellos: no romper, jamás humillar, esa era su regla. A causa de él, un comunista italiano puede enorgullecerse de ser un hombre entero. En cuanto a mí, he sentido a menudo, por la cortesía con que me interrogaba sobre un país que conocía tan bien como yo, que había en su atención respeto por el hombre, cualquiera que fuera, que le expusiera ideas sinceras y vividas. Y también que las ideas de él estaban formadas pero como detenidas, que él conservaba la esperanza de que el interlocutor, aun sin darse cuenta, lo ayudaría a ponerlas al día, a cambiarlas si fuese necesario. El día de su entierro vi, cerca de la sede de su partido, la palabra "monolito" escrita en una pared, sin duda por la mano de un joven fascista. Eso me hubiera hecho reír si hubiera tenido ganas: nadie era menos monolítico que él y, por consiguiente, que su Partido. Había sabido ligar dos cualidades difícilmente comparables, de las cuales una debe pertenecer al jefe responsable y la otra es indispensable para el intelectual: inquebrantable en la acción, sin cuestionar jamás los principios, el método y el fin, él no formaba un pensamiento que no contuviera el germen de su propia crítica. Por esta razón, la gran mayoría de los escritores ha mantenido siempre buenas relaciones con el Partido. Al contrario de Francia donde, por tradición, los intelectuales conservadores o reaccionarios son una fuerza real, Italia cuenta, a la derecha, con muy pocos intelectuales. El comunismo ha drenado todos los demás. La mayor parte no ha entrado a él, pero con él llevan a cabo la mayoría de sus luchas. Así —como debiera ser, como no siempre es— el partido de los explotados es también el partido de la inteligencia. Por esa razón

le dije un día: "Italia, al contrario de Francia, tiene los mejores diarios a la izquierda y los peores a la derecha". Esa también es obra suya. Cuando fundó *Rinascita* después de la guerra, hubo comunistas que protestaron: había que reconstruir y combatir ¿qué necesidad de una revista teórica? Entre los mismos que habían combatido ardientemente a Mussolini, veinte años de fascismo habían dejado huellas: creían en el divorcio entre el pensamiento y la acción. Togliatti no cedió: ese hombre tenía su contradicción —la más fecunda: los italianos y los españoles, en tiempos de la guerra de España, habían reconocido sus talentos de organización. Pero ese hombre de acción había seguido siendo de pies a cabeza un intelectual. Sin duda ponía su cultura y su alta inteligencia enteramente al servicio de las masas sedientas. Pero conservó hasta el fin el odio al esquematismo y a las simplificaciones. Hacía suya la frase de Marx: "no queremos comprender al mundo, queremos cambiarlo", pero agregando —cosa que Marx no hubiera desaprobado— "pero cambiarlo es la única manera de comprenderlo, pues la acción ilumina lo que es a partir de lo que vendrá". Leyendo sus discursos, sus escritos, una palabra salta cien veces a la vista: *nuevo*. Todo es siempre *nuevo* para él: en cada situación ve primero lo nuevo, lo imprevisto. La post-guerra verá surgir *L'Ordine Nuovo*, donde trabaja con Gramsci; el fascismo propone tareas nuevas, es él mismo una reacción sin precedentes de la burguesía; nueva es la Segunda Guerra Mundial y nuevos los problemas de la segunda post-guerra; y finalmente los que nacen del reino de los monopolios y de lo que se llama, equivocadamente, "el milagro italiano". Cada vez hay que adaptarse, hay que comprender. Emplear a fondo el método marxista: sí, es el único verdadero. Pretender que Marx ha previsto todo, que nada ha cambiado después del *Manifiesto comunista* y salir del paso con algunas citas, no. Él ha dicho en alguna parte que hay que llevar el análisis hasta el detalle, no despreciar nada, que nunca se explicará nada si uno se limita a ver en cualquier coyuntura la famosa maniobra defensiva del capitalismo amenazado. Están las tradiciones, el pasado, las masas, las relaciones internas de las fuerzas de izquierda, las falsas maniobras, cien factores de los cuales ninguno es despreciable: el capitalismo también hace lo que puede, no lo que

quiere; si se quiere comprenderlo hay que determinar el campo de sus posibilidades a cada instante. Y también es él quien ha dicho que las formas que nacen de la Historia, es decir de nuestras luchas, son demasiado complejas para que podamos preverlas. A causa de eso, a causa de ese espíritu de análisis y de síntesis que viene de Gramsci y de Togliatti, el P.C.I. no es únicamente el partido de los obreros, tampoco únicamente el de la inteligencia: es el más inteligente de los partidos. Después de un momento de confusión, ha sido el primero en adaptar su combate a esta forma "nueva y compleja" nacida de la política de los monopolios y que se llama, con o sin razón, "neocapitalismo". A causa de la libertad de su jefe, se ha convertido para sus adherentes no sólo en la promesa de una liberación futura, sino en su libertad presente de pensar y de actuar, de comprender el mundo y de interrumpir sus alienaciones. Por esas mismas razones, y no solamente por las razones tácticas que se saben —defender las libertades burguesas porque ellas se tornan, en manos de las masas, en excelentes instrumentos de combate— el P.C.I. ha llegado a ser en Italia, contra los mismos burgueses, el mejor defensor de la democracia.

Yo lo quería por todo eso: lo reencontraba en todos mis amigos comunistas, aun cuando no lo veía. Había un estilo Togliatti que, espero, le sobrevivirá. Él, sin embargo, en su simplicidad tranquila, su sonrisa, su ironía —que, se me dijo, podía ser corrosiva pero que yo encontraba encantadora—, con su cultura y su fuerza bajo su calma, a flor de piel, como si un gigante se hubiera introducido por magia y apretujado en el cuerpo de un profesor de liceo, él era inimitable. Por eso aquel a quien lamento no es sólo el hombre que ha forjado con sus manos un partido de hombres duros y libres —ese partido sabrá sobrevivirle y seguir su camino—. Es ante todo el viejo calmo y poderoso que vi por última vez en mayo último. Un hombre al que quería. Mi amigo Togliatti.

*Les Temps Modernes*, n° 221, octubre de 1964.  
 Texto publicado en italiano en "L'Unità", al día siguiente de la muerte de Togliatti, el 30 de agosto de 1964.

## LO UNIVERSAL SINGULAR

El título de nuestro coloquio es "Kierkegaard vivo". Tiene el mérito de sumergirnos en el corazón de la *paradoja*, y el mismo Soren sonreiría ante él. Porque, si estuviéramos reunidos para hablar de Heidegger, por ejemplo, nadie hubiera pensado en bautizar nuestro encuentro "Heidegger vivo". Kierkegaard vivo significa, pues, "Kierkegaard muerto". Y no sólo eso. Quiere decir que él existe para nosotros, que es el objeto de nuestro discurso, que ha sido un instrumento de nuestro pensamiento. Pero desde ese punto de vista, se podría emplear la misma expresión para designar a cualquier muerto que haya entrado en la cultura. Decir por ejemplo "Arcimboldo vivo", puesto que el surrealismo permite retomar ese pintor e iluminarlo con una nueva luz, es hacer de él un *objeto* en eso que Kierkegaard llamaba lo *histórico-mundial*. Pero, precisamente, si Soren es para nosotros como un objeto radioactivo, cualquiera sea su eficacia y su virulencia, ya no es ese ser vivo cuya subjetividad se plantea necesariamente, en tanto que es vivida, como distinta de la que conocemos. En suma: él se disuelve en la muerte. Ese escándalo histórico que provoca la abolición de lo subjetivo en un sujeto de la historia y el devenir objeto de aquello que fue agente, estalla a propósito de todos los desaparecidos. La historia está horadada. Pero en ninguna parte es tan manifiesto como en el caso del "caballero de la subjetividad". Kierkegaard es el hombre que se planteó la cuestión del absoluto histórico, que subrayó la escandalosa paradoja de la aparición y la desaparición de ese absoluto en el tiempo de la historia. Si el mártir de la interioridad sólo puede ser resucitado por nosotros bajo la forma de un objeto de conocimiento, erramos para siempre una determinación de su *praxis*: el esfuerzo vivo para escapar al saber

por la vida reflexiva, su pretensión de ser, en su singularidad, en el corazón de su finitud, el absoluto-sujeto, definido en interioridad por su relación absoluta con el ser. En otros términos: si la muerte es, históricamente, el simple pasaje de lo interior a la exterioridad, el título "Kierkegaard vivo" ya no se justifica. Y si algo queda para nosotros de aquella vida que, en su tiempo, en su lugar, se abolió, entonces Kierkegaard mismo es el escándalo y la paradoja. Al no poder ser comprendido sino como esa inmanencia que no ha dejado, durante cuarenta años, de designarse como tal, o bien escapa para siempre y el mundo se vacía, en 1856, de *nada*; o bien, la paradoja denunciada por esa muerte es que un ser histórico, más allá de su abolición, puede comunicarse todavía como no-objeto, como sujeto absoluto, con las generaciones que siguen a la suya. Lo que va a retener nuestra atención no es, pues, el problema religioso de Cristo encarnado, ni el problema metafísico de la muerte, sino la paradoja estrictamente histórica de la supervivencia: interrogaremos nuestro saber sobre Kierkegaard para encontrar lo que en un muerto escapa al saber y sobrevive, *para nosotros*, a su abolición; nos preguntaremos si esa presencia inaccesible al conocimiento propiamente dicho, la subjetividad de otro, se nos da, no obstante, por cualquier otro medio. O la historia se cierra en saber de muerte, o la supervivencia histórica de lo subjetivo debe cambiar nuestra concepción de la historia. En otros términos: Kierkegaard, hoy, en este 24 de abril de 1964, está disuelto por las diástasis del saber, o persiste en manifestar para nosotros el escándalo siempre virulento de lo que se podría llamar la trans-historicidad del hombre histórico.

Él planteó en estos términos la cuestión fundamental: "¿Se puede extraer de la historia una certeza eterna? ¿Se puede encontrar en semejante punto de partida un interés que no sea histórico? ¿Se puede fundar sobre un saber histórico una felicidad eterna?"

Y, bien entendido, él apunta aquí a la paradoja escandalosa del nacimiento y de la muerte de Dios, de la historicidad de Jesús. Pero hay que ir más lejos porque, si la respuesta es afirmativa, la transhistoricidad pertenece, con el mismo título que a Jesús, a Soren, su testigo, a nosotros, los sobrinos nietos de Soren. Y,

como él mismo lo dice, somos todos contemporáneos. En cierto sentido es hacer saltar la historia. Sin embargo la historia existe, y es el hombre quien la hace. De este modo, la posteridad y la contemporaneidad se implican mutuamente y se contradicen. Por el momento, imposible ir más lejos. Debemos entonces volver a Kierkegaard e interrogarlo como si fuera un testigo privilegiado. ¿Por qué privilegiado? Pienso en la prueba cartesiana de la existencia de Dios por el hecho de que *yo existo con la idea de Dios*. Kierkegaard es testigo singular, o como él dice "extraordinario", por la *reduplicación* en él de la actitud subjetiva: él es para nosotros objeto de saber en tanto testigo subjetivo de su propia subjetividad, es decir en tanto existente anunciador de la existencia por su propia actitud existencial. De este modo, es el objeto y el sujeto de nuestro estudio. Deberemos tomar ese sujeto-objeto en cuanto manifiesta una paradoja histórica que lo supera; cuestionaremos su testimonio en tanto éste, en su historicidad —dijo tal cosa en tal fecha—, se supera a sí mismo y hace estallar, en la historia, la paradoja del objeto-sujeto. Integrando sus palabras a nuestro lenguaje, y traduciéndolas a nuestras palabras: ¿el saber va a encontrar sus límites y, por una vuelta paradójica de la significación, va a indicar el significante como su fundamento silencioso?

En principio todo puede ser *conocido* por él. Sin duda conserva bien sus secretos. Pero se puede correr a su alcance, arrancarle confesiones e interpretarlas. El problema se precisa: cuando todo es *sabido* acerca de la vida de un hombre que rehúsa ser objeto de saber, y cuya originalidad reside precisamente en esa negativa, hay un irreductible. ¿Cómo aprehenderlo y pensarlo? La cuestión tiene dos caras: es prospectiva y retrospectiva. Se puede preguntar: ¿qué es haber vivido cuando todas las determinaciones son *sabidas*? Pero también: ¿qué es vivir cuando lo esencial de esas determinaciones ha sido previsto? Por que la singularidad de la aventura kierkegaardiana es que en el momento en que ha tenido lugar, se devela a sí misma como conocida de antemano. Así pues, vive en el saber y contra él. Hay que darse cuenta de que esa oposición de lo previsto y lo vivido, se encarna hacia 1850 en la oposición de Hegel y de Kierkegaard. Hegel ha desaparecido, el sistema permanece. Soren, haga lo que

haga, se mueve en los límites de la conciencia-desdichada, es decir que no puede realizar nada más que la dialéctica compleja de lo finito y de lo infinito. La superación no será hecha por él. Kierkegaard sabe ya que está situado en el sistema, conoce el pensamiento hegeliano y no ignora la interpretación dada *de antemano* a los movimientos de su vida. Acosado, prisionero en la luz del proyector hegeliano, necesita desvanecerse en saber objetivo o manifestar su irreductibilidad. Pero precisamente Hegel está muerto, y esa muerte denuncia al saber como saber muerto o saber de muerto. Y Kierkegaard marca con su simple vida que todo saber concerniente a lo subjetivo es, en cierta manera, un falso saber. Previsto por el sistema, lo descalifica entero al no aparecer *en éste* como un momento a superar y en el lugar que el maestro le asignó sino simplemente, al contrario, como un sobreviviente del sistema y del profeta que, a pesar de las muertes-determinaciones de la profecía, debe vivir esa vida prevista como si ella fuera al principio indeterminada, y como si las determinaciones se produjeran, por sí mismas, en el libre no-saber. El nuevo aspecto de la problemática que Kierkegaard nos revela, es que él no contradice en su vida personal el contenido del saber, sino que descalifica el saber del contenido y que, negando el concepto por la manera misma en que éste *realiza* las prescripciones en otra dimensión, está todo atravesado por las luces del saber —para los demás y para sí mismo, que conoce el hegelianismo—, pero, al mismo tiempo, completamente opaco. Dicho de otro modo, ese saber preexistente revela un ser en el corazón de la existencia futura. Así, hace treinta años, las contradicciones del colonialismo constituían a la generación de colonizados que nacía en un estado de infelicidad, de cólera y de sangre, de revuelta y de lucha; algunos de los oprimidos mejor informados y de los colonos lo sabían. Y, para tomar un ejemplo muy distinto: un puesto que se crea en lo alto o en lo bajo de la escala social crea un destino, es decir un ser futuro pero previsible para aquel que vendrá a llenarlo, aunque ese destino, si los candidatos son múltiples, sigue siendo para cada uno una *posibilidad de ser*. Y, en la estricta particularidad de la vida privada, las estructuras de una familia definida (como un cierto caso de una institución producida por el movimiento de

la historia) permiten al analista —al menos en teoría— prever ese ser-destino (a vivir y a sufrir), que será cierta neurosis para el niño que nace en ese medio. Kierkegaard *previsto* por Hegel no es sino un ejemplo privilegiado de esas determinaciones ontológicas, que preexisten al nacimiento y se dejan *conceptualizar*.

Soren se identifica con el problema porque tiene conciencia de él. Sabe que Hegel, designándolo como un momento de la Historia universal, vanamente planteado para sí, lo alcanza en ese ser sufrido, esquema a llenar con su vida, que él denomina su no-verdad, es decir el error que está en el punto de partida como determinación truncada. Pero, precisamente, la designación hegeliana viene a tocarlo como la luz de un astro muerto. Y la no-verdad debe *vivirse*, pertenece entonces, también, a la subjetividad subjetiva. Por eso puede escribir, en las *Migajas*: “Mi propia no-verdad no puedo descubrirla sino solo, sólo es descubierta, en efecto, cuando soy yo quien la descubre; antes no lo es en absoluto, aunque el mundo entero la hubiera sabido”. Pero mi no-verdad descubierta deviene, al menos en lo inmediato, mi verdad. Así, la verdad subjetiva existe. No es *saber* sino auto-determinación; no se la definirá ni como una relación extrínseca del conocimiento del ser, ni como la marca interna de una adecuación, ni como la indisoluble unidad de un sistema. “La verdad, dice él, es el acto de la libertad.” Yo no podría *ser* mi propia verdad aunque sus premisas estén dadas en mí de antemano: develarla es producirla o producirme como soy, ser para mí lo que yo tengo que ser. Lo que Kierkegaard descubre es que la oposición del no-saber y del saber es la de dos estructuras ontológicas. Lo subjetivo tiene que ser lo que es, es una realización singular de cada singularidad. El mejor comentario a esta observación habría que pedírselo a Freud. De hecho el psicoanálisis no es saber ni pretende serlo, salvo cuando arriesga hipótesis sobre los muertos, y así el muerto lo conduce a transformarse en ciencia de muerte. Es un movimiento, un trabajo interior que, a la vez, lo descubre y hace que el sujeto sea progresivamente capaz de soportarlo. De manera que en el límite —por otra parte ideal— de ese devenir, hay adecuación entre el ser devenido y la verdad que él era; la verdad es la unidad de la conquista y del objeto conquistado. Ella transforma sin enseñar nada y no apa-

rece sino al cabo de una transformación. Es un no-saber pero también una efectividad, una puesta en perspectiva que está presente ante sí en la medida en que se realiza. Kierkegaard agregaría que es una decisión de autenticidad: el rechazo de la huida y la voluntad del retorno a sí. En ese sentido el *saber* no puede dar cuenta de ese oscuro e inflexible *movimiento* por el cual determinaciones dispersas son elevadas hasta el ser y reunidas en una tensión que les confiere no una significación, sino un sentido sintético: es que la estructura ontológica de la subjetividad escapa en la medida en que el ser objetivo es, como tan bien lo ha dicho Heidegger, cuestionado en su ser, en la medida en que él *no es* jamás, salvo en el modo de tener que ser su ser. Desde este punto de vista, el momento de verdad subjetiva es un absoluto temporalizado pero transhistórico. La subjetividad es la temporalización misma; es *lo que me sucede*, lo que no puede ser sino sucediendo; soy yo en la medida en que yo no puedo nacer sino a la aventura— y, como decía Merleau-Ponty, donde, por corta que sea mi vida, debe sucederme, *por lo menos*, morir. Pero es también yo en la medida en que intento reconquistar mi propia aventura asumiendo —volveremos sobre esto— su contingencia original para instituirlo como necesidad. En suma: donde *yo me sucedo*. Tratada de antemano por Hegel, la subjetividad se transforma en un momento del espíritu objetivo, una determinación de la cultura. Pero si nada de lo vivido puede escapar al saber, su *realidad* permanece irreductible. En ese sentido, lo vivido como realidad concreta se plantea como *no-saber*. Pero esta negación del saber implica la afirmación de sí mismo. Lo vivido se reconoce como proyección en el medio de la significación, pero al mismo tiempo no se reconoce allí puesto que, en ese medio, se constituye un conjunto que apunta los objetos al vacío y puesto que, precisamente, él no es objeto. Y, sin duda, ésta es una de las preocupaciones constantes del siglo XIX: distinguir el ser del conocimiento que se tiene de él; dicho de otro modo, rechazar el idealismo. Lo que Marx reprocha a Hegel no es tanto su punto de partida como la reducción del ser al saber. Pero para Kierkegaard, y para nosotros que consideramos hoy el escándalo kierkegaardiano, se trata de cierta región ontológica donde el ser pretende a la vez

escapar al saber y alcanzarse a sí mismo. Waelhens dice muy bien: "Al dejar de ser una *explicación a distancia*, la filosofía (en Kierkegaard, Nietzsche y Bergson) pretende ser, desde ahora en adelante, *una* con la experiencia misma; no contenta con arrojar luz sobre el hombre y su vida, aspira a convertirse en esa vida que ha alcanzado la perfecta conciencia de sí. Parece que esa ambición implicaba para el filósofo la obligación de renunciar al ideal de la filosofía como ciencia rigurosa, puesto que en sus bases este ideal es inseparable de la idea de un espectador... no comprometido".

En suma: las determinaciones de lo vivido no son simplemente heterogéneas respecto del saber, como la existencia de los táleros para Kant respecto del concepto de tálero y del juicio que les adiciona. Es la manera misma en la que ellas se alcanzan, en la reduplicación de la presencia a sí que reduce el conocimiento a la pura abstracción del concepto y, en un primer momento al menos —el único que Kierkegaard ha descrito—, hace de la subjetividad-objeto una *nada* objetiva en relación con la subjetividad subjetiva. El saber mismo tiene un ser, los conocimientos son realidades; ahora bien, para Kierkegaard, en el tiempo mismo de su vida, está la heterogeneidad radical entre el ser del saber y el del sujeto viviente. Así es posible designar con palabras las determinaciones de la existencia. Pero, *o bien* esa designación no es más que una colocación de jalones, un conjunto de referencias sin conceptualización, *o bien* la estructura ontológica del concepto y de los vínculos conceptuales —es decir el ser objetivo, el ser en exterioridad— es tal que esas referencias, tomadas como nociones, no pueden engendrar sino un falso saber cuando se pretenden conocimientos sobre el ser en interioridad. Vivo, Kierkegaard vive la paradoja en la pasión: quiere apasionadamente designarse como un absoluto transhistórico; por el humor, por la ironía, se muestra y se esconde al mismo tiempo. No es verdad que se niegue a comunicar: simplemente permanece *secreto* en la comunicación misma. Su manía de los seudónimos es una descalificación sistemática del *nombre propio*: aun para *asignarlo* como persona ante el tribunal de los otros, es necesaria una multiplicidad de apelaciones que se contrarían. Cuanto más es Clímaco o Virgelin Hufnensis, menos es Kierke-

*gaard*, ese ciudadano danés inscripto en los expedientes del registro civil.

Eso funciona bien mientras vive: él denuncia con su vida las previsiones de un muerto que son un saber de muerto. Es decir que se construye sin cesar escribiendo. Pero el 11 de noviembre de 1855 muere, y la paradoja se vuelve contra él sin dejar de ser, *para nosotros*, escandalosa. La profecía de un muerto condenando un vivo a la conciencia desdichada, y nuestro saber sobre ese vivo convertido en muerto, develan su homogeneidad. De hecho, es en nuestros días cuando Kate Nadler —por no citarla sino a ella— aplica al finado Kierkegaard, detallándola, la previsión del finado Hegel. Se forma una pareja dialéctica, en la que cada uno de sus miembros denuncia al otro: Hegel ha previsto a Kierkegaard en el pasado, como momento superado; Kierkegaard ha hecho mentir a la organización interna del sistema mostrando que los momentos superados se conservan, no solamente en la *Aufhebung* que los guarda transformándolos, sino en sí mismos, sin transformación alguna, y aunque ellos puedan renacer, creando con su sola aparición una antidialéctica. Pero, si muere, Hegel lo retoma. No *en el Sistema*, que se desploma a nuestros ojos como totalidad hecha de Saber y que, como sistema, es *totalizado* por el movimiento mismo de la historia, sino por el simple hecho de que el finado Kierkegaard deviene *para nosotros* homogéneo con las descripciones que el saber hegeliano hace de él. Queda aún, por supuesto, el hecho de que él ha impugnado al sistema íntegro apareciendo en un lugar que no se le había designado: pero puesto que el sistema mismo es objeto de saber y como tal impugnado, este anacronismo no nos aporta nada muy nuevo. Por el contrario, el Saber que *nosotros* tenemos de él es saber concerniente a un muerto y por ende saber de muerto; como tal, se une con la intuición hegeliana que producía y conceptualizaba un muerto futuro. En términos ontológicos, el ser prenatal de Kierkegaard es homogéneo con su ser post-mortem, y la existencia parece un medio de enriquecer al primero hasta igualarlo con el segundo: malestar provisorio, medio esencial para ir del uno al otro pero, en sí mismo, fiebre inesencial del ser. La noción de conciencia desdichada se convierte en el destino no superable de Soren, y la generalidad que envuelve nuestros conocimientos

más particulares de su vida muerta. O, si se quiere: morir es restituirse al ser y devenir objeto de saber. Ésta es al menos la concepción perezosa que apunta a colmar las brechas. ¿Es verdadera? ¿Diremos que la muerte pone término a la paradoja denunciándola como pura apariencia provisoria o, muy al contrario, que la lleva al extremo y que, puesto que morimos, toda la historia es paradójica, insuperable conflicto del ser y de la existencia, del no-saber y del saber? El mérito de Kierkegaard es formular el problema *mediante su vida misma*. Volvamos a él.

Observemos primero que la historia, entre nosotros y él, *ha tenido lugar*. Ella continúa, sin duda. Pero su riqueza pone entre él y nosotros una *densidad oscura*, una distancia. La conciencia desdichada encontrará otras encarnaciones, cada una de las cuales la impugnará con su vida y la confirmará con su muerte, pero ninguna de ellas reproducirá a Kierkegaard por una especie de resurrección. El Saber se basa aquí sobre la no-coincidencia. El poeta de la fe ha dejado escritos. Esos escritos están muertos si nosotros no les insuflamos nuestra vida; pero resucitan primero como habiendo sido escritos allá, antaño, con los medios de que disponía y no respondiendo sino parcialmente a nuestras exigencias presentes: los incrédulos juzgarán que *la prueba kierkegaardiana no es convincente*. Ciertos teólogos, en nombre mismo del dogma, podrán declararse insatisfechos, encontrar insuficientes y peligrosas la actitud y las declaraciones del “poeta del cristianismo”, le reprocharán, en nombre de sus propias confesiones, a título mismo de *poeta* que él se atribuye, el no haber abandonado lo que él mismo llama el “estado estético”. Los ateos podrán o *bien* —fórmula que les es cara— rechazar toda relación con ese absoluto y optar firmemente por un relativismo, o *bien* definir *de otro modo* el absoluto en la historia —es decir, ver en Kierkegaard el testigo de un falso absoluto, o el falso testigo de lo absoluto. Los creyentes, por su parte, declararán que el absoluto apuntado es por cierto el que existe, pero que la relación del hombre histórico con la transhistoricidad, en el momento mismo en que Kierkegaard quiere establecerla, se desvía, se pierde a pesar de sí misma en el cielo del ateísmo. En uno y otro caso, la tentativa es denunciada como *fracaso*.

Hay más: el fracaso es *explicado*. De distintas maneras, es

verdad, pero por aproximaciones convergentes. Mesnard, Bohlen, Chestov, Jean Wahl están de acuerdo en poner de relieve el sentido psicossomático de “la espina en la carne”. Esto significa que, en ese muerto, hasta lo vivido es impugnado: en relación con el concepto, la vida deviene lo inauténtico; Kierkegaard ha vivido mal —esto quiere decir oscuramente, bajo disfraces— las determinaciones que nosotros fijamos mejor que él. En suma: para el saber histórico se vive para morir. La existencia es una pequeña agitación superficial que se calma pronto para dejar aparecer el desarrollo dialéctico de los conceptos, la cronología se funda en la homogeneidad y, finalmente, en la atemporalidad. Toda empresa vivida se cierra con un fracaso, por la simple razón de que la historia continúa.

Pero si la vida es escándalo, el fracaso es más escandaloso todavía. Primero, nosotros lo denunciemos y lo describamos mediante ensamblajes de palabras que apuntan a cierto objeto llamado Kierkegaard. En este sentido, el “poeta de la fe” es un significado: como la mesa, como un proceso económico y social. Es verdad que la muerte se presenta en principio como una caída del sujeto en lo objetivo absoluto. Pero Kierkegaard, en sus escritos —hoy inertes o viviendo gracias a nuestra vida—, propone el uso inverso de las palabras, quiere una regresión dialéctica del significado y las significaciones al significante. Se presenta él mismo como significante y nos remite de golpe a nuestra transhistoricidad de significantes. ¿Debemos *a priori* rechazar la regresión? Eso es constituirnos nosotros mismos como relativos. Relativos respecto de la historia, si somos incrédulos; relativos respecto de los Dogmas y malditos por la Iglesia, si creemos. En suma: si es así, todo debe ser relativo, en nosotros y en el mismo Kierkegaard, *salvo su fracaso*. Porque el fracaso puede *explicarse* pero no *resolverse*: en tanto que no-ser, tiene el carácter absoluto de la negación —de hecho la negación histórica es, aunque sea en el corazón de un relativismo, un absoluto. Sería un absoluto negativo declarar: en Waterloo *no había* aviones de caza. Pero esta declaración negativa seguiría siendo formal: los dos adversarios estaban igualmente privados de caza aérea y, no pudiendo ni siquiera lamentarla, esa ausencia lamentable se reduce a una posición formal y sin interés, que marca solamente la *distancia*

*temporal*. Pero hay otros absolutos negativos, y éstos son concretos: es exacto que el ejército de Grouchy no se reunió con el emperador; y esta negación es histórica en el sentido en que refleja la espera defraudada de un jefe de ejército, el temor del adversario cambiado en satisfacción; es eficaz en el sentido en que el retardo de Grouchy, con toda probabilidad, *decidió* la batalla. Es pues un absoluto, un irreductible, pero un absoluto concreto. Lo mismo sucede con el fracaso: una pretensión que no se ha realizado en la objetividad, remite a la subjetividad. O, más exactamente, las interpretaciones del fracaso apuntan, mediante negaciones moderadas —él no tuvo en cuenta que... en esa época no se podía concebir, etc.— a reducirlo *al positivo*, a borrarlo ante la realidad afirmativa de la victoria del Otro —sea cual fuere—. Pero de golpe esa posibilidad relativa se desliza hacia atrás y descubre lo que ningún saber puede devolver directamente —porque ningún progreso histórico puede recuperarlo: el fracaso vivido en la desesperación. Los muertos de angustia, de hambre, de agotamiento, los vencidos pasados por las armas, son agujeros de saber en tanto han existido; la subjetividad no es *nada* para el saber objetivo puesto que ella es no-saber, y sin embargo el fracaso muestra que existe absolutamente. Así, Soren Kierkegaard, vencido por la muerte y retomado por el saber histórico, triunfa en el momento mismo en que fracasa, demostrando que la historia no puede recuperarlo: muerto, sigue siendo el escándalo insuperable de la subjetividad; conocido hasta los huesos, escapa a la historia por el hecho mismo de que ella constituye su derrota y de que él la vivió por anticipación; en suma: escapa a la historia porque es histórico.

¿Se puede ir más lejos? ¿O hay que pensar que la muerte sustrae absolutamente al historiador los agentes de la historia hecha? Para saberlo, hay que interrogar *lo que queda* de Kierkegaard, sus despojos verbales. Porque él se ha constituido en su historicidad como absoluto, impugnando el saber histórico que debía atravesarlo después de su muerte. Pero esta interrogación es de un tipo particular: ella misma es una paradoja. Kant se coloca en el medio del saber para experimentar la validez de nuestros conocimientos. Nosotros, vivos, podemos llegar a él mediante el saber, interrogar sus palabras con palabras, pre-

guntarle sobre los conceptos. Pero Kierkegaard roba el lenguaje al saber para usarlo contra él. Si llegamos a Kierkegaard, como estamos obligados a hacerlo, mediante el saber, nuestras palabras reencuentran las suyas y son descalificadas descalificándolas. Es que nuestra utilización del Verbo y la suya son heterogéneas. Así, el mensaje de este muerto es escandaloso por sí mismo, puesto que no podemos considerar ese residuo de una vida como una determinación del saber. Muy al contrario, la paradoja reaparece, puesto que el pensamiento verbalmente expresado se constituye en el seno del saber como no-saber irreductible. A partir de allí, o bien nuestra interrogación queda abolida, o bien se transforma y deviene ella misma pregunta del no-saber al no-saber. Esto quiere decir que el cuestionador es puesto en cuestión en su ser por el cuestionado. Tal es la virtud fundamental de ese pseudo-objeto que se denomina la obra de Kierkegaard. Pero llevemos la interrogación hasta el momento de la metamorfosis.

Este filósofo es un antifilósofo. ¿Por qué rechaza el sistema hegeliano y, de un modo general, toda filosofía? Porque, nos dice, el filósofo busca un primer principio. ¿Pero por qué, preguntamos, él, que rechaza los comienzos, toma como punto de partida los dogmas cristianos? Porque admitirlos *a priori*, sin experimentar su validez, es constituirlos en principios incontestados del pensamiento. ¿No hay contradicción? Y Kierkegaard, por no haber establecido él mismo un comienzo sólido: ¿no toma como origen y fundamento de su pensamiento el comienzo de los Otros? Y, por no experimentarlo mediante la crítica, por no dudar hasta no poder más dudar: ¿no le mantiene, hasta en su pensamiento más íntimo, su carácter de alteridad?

He aquí justamente la injusta pregunta que el saber plantea a la existencia. Pero, por la pluma de Kierkegaard, la existencia responde denegando el saber. Negar el dogma, dice, es estar loco y declararlo. Pero probar el dogma es ser imbécil: mientras uno pierde su tiempo probando la inmortalidad del alma, la creencia viviente en la inmortalidad se marchita. Llevando las cosas al absurdo, el día en que la inmortalidad sea irrefutablemente probada, nadie creerá ya en ella. Nada hace comprender mejor que la inmortalidad, aun probada, no puede ser objeto de saber,

sino que ella es cierta relación absoluta de la inmanencia con la trascendencia, que no puede establecerse sino en y mediante lo vivido. Y, seguramente, esto vale para los creyentes. Pero para el incrédulo que soy, esto significa que la verdadera relación del hombre con su ser no puede ser vivida, en la historia, sino como una relación transhistórica.

Kierkegaard responde a nuestra pregunta refutando la filosofía, o más bien cambiando radicalmente su finalidad y sus miras. Buscar el comienzo del saber, es afirmar que el fundamento de la temporalidad es justamente intemporal, y que la persona histórica puede arrancarse de la historia, des-situarse y reencontrar su intemporalidad fundamental por la visión directa del ser. La temporalidad deviene el medio de la intemporalidad. Y, por cierto, Hegel era consciente del problema, puesto que colocaba la filosofía al final de la historia, como verdad devenida y saber retrospectivo. Pero, precisamente, la historia no ha terminado y esa reconstitución atemporal de la temporalidad, como unidad de lo lógico y lo trágico, deviene a su vez objeto de saber. Desde este punto de vista, al comienzo del sistema hegeliano no está el ser sino la persona de Hegel, tal como ha sido hecha, tal como ella se ha hecho. Descubrimiento ambiguo que, desde el punto de vista del Saber, no puede conducir más que al escepticismo.

Para escapar de él, Kierkegaard toma como punto de partida la *persona* considerada como no-saber, es decir en tanto que ella produce y descubre, en cierto momento del desarrollo temporal de su vida, su relación con un absoluto que está él mismo insertado en la historia. En suma: Kierkegaard, lejos de negar el comienzo, testimonia un comienzo vivido.

¿Cómo concebir, en el medio de la historia, que esa situación histórica no impugna la pretensión del pensador al develamiento de lo absoluto? ¿Cómo un pensamiento *aparecido* puede testimoniar por sí mismo más allá de su *desaparición*? Ésta es la pregunta que él plantea en las *Migajas filosóficas*. Bien entendido, esta paradoja es primero religiosa, eminentemente. Es la aparición y desaparición de Jesús que está en causa. O, igualmente, la transformación de un pecado —el de Adán—, en pecado original y hereditario. Pero es también el problema personal del pensador

Kierkegaard: ¿cómo fundar la validez transhistórica de un pensamiento que se ha producido en la historia y que desaparece en ella? La respuesta está en la “reduplicación”: lo insuperable no puede ser el saber sino la instauración en la historia de una relación absoluta y no contemplativa con lo absoluto, que se ha realizado en la historia. El saber no disuelve al pensador; es el pensador quien testimonia por su propio pensamiento. Pero estas ideas son oscuras y pueden aparecer como una solución verbal, mientras no se comprenda que ellas proceden de una nueva concepción del pensamiento.

El pensador comienza como se nace. No hay rechazo sino desplazamiento del comienzo. Antes del nacimiento hay el no-ser, hay el salto; después, naciendo a sí mismos, el niño y el pensador se encuentran inmediatamente situados en cierto mundo histórico que los ha hecho. Ellos se descubren como cierta aventura, cuyo punto de partida es un conjunto de relaciones económico-sociales, culturales, morales, religiosas, etc., que proseguirá con los medios a su alcance, es decir en función de esas mismas relaciones, y que se inscribirá progresivamente en ese mismo conjunto. El comienzo es reflexivo, yo veía, yo tocaba el mundo; yo me veo, yo me toco, yo toco y veo las cosas que me rodean y me descubro como un ser finito a quien esas mismas cosas, tocadas y vistas por mí, condicionan invisiblemente hasta en mi tacto y en mi visión. Contra el comienzo no humano y fijo de Hegel, Kierkegaard propone un principio moviente, condicionado-condicionante, cuyo fundamento es muy parecido a lo que Merleau-Ponty llama *el envolvimiento*. Estamos envueltos: el ser está detrás y delante nuestro. El vidente es visible y no ve sino en razón de su visibilidad. “El cuerpo —dice Merleau-Ponty— está aprisionado en el tejido del mundo, pero el mundo está hecho de la tela de mi cuerpo.” Kierkegaard se sabe envuelto: ve el cristianismo y más particularmente la comunidad cristiana de Dinamarca, con los ojos que le ha dado esa misma comunidad. Para el “pensamiento de sobrevuelo” nada más simple: sin cualidad, el entendimiento aprehende la esencia objetiva sin que su naturaleza propia le imponga desviaciones particulares. Y para el relativismo idealista, tampoco hay dificultad: el objeto se desvanece; lo que yo veo, como es el efecto de las causas que modifican mi

visión, no contiene nada más que mi determinación por las mismas. En uno y otro caso el ser se reduce al saber.

Kierkegaard rechaza ambas soluciones. La paradoja, para él, es que se descubre lo absoluto en lo relativo. Danés, hijo de daneses, nacido a principios del siglo pasado, condicionado por la historia y la cultura de Dinamarca, él descubre daneses en sus contemporáneos, formados por la misma historia, por las mismas tradiciones culturales. Al mismo tiempo, por otra parte, puede pensar las tradiciones y las circunstancias históricas que los han producido y que lo han producido a él mismo. ¿Hay desviación o apropiación? La una y la otra. Si la objetividad debe ser saber incondicionado, no hay objetividad real: ver lo que nos rodea, aquí, es ver sin ver, tocar sin tocar, tener por sí mismo una intuición *a priori* del otro y, al mismo tiempo, aprehenderlo a partir de presuposiciones comunes que no se pueden esclarecer completamente. Mi prójimo es oscuro en plena luz, alejado de mí por sus semejanzas aparentes; sin embargo lo siento en su realidad profunda cuando yo me profundizo hasta encontrar en mí las condiciones trascendentes de mi propia realidad. Más tarde, mucho más tarde, las presuposiciones inscriptas en las cosas serán puestas en limpio por el historiador. Pero, a ese nivel, la comprensión recíproca que supone comunidad de involucrimiento habrá desaparecido. En suma: los contemporáneos se comprenden sin conocerse, el historiador futuro los conocerá pero su tarea más difícil —confina con la imposibilidad— será comprenderlos como ellos se comprendían.

En verdad —Kierkegaard es consciente de ello—, la experiencia que, después del salto, vuelve sobre sí misma, se comprende más que se conoce. Esto quiere decir que ella se mantiene en el medio de las presuposiciones que la fundan, sin lograr elucidarlas. De allí ese comienzo: los dogmas. Cierta religión ha producido a Kierkegaard: él no puede fingir manumitirse para remontar más allá de ella y verla constituirse históricamente. Sin embargo, entendámonos: otros daneses de la misma sociedad, de la misma clase, se han vuelto incrédulos, pero los mismos no podían hacer que su irreligión no fuera el cuestionamiento o la impugnación de esos dogmas, de esa cristiandad que los habían producido, entonces con su pasado, con su infancia religiosa y

finalmente consigo mismos. Esto significa que permanecían íntegros con su fe y sus dogmas, en la vana negación que ejercían sobre ellos, empleando otras palabras para designar su exigencia de absoluto. Su ateísmo era en concreto un *seudo-ateísmo* cristiano. De hecho, el involucrimiento decide los límites entre los cuales las modificaciones reales son posibles. Hay épocas en que la incredulidad no puede ser sino verbal. Kierkegaard, por haber dudado en su juventud, es más consecuente que esos “libres pensadores”: reconoce que su pensamiento no es libre y que las determinaciones religiosas lo perseguirán haga lo que haga, vaya donde vaya. Si los dogmas cristianos son para él, a pesar de sí mismo, un irreductible, es perfectamente legítimo que coloque el comienzo del pensamiento en el instante en que éste se vuelve sobre ellos, para aprehender su enraizamiento. Pensamiento doblemente histórico: aprehende el involucrimiento como coyuntura, se define como la identidad del comienzo del pensamiento y el pensamiento del comienzo.

Si es así: ¿qué pasa con la universalidad de las determinaciones históricas? ¿Hay que negar totalmente el medio social, sus estructuras, sus condicionamientos y su evolución? En absoluto. Veremos que Kierkegaard testimonia una doble universalidad. La revolución es que el hombre histórico, por su anclaje, hace de esa universalidad una situación particular y de la necesidad común una contingencia irreductible. Dicho de otro modo, lejos de que la actitud particular sea, como en Hegel, una encarnación dialéctica del momento universal, el anclaje de la persona hace de ese universal una singularidad irreductible. Acaso Soren no dijo un día a Levine: “Qué suerte tiene usted de ser judío, queda afuera del cristianismo. Si yo hubiera estado protegido contra él, hubiera gozado de la vida de un modo muy diferente”. Observación ambigua, pues él reprocha a menudo a los judíos ser inaccesibles a la experiencia religiosa. No hay duda de que la verdad es el dogma: y el cristiano que no es religioso permanece inauténtico, exterior a sí mismo, perdido. Pero hay algo así como un humilde derecho de nacimiento que hace para un judío, un mahometano, un budista, que el azar de haber nacido aquí mejor que allá se transforme en estatuto. Inversamente, la realidad profunda de Kierkegaard, el tejido de su ser, su tormento y

su ley, se le aparecen en el corazón mismo de su necesidad como el azar de su facticidad. Esta contingencia es común a todos los miembros de su sociedad. Allí descubre otras que sólo son propias de él. Escribe en 1846: "Crear, es volverse liviano gracias a una pesadez considerable de la cual uno se carga; ser objetivo es volverse ligero desembarazándose de los fardos... La ligereza es una pesadez infinita y su cultura el efecto de una pesadez infinita". La alusión a lo que él llama en otra parte "la espina en la carne" es clara. Se trata aquí de una contingencia pura, de la singularidad de sus condicionamientos: la conciencia desdichada de Soren es producida por determinaciones azarosas que el racionalismo hegeliano no tiene en cuenta: un padre sombrío, persuadido de que la maldición divina lo alcanzará en sus hijos, duelos que parecen confirmar esas ideas y terminan por convencer a Soren de que morirá antes de los treinta y cuatro años, la madre, el ama-sirvienta, que él quiere porque es su madre y rechaza porque se ha instalado como intrusa en el hogar de un viudo y testimonia los extravíos carnales del padre, etc. El origen de la singularidad es el azar más radical: si yo hubiera tenido otro padre... Si mi padre no hubiera blasfemado, etc. Y ese azar prenatal se reencuentra en la persona misma y en sus determinaciones: la espina en la carne es una disposición compleja cuyo verdadero secreto no conocemos. Pero todos los autores están de acuerdo en descubrir en ella, como su núcleo, una anomalía sexual. Azar singularizante, esa anomalía es Kierkegaard, ella lo hace; incurable, es al mismo tiempo insuperable; produce su yo más íntimo como una pura contingencia histórica, que no podía no ser y que, por sí misma, no significa nada. La necesidad hegeliana no es negada, pero no puede encarnarse sin transformarse en contingencia opaca y singular; en un individuo la razón de la historia es irreductiblemente vivida como locura, como azar interior, que expresa reencuentros de azar. A nuestra interrogación, Kierkegaard responde develando otro aspecto de la paradoja: no hay absoluto histórico que no esté enraizado en el azar; por la necesidad del anclaje, no es encarnación de lo universal sino en la irreductible opacidad de lo singular. ¿Es Soren quien dice eso? Sí y no: a decir verdad él no dice nada,

si "decir" equivale a "significar", pero su obra nos remite, sin hablar, a su vida.

Pero aquí la paradoja se da vuelta: porque vivir la contingencia original es superarla. El hombre, irremediable singularidad, es el ser por el cual lo universal viene al mundo, y el azar constitutivo, desde que es vivido, toma la forma de la necesidad. Aprendemos en Kierkegaard que lo vivido son los azares no significantes del ser, en tanto que ellos se superan hacia un sentido que no tenían en el punto de partida, y que denominaré lo universal singular.

Para descifrar mejor este mensaje, volvamos a aquella noción de pecado que está en el centro de su pensamiento. Adán, como ha dicho muy justamente Jean Wahl, se encuentra en un estado preadámico de inocencia, es decir de ignorancia. Sin embargo, aunque el Yo no existe todavía, ese ser envuelve ya una contradicción. A este nivel, el espíritu es síntesis que une y que divide: reúne el alma y el cuerpo y, por eso mismo, hace nacer los conflictos que los oponen. La angustia aparece como interiorización del ser, es decir de su contradicción. En otros términos, el ser no tiene interioridad antes de la angustia. Pero, puesto que el espíritu no puede huirse ni realizarse, puesto que es unidad disonante de lo finito y de lo infinito, la posibilidad de elegir *uno* de los términos —lo finito, la carne, en otras palabras el Yo que todavía no es— se manifiesta como angustia, en el momento en que resuena la prohibición de Dios. ¿Pero qué es esa prohibición? En verdad, la comunicación no es posible —no más que entre el Emperador de Kafka y aquel sujeto a quien quiere tocar y a quien su mensaje no alcanza. Pero Kierkegaard dio su verdadero valor a la prohibición, cuando negó a la serpiente el poder de tentar a Adán. Si se elimina al Diablo y si Adán no es todavía Adán: ¿quién puede prohibir y sugerir al mismo tiempo al preadámico que se haga Adán? Sólo Dios. Un curioso pasaje del Diario nos lo hace comprender:

"...La omnipotencia debería hacernos dependientes. Pero si se quiere reflexionar acerca de la omnipotencia, se verá que es necesario precisamente que ella implique al mismo tiempo el poder de retirarse, para que, en eso mismo, la criatura pueda ser independiente... Porque la bondad consiste en dar sin reservas

pero de manera que, retomándose como omnipotencia, confiera la independencia; sólo ella puede producir a partir de la nada algo que tenga consistencia en sí, por el hecho de que la omnipotencia no cesa de retomarse... Si el hombre tuviera de antemano la menor partícula de existencia autónoma frente a Dios (en tanto materia), Dios no podría hacerlo libre.”

El estado preadámico de inocencia es el último momento de la independencia. Inmediatamente Dios se retira de su criatura como la marea descendente descubre los restos de un buque; y por ese solo movimiento crea la angustia como posibilidad de independencia; esto quiere decir que se constituye a la vez el que prohíbe y el que tienta. Así la angustia es el abandono del ser a la posibilidad prohibida de elegirse finito por un brusco retroceso de lo infinito. Es la interiorización de ese desamparo y termina con la libre realización de la única posibilidad de Adán abandonado: la elección de lo finito. En el instante del pecado, hay restitución del ser original como *sentido*. El ser era la unidad contradictoria de lo finito y del inaprehensible infinito, pero esa unidad permanecía en el rechazo de la ignorancia. El pecado como *reexteriorización* hace reaparecer la contradicción constitutiva. Es su determinación: Yo y Dios aparecen. Dios es el retroceso infinito pero inmediatamente presente en tanto que el pecado coloca vallas en la ruta de toda esperanza de vuelta hacia atrás; Yo es la finitud elegida, es decir la nada afirmada y cercada por un acto, es la determinación conquistada por el desafío, es la singularidad del extremo alejamiento. Así los términos de la contradicción son los mismos, y sin embargo el *estado* de ignorancia y el pecado no son homogéneos: lo finito se ha constituido como infinito perdido, la libertad como fundamento *necesario* e irremediable de la constitución del *Ego*; el Bien y el Mal aparecen como el sentido de esa exteriorización de la interioridad que es la libertad pecadora. Todo sucede como si Dios tuviera *necesidad del pecado* para que el hombre se produzca ante él, como si lo suscitara para sacar a Adán de la ignorancia y *dar sentido* al hombre.

Pero todos somos Adán. Así, el estado preadámico coincide con la contingencia de nuestro ser. Para Kierkegaard, es la unidad desunida de los azares que lo producen. En este sentido el

pecado será la *institución* de Kierkegaard como superación *hacia un sentido* de esos datos dispersos. El comienzo es la contingencia del ser; nuestra necesidad no aparece sino por el acto que asume esa contingencia para darle su *sentido humano*, es decir para hacer de ella una relación singular con él Todo, una encarnación singular de la totalización en curso que la envuelve y la produce. Kierkegaard ha visto bien esto: lo que él denomina el pecado es, en conjunto, superación del *estado* por la libertad e imposibilidad de vuelta hacia atrás; de este modo la trama de la vida subjetiva, lo que él llama pasión —y que Hegel denominaba *pathos*— no es otra cosa que la libertad que instaura lo finito y es vivida en la finitud como necesidad inflexible. Si quisiera resumir lo que me aporta su testimonio no significativo a mí, ateo del siglo xx que no cree en el pecado, diría que el estado de ignorancia representa para la persona el ser en exterioridad. Esas determinaciones exteriores son interiorizadas, para ser reexteriorizadas por una *praxis* que las *instituye*, objetivándolas en el mundo. Es lo que ha dicho Merleau-Ponty cuando escribía que la historia es el medio donde “una forma gravada de contingencia abre súbitamente un ciclo de porvenir, y lo impone con la autoridad de lo instituido”. Ese ciclo de porvenir es el *sentido*; en el caso de Kierkegaard es el Yo. El sentido puede definirse como relación futura de lo instituido con la totalidad del mundo o, si se prefiere, como totalización sintética de la dispersión de los azares por una negación objetivante, que los inscribe como necesidad libremente creada en el universo mismo donde se dispersan, y presencia de la totalidad —totalidad del tiempo, totalidad del universo— en la determinación que los niega planteándose para sí. Dicho de otro modo, el hombre es el ser que transforma su ser en *sentido*, el ser por quien *el sentido* viene al mundo. El sentido es lo universal-singular: por su *yo*, asunción y superación práctica del ser tal como es, el hombre restituye al universo la unidad de envolvimiento gravándola como determinación finita y como hipoteca sobre la historia futura en el ser que la envuelve. Adán se temporaliza por el pecado, libre elección necesaria y transformación radical de lo que él es: hace entrar en el universo la temporalidad humana. Esto significa claramente que la libertad *en cada hombre* es el

fundamento de la historia. Porque todos somos Adán, en cuanto cada uno de nosotros comete por sí mismo y por todos un pecado singular, es decir que la finitud es para cada uno necesaria e incomparable. Por su acción finita el agente desvía el curso de las cosas, pero conforme a lo que debe ser ese mismo curso. En efecto, el hombre es mediación entre la trascendencia de atrás y la trascendencia de adelante, y esa doble trascendencia no es sino una sola. Por eso puede decirse que por el hombre el curso de las cosas se desvía, él mismo, en su propia desviación. Kierkegaard nos devela aquí el fundamento de su paradoja y de la nuestra, que no son sino la misma. Cada uno de nosotros, en su misma historicidad, escapa a la historia en la misma medida en que la hace. Histórico en la medida en que los otros también hacen la historia y me hacen, yo soy absoluto transhistórico por lo que hago con lo que ellos hacen, con lo que me han hecho y con lo que me harán más tarde, es decir por mi historialidad. Todavía es necesario comprender lo que nos aporta el mito del pecado: la *institución* es la singularidad convertida en ley para los otros y para mí mismo. La obra de Kierkegaard es él mismo en cuanto universal. Pero, por otra parte, el contenido de esa universalidad sigue siendo su contingencia, aun elegida y superada por la elección que él ha hecho de ella. En suma: es de doble faz. Por su sentido, eleva la contingencia a la universalidad concreta, es el *anverso* luminoso y sin embargo incognoscible —en la medida en que el conocimiento remite a lo “histórico mundial” en la mediación del *anclaje*. Por su *reverso* oscuro, remite al conjunto contingente, datos analíticos y sociales que definen el ser de Kierkegaard antes de su *institución*. Aquí se denuncian dos errores de método: por uno —histórico-mundial— se definiría el mensaje kierkegaardiano en su universalidad abstracta y como pura expresión de estructuras generales; sería, por ejemplo, como lo han dicho los hegelianos, la conciencia desdichada, encarnación de un momento necesario de la historia universal, o bien —como lo querría Tisseau— sería una definición radical de la fe, un llamado a todos los cristianos lanzado por un verdadero cristiano; por el otro se vería en la obra el simple efecto o la simple traducción de los azares originales: es lo que yo llamaría el escepticismo analítico; esta fundado en

que *toda la infancia* de Kierkegaard está presente en la obra como el fundamento de su singularidad y que, en un sentido, no hay nada más en los libros escritos que la institución de una vida; los trabajos de Soren son ricos en símbolos freudianos, esto es verdad, y una *lectura* analítica de sus textos es perfectamente posible; yo diría otro tanto de lo que llamaría el marxismo escéptico, es decir un mal marxismo: aunque el bien sea mediato hoy, sin ninguna duda, un condicionamiento radical de Kierkegaard por el medio histórico; su desprecio de las masas y su aristocratismo no dejan ninguna duda —tampoco sus relaciones con el dinero— sobre sus orígenes sociales ni sobre las tomas de posición política (por ejemplo su gusto por la monarquía absoluta) que, aunque enmascarados, se encuentran en todas partes y fundan evidentemente sus tomas de posición éticas y religiosas. Pero, precisamente, Kierkegaard nos enseña que el Yo, el acto y la obra, con su rostro de sombra y su rostro de luz, son absolutamente irreductibles al uno o a la otra. Toda la sombra está en la luz porque ella está *instituida*: es verdad que todo acto y todo escrito expresan a todo el Yo, pero es porque hay homogeneidad del Yo-institución y del acto legislador; es imposible poner *en la base* lo general : esto sería olvidar que es general en el sentido “histórico-mundial” —por ejemplo las relaciones de producción en la Dinamarca de 1830—, pero que es vivido como azar no significativo por cada persona, sería olvidar que ella se inserta en él azarosamente.

Porque la persona expresa singularmente lo universal, singulariza a la historia entera, que deviene a la vez *necesidad* —por la manera misma en que se imponen las situaciones objetivas— y *aventura* porque la historia es siempre lo general experimentado e instituido como particularidad en principio no significativa. Así se transforma en universal singular, por la presencia en ella de agentes que se definen como singularidades universalizantes. Pero, inversamente, la cara de sombra es ya luz, porque es el momento de la interiorización de los azares exteriores. Sin esa unidad pre-instituyente, se recae en la dispersión; demasiado a menudo el psicoanálisis reduce el sentido al no-sentido porque se niega a ver la irreductibilidad de los niveles dialécticos. Pero, quizá por primera vez, Kierkegaard mostró que lo universal

introduce lo singular en la historia, en la medida en que lo singular se instituye allí como universal. En esta nueva forma de historialidad, reencontramos la paradoja, que toma aquí el aspecto insuperable de una ambigüedad.

Pero, lo hemos visto, el aspecto *teórico* en la obra, en Kierkegaard, es pura ilusión. Cuando *reencontramos* sus palabras, ellas invitan repentinamente a otra utilización del lenguaje, es decir de nuestras propias palabras, puesto que son las mismas. Reenvían en él a lo que se llama, según sus propias declaraciones, las "categorías" de la existencia. Pero esas categorías no son ni principios, ni conceptos, ni materias de conceptos: aparecen como relaciones vividas con la totalidad, que se pueden alcanzar a partir de las palabras por una finalidad regresiva que remonta de la palabra al hablante. Esto quiere decir que ninguna de esas alianzas de palabras es *inteligible*, sino que constituyen, por la negación misma de todo esfuerzo para conocerlas, una remisión a aquello que las funda. Kierkegaard utiliza la ironía, el humor, el mito, las frases no significantes, para comunicarse indirectamente con nosotros: esto quiere decir que sus libros, si se toma ante ellos la actitud habitual del lector, forman, mediante las palabras, pseudo-conceptos que se organizan ante nuestra mirada como falso saber. Pero ese falso saber se denuncia a sí mismo como falso, en el momento en que se constituye. O, más bien, se constituye como saber de un pretendido objeto que no puede ser sino sujeto. Kierkegaard utiliza *regresivamente* conjuntos objetivos y objetivantes, de manera que la autodestrucción del lenguaje desenmascara necesariamente a aquel que lo emplea. Así, los surrealistas pensaban desenmascarar al ser incendiando el lenguaje. El ser aún estaba, para ellos, *ante los ojos*; si las palabras se quemaban —cualesquiera que fuesen— el ser se descubriría ante infinito deseo como una suprarrealidad que era por eso, en suma, una supraobjetividad no conceptual. Kierkegaard construye el lenguaje para presentar, en el falso saber, líneas de fuerza que, en el pseudo-objeto constituido, den posibilidades de retorno al sujeto; inventa enigmas regresivos. Los edificios verbales son, en él, rigurosamente lógicos. Pero el abuso mismo de esta lógica desemboca siempre en contradicciones o en indeterminaciones que implican, para nuestra mirada, una inversión de

orientación. Por ejemplo, como lo ha hecho notar Jean Wahl, ese simple título "el concepto de Angustia" es una provocación. Porque la angustia, para Kierkegaard, no puede en ningún caso ser objeto de un concepto y, en cierta medida, en tanto está en la base de la libre opción temporalizante de la finitud, es el fundamento no conceptual de todos los conceptos. Y cada uno de nosotros debe poder comprender que la palabra "angustia" es universalización de lo singular, y por lo tanto falso concepto, puesto que despierta en nosotros la universalidad en tanto nos remite a lo Único, su fundamento.

Utilizando estas palabras en sentido contrario, se puede alcanzar a Kierkegaard en su singularidad vivida y desaparecida, es decir en su contingencia instituida. Excluido, viciado, ineficaz, víctima de la maldición que su padre, cree él, atrae sobre la familia entera, su finitud puede describirse como impotencia y como alteridad. Es *otro* distinto de *todos* los otros, distinto de sí, distinto de lo que escribe. Instituye su particularidad por la libre elección de ser singular, es decir que se establece en ese momento ambiguo en que la interiorización, preñada de la exteriorización futura, se suprime para que ésta pueda aparecer. La opción de Kierkegaard —que teme alienarse inscribiéndose en la trascendencia del mundo— es identificarse con ese soporte dialéctico, el *lugar del secreto* por excelencia: ciertamente, no puede impedir exteriorizarse, porque la interiorización no puede ser sino objetivante, pero hace todo lo que puede para que la objetivación no lo defina como objeto de saber; dicho de otro modo, para que la inscripción de su persona en lo real, lejos de resumirlo en la unidad de la historia en curso, permanezca *como tal* indescifrable y remita al inaccesible secreto de la interioridad. Brilla en un salón, ríe, hace reír y escribe en su cuaderno: quisiera morir. Hace reír porque quisiera morir, quiere morir porque hace reír. Así, la exterioridad —el brillante conversador— está desprovista de sentido, *a menos* que no se vea en ella la impugnación intencional de toda acción reducida a su resultado objetivo, *a menos* que el *sentido* de toda manifestación no sea precisamente lo incompleto, el no-ser, la no-significación, y que obligue a aquellos que quieren descifrarlo a remontarse hasta su fuente

inaccesible: la interioridad. Kierkegaard instituye sus azares por la elección de convertirse en el caballero de la subjetividad.

Muerto, Soren entra en el saber como un burgués que vivió en Dinamarca en la primera mitad del siglo pasado, y que fue condicionado por una situación familiar definida, expresión del movimiento histórico en su generalidad. Pero entra en el saber como ininteligible, como descalificación del conocimiento, como una laguna virulenta que escapa al concepto y en consecuencia a la muerte. Hemos aquí de vuelta a nuestra pregunta original. Preguntábamos: ¿qué impide al difunto Kierkegaard convertirse en objeto de conocimiento? La respuesta es que no lo era cuando vivía. Kierkegaard nos revela que la muerte —que consideramos como la metamorfosis de la existencia en saber— *aniquila* radicalmente lo subjetivo, pero no lo cambia. Si Kierkegaard, en el primer momento, puede parecer un conjunto de conocimientos, es porque lo *sabido* no es impugnado por lo *vivido* de una manera inmediata. Pero pronto es el saber quién, en el pseudo-objeto que es para nosotros ese muerto, se impugna a sí mismo de manera radical. Descubre sus propios límites y que el objeto apuntado se sustrae, por no poderse dar nunca como determinación autónoma de lo exterior.

La paradoja, a este nivel, toma un nuevo aspecto: ¿se puede superar la impugnación del saber por sí mismo? ¿Puede superársela frente al ser vivo que testimonia su secreto? A estas preguntas, Kierkegaard da una sola y misma respuesta: la regresión del significado al significante no puede ser objeto de ninguna intelección. No obstante, podemos aprehender al significante en su presencia real, por medio de lo que él llama la *comprensión*. Y el caballero de la subjetividad no define la comprensión, no hace de ella un nuevo acto. Pero, por su obra, *hace comprender* su vida. Nosotros, en 1964, la reencontramos, en la historia, como un *llamado a la comprensión*.

¿Pero queda algo por comprender si la muerte es abolición? A eso Kierkegaard ha respondido con la teoría de la "contemporaneidad"; ante Soren, el muerto, queda algo por comprender: nosotros mismos. La paradoja que para nosotros es ese muerto vivo, Soren la reencontró a propósito de Jesús, a partir de Adán. Y su primera respuesta es que se comprende aquello que se

deviene. Comprender a Adán, es devenir Adán. Y por cierto, si uno no puede devenir Cristo, al menos se comprende su mensaje ininteligible sin ninguna mediación temporal, deviniendo el hombre a quien ese mensaje está destinado, deviniendo cristiano. Así Kierkegaard está vivo si nos es posible devenir Kierkegaard o si, inversamente, este muerto no deja de hacerse instituir por los vivos pidiéndoles prestada su vida, escurriéndose en ella y alimentando su singularidad con la nuestra. O, en otras palabras, si aparece en el corazón del saber como denunciante perpetuo, en cada uno, del no saber, del soporte dialéctico donde la interiorización se muda en exteriorización; en suma: de la existencia.

Sí, dice Kierkegaard; usted puede devenir yo porque yo puedo devenir Adán. El pensamiento subjetivo es la aprehensión reflexiva de mi ser-acontecimiento, de la aventura que soy y que me arrastra necesariamente a devenir Adán, es decir a recomenzar el pecado original en el movimiento mismo de mi temporalización. El pecado es la opción. Todo hombre es a la vez él mismo y Adán recomenzado, en la medida misma en que Kierkegaard es a la vez él mismo y su padre, el blasfemo cuya blasfemia asume mediante su propio pecado. Todo pecado es singular en aquello que instituye, en condiciones particulares, una persona única, y al mismo tiempo es el pecado en tanto elección de la finitud y desafío blasfematorio a Dios. Así la universalidad del pecado está contenida en la singularidad de la opción. Por ella, todo hombre deviene siempre todo el hombre. Cada uno hace avanzar la historia recomenzándola y por eso teniendo de antemano, en sí mismo, los futuros recomienzos. Desde este punto de vista, si Kierkegaard puede devenir Adán, es porque Adán era ya, en el corazón de su existencia pecadora, la premonición de un Kierkegaard futuro. Si yo puedo devenir Kierkegaard, es porque Kierkegaard era ya en su ser una premonición de todos nosotros.

Si retomamos la cuestión en los términos mismos en que la hemos planteado, resulta lo siguiente: las palabras de Kierkegaard son nuestras palabras. En la medida en que, en medio del saber, se cambian en no saber y son remitidas, por la paradoja, del significado al significante, nosotros somos el significante que ellas develan regresivamente. Al leer a Kierkegaard remonto

hasta mi yo, quiero aprehenderlo y es mi yo lo que aprehendo; esta obra no conceptual es una invitación a comprenderme como fuente de todo concepto. Así el saber de muerto, encontrando sus propios límites, no desemboca en la ausencia, vuelve sobre Kierkegaard. Yo me descubro como existente irreductible, es decir como libertad devenida mi necesidad. Comprendo que el objeto del saber es su ser en el modo tranquilo de la perennidad, y al mismo tiempo que soy no-objeto porque tengo que ser mi ser. De hecho, mi ser es opción temporalizante y por lo tanto experimentada, pero el carácter de ese ser experimentado es el ser experimentado en *libertad*, o sea continuando la opción.

Kierkegaard es restituido como mi aventura, no en su sentido único sino al nivel de mi ser-aventurero, en tanto tengo que ser el acontecimiento que me sucede desde afuera. En tanto que historia, universalizada por las cosas, portadoras del sello de nuestra acción, deviene, por cada nuevo nacimiento del hombre, aventura singular, y repliega en ella su universalidad. Soren, muerto, puede estar vivo puesto que era de antemano yo, que no era todavía, puesto que yo recomienzo en otras condiciones históricas. Y, curiosamente, esa relación de interioridad y de inmanencia recíproca entre Kierkegaard y cada uno de nosotros, no se establece en la relatividad de las circunstancias sino al nivel mismo en que cada uno es absoluto incomparable. La realidad común y siempre singular, son las palabras quienes nos la manifiestan, signos dados vuelta, útiles de la comunicación indirecta que me reenvían a mí porque reenvían únicamente a él.

Kierkegaard vive porque, rechazando el saber, revela la contemporaneidad transhistórica de los muertos y de los vivos; es decir, devela que todo hombre es todo el hombre en tanto universal singular o, si se prefiere, porque manifieste, contra Hegel, la temporalización como dimensión transhistórica de la historia; la humanidad pierde sus muertos y los recomienza absolutamente por sus vivos. Él no es yo, sin embargo, que soy ateo. Ni ese cristiano, que mañana le reprochará su teología negativa. Digamos que él era, en el tiempo de su vida, sujeto *único*. Muerto, no resucita del todo sino deviniendo *sujeto múltiple*, es decir vínculo interno de nuestras singularidades. Cada uno de nosotros es Soren como aventura. Y cada interpretación, impugnando las

otras, las asume, no obstante, como su profundidad negativa. Cada una, inversamente, es impugnada pero asumida por las otras, en la medida en que, al negarse a ver allí una realidad plena o un saber concerniente a la realidad, ellas conciben su posibilidad refiriéndose a la posibilidad que tiene Kierkegaard de soportar varias interpretaciones: de hecho la divergencia, la contradicción y la ambigüedad son, precisamente, la calificación determinada de la existencia. Así la profundidad de Kierkegaard, su manera de seguir siendo *otro*, en mí, sin dejar de ser mío, es el Otro de hoy, mi contemporáneo real quien la fundamenta. Inversamente es, en cada uno, denuncia de la ambigüedad en él y en los otros: comprensible en nombre de cada ambigüedad, es nuestro vínculo, relación existencial, múltiple y ambigua entre los existentes contemporáneos como tales, es decir como ambivalencias vividas. Permanece en la historia como relación transhistórica entre los contemporáneos tomados en su historialidad singular. En cada uno de nosotros él se da y se niega, como hacía cuando vivía; él es mi aventura y sigue siendo, para los otros, Kierkegaard, el Otro, en el horizonte, testigo para ese cristiano de que la fe es un devenir siempre en peligro, testigo para mí de que el *devenir-ateo* es una larga empresa difícil, una relación absoluta con esos dos infinitos: el hombre y el universo.

Toda empresa, aunque sea realizada de un modo triunfal, sigue siendo *fracaso*, es decir, algo incompleto a completar. Vive porque está abierta. El fracaso, aquí, es claro. Kierkegaard manifiesta la historialidad pero no acierta a la historia. Obstinado contra Hegel, se ocupó demasiado exclusivamente de devolver su contingencia instituida a la aventura humana y, por ese hecho, descuidó la *praxis*, que es racionalidad. Al mismo tiempo desnaturalizó el *saber*, olvidando que el mundo que conocemos es el mundo que hacemos. El anclaje es un acontecimiento fortuito, pero la posibilidad y la significación racional de ese azar están dadas en las estructuras generales de envolvimiento que lo fundan, y que son, ellas mismas, la universalización de aventuras singulares por la materialidad donde se inscriben.

Kierkegaard está vivo en la muerte en cuanto afirma la singularidad irreductible de todo hombre a la historia, que, sin embargo, lo condiciona rigurosamente. Está muerto, en el seno

mismo de la vida que él continúa por nosotros, en tanto permanece interrogación inerte, círculo abierto que exige ser terminado por nosotros. Otros, en su época o poco después, llegaron más lejos que él, mostraron el círculo terminado escribiendo: "Los hombres hacen la historia sobre la base de las circunstancias anteriores". En estas palabras, hay y no hay progreso sobre Kierkegaard, porque esa circularidad sigue siendo abstracta y corre el riesgo de excluir la singularidad humana de lo universal concreto, mientras no integre la inmanencia kierkegaardiana con la dialéctica histórica. Kierkegaard y Marx: esos muertos-vivos condicionan nuestro anclaje y se hacen instituir, desaparecidos, como nuestro porvenir, como nuestra tarea futura. ¿Cómo concebir la historia y lo transhistórico para restituir, en la teoría y en la práctica, su realidad plena y su relación de interioridad recíproca, a la necesidad trascendente del proceso histórico y a la libre inmanencia de una historialización recomenzada sin cesar; en suma, para descubrir en cada coyuntura, indisolublemente ligadas, la singularidad de lo universal y la universalización de lo singular?

Comunicación en la UNESCO, durante la jornada Kierkegaard titulada "Kierkegaard vivo".  
*Kierkegaard vivo*, Ediciones Gallimard, colección Ideas, París, 1966.

## MALLARMÉ

(1842-1898)

Hijo y nieto de funcionarios, educado por una lamentable abuela, Mallarmé siente crecer en él muy temprano una revuelta que no encuentra cómo canalizarse. La sociedad, la Naturaleza, la familia, él impugna todo, hasta al pobre niño pálido que ve en el espejo. Pero la eficacia de la impugnación está en razón inversa a su extensión. Seguramente: hay que hacer saltar el mundo. ¿Pero cómo lograrlo sin ensuciarse las manos? Una bomba es una cosa con el mismo título que un sillón imperio: un poco más mala, eso es todo. ¡Cuántas intrigas y compromisos para colocarla donde es debido! Mallarmé no es, no será anarquista: él rechaza toda acción singular; su violencia —lo digo sin ironía— es tan íntegra y tan desesperada que se torna calma idea de violencia. No, él no hará saltar el mundo: lo colocará entre paréntesis. Elije el terrorismo de la cortesía; con las cosas, con los hombres, consigo mismo, conserva siempre una imperceptible distancia. Es esa distancia lo que él quiere expresar primero en sus versos. En la época de sus primeros poemas, el acto poético de Mallarmé es en principio una recreación. Se trata de asegurar que se está bien allí donde se debe estar. Mallarmé detesta su nacimiento: escribe para borrarlo. Como dice Blanchot: el universo de la prosa se basta y no hay que contar con que él mismo nos proveerá de las razones para superarlo. Si el poeta puede aislar un objeto poético en el mundo, es que ya está sometido a las exigencias de la Poesía. En una palabra: es engendrado por ella. Mallarmé ha concebido siempre esa "vocación" como un imperativo categórico. Lo que lo empuja no es la urgencia de las impresiones, su riqueza o la violencia de los sentimientos. Es

una orden: "manifestarás por tu obra que mantienes el universo a distancia". Y sus primeros versos, en efecto, no tienen más sujeto que la Poesía misma. Se ha hecho notar que el Ideal del que siempre se habla en sus poemas sigue siendo una abstracción, el travestismo poético de una simple negación: es la región indeterminada a la cual es muy necesario aproximarse cuando uno se aleja de la realidad. Ella servirá de coartada: se disimularán el resentimiento y el odio que incitan a ausentarse del ser, pretendiendo que uno se aleja de él para alcanzar al ideal.

Pero él debió creer en Dios: Dios garantiza a la Poesía. Los poetas de la generación precedente eran profetas menores: por su boca Dios hablaba. Mallarmé ya no cree en Dios. Ahora bien: las ideologías arruinadas no se desploman de un solo golpe, dejan paneles de muros en los espíritus. Después de haber matado a Dios con sus propias manos, Mallarmé quería aún una caución divina; era necesario que la Poesía siguiera siendo trascendente aunque él hubiera suprimido la fuente de toda trascendencia: muerto Dios, la inspiración no podía nacer sino de fuentes crapulosas. Y algo sobre qué fundar la exigencia poética. Mallarmé oía aún la voz de Dios, pero en ella discernía los vagos clamores de la naturaleza. Así, por la noche, alguien susurra en la habitación —y es el viento—. El viento o los antepasados: sigue siendo cierto que la prosa del mundo no inspira poemas; sigue siendo cierto que el verso exige haber existido ya; sigue siendo verdad que se lo oye cantar en uno mismo antes de escribirlo. Pero es por una mistificación: porque el nuevo verso que va a hacer, es en realidad un verso antiguo que quiere resucitar. Así los poemas que pretenden subir de nuestro corazón a nuestros labios remontan, en verdad, de nuestra memoria. ¿La inspiración? Reminiscencias, eso es todo. Mallarmé entrevé en el porvenir una joven imagen de sí mismo que le hace señas; se aproxima: era su padre. Sin duda el tiempo es una ilusión: el futuro no es nada más que el aspecto aberrante que toma el pasado a los ojos del hombre. Esa desesperación —que Mallarmé denominaba entonces su impotencia, porque lo inclinaba a rechazar todas las fuentes de inspiración y todos los temas poéticos que no fueran el concepto abstracto y formal de Poesía— lo incita a postular toda una metafísica, es decir una suerte de materialismo analítico vaga-

mente spinozista. No existe nada más que la materia, eterno chapaleo del ser, espacio "parecido a sí que se acrecienta o se niega". La aparición del hombre transforma *para éste* lo eterno en temporalidad y lo infinito en azar. *En ella misma*, en efecto, la serie infinita y eterna de causas es todo lo que puede ser; un entendimiento omni-cognoscente aprehendería quizá su absoluta necesidad. Pero para un modo finito, el mundo aparece como un perpetuo reencuentro, una absurda sucesión de azares. Si esto es verdad, las razones de nuestra razón son tan locas como las razones de nuestro corazón, los principios de nuestro pensamiento y las categorías de nuestra acción son señuelos: el hombre es un sueño imposible. Así la impotencia del poeta simboliza la imposibilidad de ser hombre. No hay más que una tragedia, siempre la misma "y que se resuelve en seguida, el tiempo de mostrar la derrota que se desarrolla fulgurantemente". Esta tragedia: "Él arroja los dados... Quién creó se reencuentra la materia, los bloques, los dados". *Había dados, hay dados; había palabras, hay palabras*. El hombre: ilusión volátil que revolotea por encima de los movimientos de la materia. Mallarmé, criatura de pura materia, quiere producir un orden superior a la materia. Su impotencia es *teológica*, la muerte de Dios creaba al poeta el deber de reemplazarlo: él fracasa. El hombre de Mallarmé, como aquel de Pascal, se expresa en términos de drama y no en términos de esencia: "Señor latente que no puede devenir", él se define por su imposibilidad. Este juego insensato de escribir, es arrogarse en virtud de una duda un deber de recrear todo con reminiscencias." Pero "la Naturaleza tiene lugar, nada se agregará". En épocas sin porvenir, atrancadas por la voluminosa estatura de un rey o por el incontestable triunfo de una clase, la invención parece una pura reminiscencia: todo está dicho, llegamos demasiado tarde. Ribot dará pronto la teoría de esa impotencia, componiendo nuestras imágenes mentales con recuerdos. Se entrevé en Mallarmé una metafísica pesimista: habría en la materia, informe infinitud, una especie de apetito oscuro de volver sobre sí para conocerse, para esclarecer su oscura infinitud produciría esos jirones de pensamientos que se llaman hombres, esas llamas desgarradas. Pero la dispersión infinita arranca y dispersa a la idea. El hombre y el azar nacen al mismo tiempo y el uno

por el otro. El hombre es un fracasado, un "lobo" entre los "lobos". Su grandeza es vivir su defecto de fabricación hasta la explosión final.

¿No es tiempo de explotar? Mallarmé, en Tournon, en Besançon, en Avignon, consideró muy seriamente la posibilidad de suicidio. Primero es la conclusión que se impone: si el hombre es imposible, hay que manifestar esa imposibilidad llevándola hasta el punto en que ella se destruye a sí misma. Por una vez la *causa* de nuestra acción no sería la materia. El ser sólo produce el ser; si el poeta elige el no-ser en consecuencia de su no-posibilidad, es el No quien es la causa de la Nada: un orden humano se establece contra el ser por la desaparición misma del Hombre. Antes que Mallarmé, ya Flaubert hacía tentar a San Antonio en estos términos: "(Date la muerte.) Hacer una cosa que te iguala a Dios, imagínate. Él te ha creado, tú vas a destruir su obra, tú, por tu valentía, libremente". No es esto lo que él ha querido siempre: hay en el suicidio que medita algo de un crimen terrorista. ¿Y no ha dicho él que el suicidio y el crimen eran los únicos actos *sobrenaturales* que se pueden cometer? Ciertos hombres confunden su drama con el de la humanidad; esto es lo que los salva: ni por un instante Mallarmé duda de que la especie humana, si se mata, no vendrá a morir en él toda entera. Ese suicidio es un genocidio. Desaparecer: se devolvería al ser su pureza. Puesto que el azar surge con el hombre, con el hombre se desvanecerá: "El infinito, en fin, escapa a mi familia, que ha sufrido por el —viejo espacio— y no fue por azar... Esto debía tener lugar en las combinaciones del Infinito. Frente a frente del Absoluto necesario —extrae la Idea". A través de generaciones de poetas, lentamente, la idea poética rumiaba la contradicción que la hace imposible. La muerte de Dios hizo caer el último velo: vivir esta contradicción en su pureza —y morir por ella, dando así la conclusión poética de la historia humana—, estaba reservado al último descendiente de la raza. Sacrificio y genocidio, afirmación y negación del hombre, el suicidio de Mallarmé reproducirá el movimiento de los dados: la materia vuelve a ser materia.

Si no obstante la crisis no se resolvió por su muerte, un "relámpago absoluto" vino a golpear a sus cristales: en esa expe-

riencia en blanco de la muerte voluntaria, Mallarmé descubre de pronto su doctrina. Si el suicidio es eficaz, es porque reemplaza la negación abstracta y vana de todo el ser por un *trabajo* negativo. En términos hegelianos se podría decir que la meditación del acto absoluto, hace pasar a Mallarmé del "estoicismo", pura afirmación formal del pensamiento frente al ser libre, al escepticismo que "es la realización de aquello de lo cual el estoicismo es solamente el concepto... (En el escepticismo) el pensamiento deviene pensamiento perfecto, aniquilando el ser del mundo en la múltiple variedad de sus determinaciones y la negatividad de la conciencia de sí deviene negatividad real", el primer movimiento de Mallarmé ha sido el retroceso del disgusto y la condenación universal. Refugiado en lo alto de su espiral, el heredero "no osaba moverse", de miedo a decaer. Pero se apercibe ahora de que la negación universal equivale a la ausencia de negación. Negar es un acto: todo acto debe insertarse en el tiempo y ejercerse sobre un contenido particular. El suicidio es un acto, porque destruye efectivamente el ser y porque hace frecuentar el mundo por una ausencia. Si el ser es dispersión, el hombre, al perder su ser, gana una incorruptible unidad; mejor aún, su ausencia ejerce una acción astringente sobre el ser del universo; parecida a las formas aristotélicas, la ausencia constriñe las cosas, las penetra con su unidad secreta. Es el movimiento mismo del suicidio el que hay que reproducir en el poema. Puesto que el hombre no puede crear, pero le queda el recurso de destruir, puesto que él se afirma por el acto mismo que lo aniquila, el poema será entonces un trabajo de destrucción. Considerada desde el punto de vista de la muerte, la poesía será, como muy bien lo dice Blanchot, "ese lenguaje del cual toda la fuerza es no ser, toda la gloria es evocar, en su propia ausencia, la ausencia de todo". Mallarmé puede escribir orgullosamente a Lefébure que la poesía se ha tornado *crítica*. Arriesgándose entero, Mallarmé se ha descubierto, bajo la claridad de la muerte, en su esencia de hombre y de poeta. No ha abandonado su impugnación de todo, simplemente la vuelve eficaz. Pronto podrá escribir que "el poema es la única bomba". Al punto que llega a creer que se ha matado para bien.

No es por casualidad que Mallarmé escriba la palabra "Nada"

sobre la primera página de sus *Poesías completas*<sup>1</sup>. Puesto que el poema es suicidio del hombre y de la poesía, es necesario al fin que el ser se cierre sobre esa muerte, es necesario que el momento de la plenitud poética corresponda al de la anulación. Así la verdad devenida de esos poemas es la nada: "Nada habrá tenido lugar salvo el lugar". Se conoce la extraordinaria lógica negativa que él ha inventado, como, bajo su pluma, un encaje se aniquila hasta no abrir sino la ausencia de una cama, mientras el "puro vaso de ningún brebaje" agoniza sin consentir en nada esperar que anuncie una rosa invisible, o como una tumba no se llena sino "de la falta de pesados ramos". "El virgen, el vivaz y bello hoy" da un ejemplo perfecto de esta anulación interna del poema. "Hoy", con su futuro que no es más que una ilusión, el presente se reduce al pasado, un cisne que se creía actuar no es sino un recuerdo de sí mismo y sin esperanzas se inmoviliza "en el frío sueño del desprecio"; una apariencia de movimiento se desvanece, queda la superficie infinita e indiferenciada del hielo. La explosión de colores y de formas nos revela un símbolo sensible que nos remite a la tragedia humana, y ésta se disuelve en la nada: he aquí el movimiento interno de esos poemas inauditos que son a la vez palabras silenciosas y objetos falseados. Para terminar, en su misma desaparición, ellos habrán evocado los contornos de algún objeto "escapando lo que hace falta", y su misma belleza será como una prueba *a priori* de que la *falta de ser* es una *manera de ser*.

Falsa prueba: Mallarmé es demasiado lúcido para no comprender que ninguna experiencia singular contradecirá los principios al nombre de los cuales se la establece. Si el Azar está al comienzo, "jamás un golpe de dados lo abolirá". En un acto en que el azar está en juego, es siempre el azar quien cumple su propia Idea afirmándose o negándose. En el poema, es el mismo azar quien se niega; la poesía nacida del azar y luchando contra él aniquila al azar aboliéndose, porque su abolición simbólica es la del hombre. Pero todo eso, en el fondo, no es más que una superchería. La ironía de Mallarmé nace de que él conoce la absoluta vanidad y la íntegra necesidad de su obra, y que él discierne en ella esa pareja de contrarios sin síntesis que perpetuamente se

<sup>1</sup> "Nada, esta espuma, virgen hacia..."

engendra y se rechaza: el azar que crea la necesidad, ilusión del hombre —pedazo de naturaleza que se ha vuelto loco—, la necesidad creando al azar como lo que la limita y la define *a contrario*, la necesidad negando al azar *pied à pied* en los versos, el azar negando a su vez a la necesidad puesto que el *full-emploi* de las palabras es imposible, y la necesidad aboliendo a su vez al azar por el suicidio del Poema y de la poesía. Hay en Mallarmé un mistificador triste: ha creado y mantenido entre sus amigos y discípulos la ilusión de una gran obra, donde a menudo se reabsorbería el mundo; pretendía prepararse para ello. Pero conocía perfectamente la imposibilidad. Era simplemente necesario que su vida misma pareciera subordinada a ese objeto ausente: la explicación órfica de la Tierra (que no es otra que la misma poesía); y yo no puedo creer que no haya creído que su muerte debía eternizar esa relación con el orfismo, como la más elevada ambición del poeta, y su fracaso como la trágica imposibilidad del hombre. Un poeta muerto a los veinticinco años, matado por el sentimiento de su impotencia: es un caso de crónica policial. Un poeta de cincuenta y seis años, que muere en el momento en que ha comprendido poco a poco todos sus medios y se dispone a comenzar su obra: es la *tragedia misma* del hombre. La muerte de Mallarmé es una mistificación memorable.

Pero es una mistificación *por la verdad*: "Histrión verídico de sí mismo", Mallarmé ha representado ante todos, durante treinta años, esta tragedia de un solo personaje que a menudo soñó escribir. Fue el "señor latente que no puede devenir, juvenil sombra de todos, así sujeto al mito... imponiendo a los vivos una desaparición sutil y por la sutil invasión de su presencia". En el sistema complejo de esta comedia, sus poesías debían ser fracasos para ser perfectas. No bastaba que abolieran lenguaje y mundo, ni tampoco que se anularan; era necesario todavía que fueran vanas, bosquejos de una obra inaudita e imposible, que el azar de una muerte impidió comenzar. Todo *está en orden* si se considera esos suicidios simbólicos a la luz de una muerte accidental, el ser a la luz de la nada. Por un retorno imprevisto, ese naufragio atroz da a cada uno de los poemas *realizados* una necesidad absoluta. Su sentido más acongojante proviene de que nos entusiasman y de que su autor los consideraba nada. Él les dio su

último toque: cuando, la víspera de su muerte, fingió no pensar sino en su obra futura, y cuando escribió a su mujer y a su hija: "Crean que eso debía ser muy bello". ¿Verdad? ¿Mentira? Pero es el hombre mismo, todo el hombre que quiere ser Mallarmé: el hombre muriente sobre todo el globo de una desintegración del átomo o de un enfriamiento del sol, y murmurando al pensar en la sociedad que quería construir: "Crean que eso debía ser muy bello".

Héroe, profeta, mago y trágico, este pequeño hombre femenino, discreto, poco inclinado a las mujeres, merece morir en el umbral de nuestro siglo: él lo anuncia. Más y mejor que Nietzsche, él ha vivido la muerte de Dios; mucho antes que Camus, ha sentido que el suicidio es la cuestión original que el hombre debe plantearse; su lucha de cada día contra el azar será retomada por otros sin superar su lucidez, pues él se preguntaba, en suma: ¿se puede encontrar en el determinismo un camino para salir de él? Se puede dar vuelta la *praxis* y reencontrar una subjetividad reduciendo el universo y uno mismo a lo objetivo: él aplica sistemáticamente al arte lo que no era aún más que un principio filosófico y debería convertirse en una máxima de la política; "Hacer dejándose hacer"; poco antes del desarrollo gigantesco de las técnicas, él inventa una técnica de la poesía; en el momento en que Taylor advertía que era necesario movilizar a los hombres para dar a su trabajo su plena eficacia, él moviliza el lenguaje para asegurar el pleno rendimiento de las palabras. Pero lo que conmoverá más todavía, me parece, es esa angustia metafísica que él posee plenamente, y tan modestamente vivida. Ni un día pasó sin que estuviera tentado de matarse y, si ha vivido, fue por su hija. Pero esa muerte aplazada le daba una especie de ironía encantadora y destructiva: su "iluminación nativa"; eso fue sobre todo el arte de encontrar y de establecer en su vida cotidiana y hasta en su percepción, un "dos a dos que corroe" en el que comprometía a todos los objetos de este mundo. Fue enteramente poeta, enteramente comprometido en la destrucción crítica de la poesía por sí misma: y al mismo tiempo permanecía afuera; silfo de frías alturas, él se mira: si la materia produce la poesía, ¿quizá el pensamiento lúcido de la materia escapa al determinismo? Así su poesía misma está entre paréntesis; se le

enviaron un día algunos dibujos que le gustaron; pero se aficionó muy particularmente a un viejo mago sonriente y triste. Porque —dijo— él sabe bien que su arte es una impostura. Pero también tiene aspecto de decir: "*Esto hubiera sido la verdad*".

*Prefacio a Mallarmé*, Ediciones Gallimard, Colección Poesía, París, 1966.

## SAN JORGE Y EL DRAGÓN

El Tintoretto sabe o presiente todo lo que su predecesor tiene la suerte de ignorar. ¿Cómo se defiende, pintor de pasiones, cuando los clientes le piden conmemorar un acto? Vayamos a interrogar el cuadro de la National Gallery.

Jacopo empieza por rechazar al militar y al animal en la penumbra del tercer plano. Este procedimiento le es caro; lo usa de ordinario para robarnos nuestro tiempo. No es éste el caso: buscar en lo más lejano, en lo más profundo de la multitud a Cristo o a la Virgen... nada mejor. ¿Qué creyente no se empeñaría? Pero, cualquiera que sea la benevolencia de San Jorge hacia Venecia, La Serenísima tiene más altos protectores; entre otros San Marcos. Nadie se tomará el trabajo de hurgar en la media luz para descubrir allí ese tumulto mísero y además indistinto: San Jorge no vale la pena. Si el pintor quiere imponerle: ¡que lo muestre de cerca, a la luz! Es lo que ha hecho Carpaccio, es a lo que Robusti se niega. Por morosidad, creo. Jorge es el enemigo personal del pintor, el protagonista de todos los dramas, el aventurero que se nombra, en los tratados de moral, *agente*. El pincel exilará ese capitán que turba el universo del *pathos* por esa incongruencia: el acto.

Un gatillo doble y contrario lo expulsa y propulsa hacia nosotros los fastos de la pasión más ciega, del miedo. A la derecha, en plena claridad, una mujer se aplasta contra el cristal frontera. Una contra-zambullida nos la impone. Es el comienzo de la tela: imposible ignorarla, pasarla por alto. Contemplaremos primero ese abanico de todas las cualidades visibles —luz y forma, color, modelado—, imaginaremos en el objeto mismo la densidad, el peso de esa bella carne rubia. Y después atravesaremos el ser rarificado, el desierto, en diagonal, para alcanzar el lugar del

combate singular. De derecha a izquierda, y del primero al último plano: tal es el presente itinerario. El pintor no nos dejará sin imponernos primero esa fuga de lujo. Fuga, caída, hundimiento, desfallecimiento: todo a la vez. La jovencita corre como una perdida, derecho ante sí; pero la materia resiste, se pega a las suelas, se desliza o se socava; bajo la falda, las hermosas piernas se ocultan, una rodilla va a chocar la tierra. El Tintoretto nos retiene todavía un poco: detrás de ese espanto pinta, a la rastra, los soberbios pliegues de un manto. En ese cuadro notable pero sombrío, el único bello plumaje es el del pavor, sólo al pavor se le permite ser rosado. ¿Por qué? ¿Se nos quiere desmoralizar? Sí. En cierto modo. He aquí justamente que la tela se abre, es tiempo para nosotros de entrar en ella. Al borde de una laguna podrida, sobre la izquierda, descubrimos una considerable oruga de alas leñosas y desgarradas. Entre ese gusano y la fugitiva, la mirada establece un vínculo: basta con una reptación, de un vuelco o de un salto y se terminó: la Bestia triturará a la Bella. Esta relación fulgurante surge de derecha a izquierda y de adelante hacia atrás. No es recíproca: el animal tiene excelentes motivos para manifestar cierta distracción: es la muchacha, por su largo extravío ostensible, quien denuncia las intenciones deshonestas del monstruo. Basta sin embargo con entrever a éste, para que la duración del cuadro, como contragolpe, sea trastornada. En tanto que no conocíamos sus motivos, la tentativa de fuga no era totalmente una pasión: la joven podría haber tomado, aunque fuera temblando, el partido más prudente. Parecía en ruptura de equilibrio. ¿Iba a caerse o a incorporarse? Si la cuestión se planteaba, es que una empresa duradera se quebraba por un paso en falso: la ruptura era el instante. Se conocen fallas más duras: verticales, en golpe de guadaña. Robusti sabe convocar en nuestro cuerpo las exigencias requeridas. Pero esta vez tiene otras intenciones: compensa hábilmente una inclinación que se esboza con el bosquejo de un levantamiento. La incertidumbre temperaba a la espera; no estábamos molestos ni por la postergación *sine die* de un aplastamiento demasiado esperado, ni por la perpetua promesa de un sobresalto siempre diferido. En suma: el ojo no exigía nada; la rotura se transformaba en muelle suspenso; llegaba incluso a

caucionar la dimensión temporal del cuadro; se adivinaba, a través de la indeterminación del porvenir inmediato, que una empresa durable estaba en curso; liberados de toda impaciencia física, nosotros éramos advertidos de que un acto se realizaría o se desvanecería antes de término, según el acontecimiento tornara en uno u otro sentido.

La ilusión dura menos tiempo que el que se necesita para describirla. Es el comienzo de nuestro itinerario, eso es todo; pero es también su perpetuo recomienzo. En suma, es un momento hecho para desaparecer. En efecto, apenas descubierto el dragón, el instante triunfa. No es que se acuse la caída: Jacopo es demasiado maligno. Simplemente pone la empresa entre paréntesis: la Bella no escapará de la Bestia sin un socorro providencial. ¿Qué nos importa entonces que acabe de caer o que se levante? Se nos muestra el abandono pasivo de un cuerpo a los desórdenes del miedo; en cuanto al destino de la joven, se decide a diez centímetros de ella. En suma, el instante conserva su equilibrada dulzura, pero la duración vacía los lugares. Por lo demás, en segundo plano, sobre la izquierda, un cadáver profetiza: la suerte está echada; si el índice de Dios no aplasta la oruga, la doncella morirá, ella *ya está muerta*; la violencia instantánea de su carrera y el eterno reposo de la muerte equivalen. No sin motivo pone el Tintoretto esa carroña en nuestro pasaje, entre la fugitiva y el animal: sus telas están cubiertas de signos que se encargan de anunciar el futuro del principal personaje, de figurar su inminencia; otros hombres hacen antes que él lo que él va a hacer, sufriendo la suerte que él va a sufrir o que evitará apenas. Hacía falta que Robusti nos pintara el fallecimiento inevitable de la joven. Inevitable en la Naturaleza y sin intervención de lo Sobrenatural. Pero aprovecha eso para insinuar que la fugacidad del instante es idéntica al eterno reposo.

Bastaría que el dragón estuviera al acecho, que se dignara a interesarse en las agitaciones de su futuro almuerzo, para que atrajera sobre sí toda la tela. Ella se hundiría en sus fauces y nosotros la seguiríamos. Estático, pero presto a saltar, sería suficiente para que se convirtiera en el primer centro de la acción dramática y nos hiciera sentir la profundidad como una amenaza. Él no acecha: Dios lo ha hecho sordo al punto de no escu-

char la carga del santo lancero. Es demasiado tarde ahora: una pica lo atraviesa, lo han matado. No, es demasiado temprano: él no ha tenido aún tiempo de reventar, apenas tiempo de sufrir. Su sobresalto de locura, sus fauces desgarradas por el dolor: todo nos cierra en el instante, entre el choque y una muerte legible, además confirmada por la historia sagrada. Todavía un muerto postergado. Terrible aún, ya no amenaza a nadie: su único asunto es saltar al paso. En suma: este dragón decepciona, como ya lo había hecho la doncella. Ella no buscaba verdaderamente su salvación, el dragón no es para ella un verdadero peligro. De golpe la intervención armada acaba por descalificar a la fugitiva: corre cuando ya está fuera de peligro. El terror la ha vuelto loca, ella huirá sin meta, sin descanso, hasta el desvanecimiento. Provocada por una causa externa cuya desaparición es el tema mismo del cuadro, la carrera la sobrevive y se prolonga, a falta de encontrar en ella misma el poder de detenerse. ¿No es eso lo propio de la inercia? No habrá que esperar demasiado antes de que los sabios establezcan el principio. Robusti no conoce nada de la ciencia; sin embargo muestra en su tela la muerte, el miedo, la vida, como inertes apariencias, prestadas, mantenidas, quitadas; siempre desde afuera. El itinerario de Robusti nos pasea a través de un complejo juego de decepciones: cada presencia indica la siguiente y se hace descalificar por ella. La bestia y el muerto hacen de la princesa una muerta —y la muerte de la bestia transforma esa virgen difunta en mecánica descompuesta. Un presente se impone primero a nuestra derecha, bello terror masivo, primer plano. Pero no habrá que hundirse muy profundamente para reconocer en él la simple remanencia de un efecto que sobrevive a su causa. De hecho, desde que nos percatamos de la agonía de la bestia, el presente verdadero se descubre y el otro se desliza hacia el pasado. El propósito del pintor está claro: todo es simultáneo en su tela, encierra todo en la unidad de un mismo instante. Pero para disimular la fisura demasiado brutal, impone a la mirada el fantasma de una sucesión. No solamente el recorrido está trazado de antemano, sino que cada etapa hace que cambie de clase la precedente y la denuncia como inerte memoria de las cosas. El reposo del cadáver es memoria: él se prolonga y se repite de un instante a otro, idéntico, inútil. En

cuanto al dragón, su fealdad manifestaba su maldad. Él sufre, su agonía absorbe o suspende sus facultades, la maldad pasa. La fealdad pierde su empleo pero queda: está tallada en el cuero. La trampa de tiempo funciona, hemos caído en ella: un falso presente nos acoge a cada paso y desenmascara a su predecesor que retorna, detrás de nuestra espalda, a su estatuto original de recuerdo petrificado, y creemos cada vez reencontrar al verdadero presente y que se deja, detrás de nosotros, como color viviente en el pasado.

Todos esos desplazamientos en la inercia deben ser producidos a la vez por un solo golpe de lanza: el itinerario nos obliga, pues, a remontar desde la huida hasta la muerte. ¿Qué vamos a encontrar? ¿El Santo realiza un acto o no es nada más que el vehículo pasivo de un acontecimiento? Aproximémonos: ese soldado de Dios no está muy visible. Noto que carga de derecha a izquierda, como en Carpaccio. Pero es más prudente, menos temerario. Más que afrontar cándidamente al monstruo, lo empuja por detrás, como a una vaca; es más seguro. La punta de lanza testimonia que acaba de golpear a la bestia debajo del ojo: los años han transformado al caballero errante en condotiero. No veo mal en ello; hay que salvar a la muchacha, la temeridad sería criminal. Pero algo se ha perdido. El dragón de Carpaccio era un prodigio, hijo del diablo y del paganismo. El emisario de la Providencia y el agente del demonio, ambos sobrenaturales, deberían combatir frente a frente. Por ese enfrentamiento maniqueísta, el pintor comprometía al cielo y al infierno: la bella presa no era sino un pretexto; en ese lugar como en todas partes era necesario que Dios venciera a Satán, que el cristianismo triunfara sobre los idólatras. Tal era, por lo demás, el sentido de la leyenda: muerta la Bestia, la ciudad entera se convertía a la religión cristiana.

El Tintoretto cree en el Todopoderoso, en el pecado original, en el desamparo. En todo caso, ha hecho de su dragón un producto de la naturaleza, el monstruo del Loch Ness. Y Jorge, a pesar de la vaga fosforescencia que lo corona, será víctima de un pincel que se encarna en naturalizar lo sobrenatural. Humano, demasiado humano, él se aferra a su lanza. No es él quien da el golpe, es su caballo: el soldado no tiene más que aprovechar la veloci-

dad adquirida, no se le pide sino que cierre los muslos y se acueste sobre el cuello de su montura para amortiguar el contragolpe. Entiendo muy bien que no se hacía otra cosa en los torneos: al menos esos *tête-à-tête* oponían combatientes de la misma especie y con el mismo armamento, alertados por una misma señal al mismo tiempo. Queda de eso un recuerdo en el cuadro de Carpaccio: este pintor es conocido por sus gustos aristocráticos; le causó placer mostrar un campeón que golpea secamente, con estilo. El estilo es el acto y el acto es la mano: el santo vuelve hacia nosotros su perfil izquierdo, pero eleva su diestra y cada uno puede ver esa pinza de hierro, encarnación de toda empresa humana, aferrando la lanza e impeliéndola hacia la bestia. El artista estaba tan empeñado en mostrarnos el arma articulándose enteramente con la mano, que forzó a ésta dirigir a aquélla oblicuamente, es decir a dirigirla por encima del cuello del corcel. Reflexionando, otros ataques hubieran sido más rápidos o más seguros, pero todos tenían el mismo inconveniente: hubiera debido resolverse pasando la lanza por la derecha y la cabeza del caballo nos hubiera robado algunas pulgadas, lo bastante, en todo caso, para romper la unidad durable de la fulguración. Carpaccio el aristócrata prefiere falsear un poco, apenas, y que el público vea la Fuerza al servicio del Orden.

Los gustos del Tintoretto son plebeyos. Lo que más ama, creo, es el sudor de los artesanos luchando con una materia intratable; he dicho que él mostraba sus penas y los dramas del reparto. Hará de su militar, sin ni siquiera pensarlo, un buen obrero que se aplica y que transpira. De hecho, la empresa del santo ha cambiado de naturaleza de una tela a otra: Jorge se empeña todo entero a cargar, punta abajo, sobre un gusano que no está en guardia, ensordecido por la providencia y que no ofrece ninguna resistencia, salvo el espesor del cuero y la dureza de los huesos. En suma: este trabajador hunde un clavo.

¡Si al menos se nos mostrara el martillo y los cinco dedos que lo sostienen! Pero nada de eso. Observen la posición de la lanza. El Tintoretto no puede impedir que sea un escorzo, un vector rectilíneo, pero se promete firmemente evitar que fulgure: en la iglesia de San Giorgio dei Schiavoni ha debido, me imagino, tomar una conciencia más clara del problema y aun entrevisto

la solución: dos fines que se oponen se alcanzarán a través de medios opuestos. Entonces hay que hacer todo lo contrario de Carpaccio. Robusti esconderá la lanza; esconderá la mano derecha porque ha adivinado en su predecesor la intención de mostrarlos. Ha construido deliberadamente un trabajo sinistrógiro donde la mirada se hunde al bies, para presentarnos el santo del lado izquierdo y hurtarnos la imagen de la eficacia práctica, el puño cerrado que sostiene y dirige al útil. En consecuencia desaparecen tres cuartos de la lanza detrás de la masa opaca del caballero y su montura; la penumbra hace el resto: el cuarto restante se distingue sólo con muy buenos ojos; ese vago brillo de acero, bajo el codo replegado, es el extremo; y entre la cabeza del caballo y el dragón, un rollo negro: la vara, cuya punta ya ha desaparecido en el cráneo del monstruo. Todo sucede como si Jacopo hubiera, por precaución, retirado de su cuadro la línea recta.

Ha hecho algo peor: quitando esos escorzos, esos alfileres que fijan a las cosas y a las personas sobre la tela, como una mariposa multicolor sobre un corcho, ha advertido por ingeniosidad maligna el dejar su huella inconsistente, el puro fantasma óptico. El eje de la acción desaparece, pero él pinta en su lugar, muy lejos, dos espectros privilegiados, el horizontal y su perpendicular, para desfigurarlos con los espejismos de nuestra absoluta impotencia. Antes de volver a San Jorge, hay que examinar un instante el fondo del cuadro. Miren a lo lejos esa ciudad pálida de miedo, más inconsciente que el humo: la verticalidad de sus altas murallas manifiesta el desamparo de la princesa. Recuerdo la historia de la infortunada: los cobardes ciudadanos pagaban, a la Bestia un impuesto aprovisionándola de vírgenes, alimento, según parece, deleitable para los dragones. Un día la suerte designó a la hija del rey, y este raro soberano, en lugar de batir tambores y llamar a las armas, consideró más honorable sufrir la suerte común. Demócrata por cobardía, el déspota esclarecido hizo conducir al borde del agua a su propia hija y allí la abandonó. ¿Abandonada? Es poco decir: sus conciudadanos la entregaron. Llorando, dice la leyenda. Lloraban todavía, no lo dudo, cuando una hora más tarde, después de alzar todos los puentes levadizos, volvieron a acostarse detrás de las puertas con cerro-

jos. San Jorge pasaba. Indignado, se queda. En la tela todo ha terminado, la palabra es de Dios, la comunidad se ha cerrado sobre sí misma, lejana, inaccesible. La doncella aterrorizada huye del dragón, pero cada paso la aleja también de la capital que la ha arrojado. Para el militar y la princesa, el asunto debe arreglarse en el desierto, sin el socorro de los hombres: hay que matar o morir. Eso es lo que significa la inconsistente rigidez de esas murallas y de sus aristas. "¡No cuenten con nosotros!" A principio de nuestro siglo, otro artesano llamado K..., agrimensor de oficio, descubre sobre una colina un castillo, murallas huidizas talladas en esa misma materia. Ahora bien, es la gracia, el concurso divino, lo único que permite sobre la tierra conocer y cumplir lo que debe ser cumplido. El siglo xvi: ¿qué ve en esa figuración lejana de la vertical absoluta? La gracia, mostrada y borrada en un solo movimiento. ¿Por qué no? El Tintoretto es el pintor épico de la soledad; como todos los grandes solitarios es el hombre de las multitudes: para él, tan a menudo humillado, traicionado, tan a menudo traidor, la comunidad del hombre, sin la gracia, se convierte en caverna de bandidos. Para que el hombre cesara de ser un lobo para el hombre, sería necesaria esa transformación del ser que la verticalidad figura y que sólo la gracia eficaz puede operar. Pero Dios tarda y la vida pasa gateando, pasa sin que Él haya venido y sin que nosotros hayamos dejado de esperarlo. Miren bien el espejismo de esos muros vertiginosos: es Godot. Pero Godot enraizado: no vendrá.

En cuanto a la horizontal: peor. Si el hombre no es nada más que un animal feroz, la vertical absoluta, aun reducida a su espectro, no nos prohíbe llevar nuestras esperanzas hacia Dios. Ahora bien, es esa prohibición lo que nos significa la derecha acostada en el horizonte. Su oficio es separar la tierra del cielo. Miremos mejor: las aguas muertas y las nubes se pierden, unas sobre otras, en un mismo movimiento. Pero al artista no le gustan los viajes. La sombría indistinción de las lagunas y sus orillas no le interesa en absoluto. La prueba: no se toma el trabajo de interesarnos en ellos. El cielo es su destino; al cielo le gustaría viajar. ¡Qué vacío! Ese rosa tierno y atormentado es una apertura. "¡Huir allá arriba, huir! Siento que los ángeles están ebrios." Muy bien. ¿Pero quién tiene necesidad de ir tan lejos? Por poco

que se haya vivido algunas semanas en Venecia, esa nostalgia parecerá sospechosa: si el artista gusta de la rarefacción del ser, no tiene más que dar una vuelta por los Fondamenta Nuove al amanecer o al atardecer: la encontrará en todas partes, casi en sus manos, es una especialidad veneciana. El cielo juega sobre sus falanges empalidecidas, crepita secamente a la altura del hombre sin dejar de ser, debajo de la estratósfera, esa seda gris y cobarde donde se pierde la mirada. Entre el chal sutil y los techos, la ausencia, desierto acuchillado por bruscos movimientos de luz. Aun cuando el calor aplasta, el sol permanece "cool"<sup>1</sup>; pero en ninguna parte del mundo roe tanto: puede escamotear una isla, desintegrar un barrio, caer en un canal cuyas aguas se desvanecen y reemplazar la tierna alternancia de las olas por un tartamudeo de chispas.

El Tintoretto no ama sino eso: toda su obra lo testimonia. Las lagunas del aire sobre su laguna natal, esos precipitados de azur muerto, cayendo en el agua muerta a través del puro espacio, los ama tanto que quiere pintarlos en todas partes. Este artista no dice ni una palabra de su ciudad, dicen los rezongones. ¿Ni una palabra? Pero si no habla más que de ella. No por las góndolas: no las encontrarán en sus telas. Ni el viejo puente de madera del Rialto. Pero de cualquier manera que se la aborde, es necesario que Venecia se dé totalmente o no se dé en absoluto. Así está hecha, a diferencia de Roma o de Palermo. Jacopo recoge y diluye su ciudad en un cono translúcido: conserva en la transparencia la impenetrabilidad abigarrada de los palacios. Bajo el aspecto de un deslumbramiento que revienta los ojos. Es todavía Venecia lo que él ha figurado en esta tela, laguna del aire deslizándose sus chales rosas debajo de una laguna de agua. Otros cuadros —el mayor número— nos mostrarán la Perla del Adriático como un ataque del cielo contra la tierra: un azur difunto, encanecido y salmonado, se arroja en ráfagas contra un agua muerta, a través de la interminable pureza del espacio. ¿Por qué? Sin duda para destruir todos los gérmenes de la vida, para mineralizar íntegramente el légamo gelatinoso que tiembla entre las paredes de los canales. Esto no es nada aún: la muy próxima etapa veneciana de la pintura será el retorno suntuoso al voto

<sup>1</sup> En inglés en el original. (N. del T.)

de pobreza. Se marchitarán los colores demasiado florecientes y, más a menudo aún, se realizará su erosión por claridades resplandecientes; así lo han decidido la historia local y la lógica interna de este arte y, en tanto que están allí, ellas designarán al reformador: Robusti, halterófilo alucinado, se le otorga el mandato de mostrar plásticamente la descompresión de la materia en luminosidad. Otorgar el mandato no es difícil: basta que los mandantes instalen en lo profundo del mandatario algunas insuperables contradicciones; él se arreglará siempre para hacer de ellas un mandato. Así, por supuesto, con Jacopo. De la pesadez a la gracia, bien. Y mostrar como ésta no es sino una forma atenuada de aquélla: ésta es la misión. Y que no tiene, como se ve, sino vínculos muy indirectos con el involucramiento del hombre por las cosas y por los productos materiales de su trabajo. Se ha renunciado, desde hace mucho tiempo, a buscar el secreto del arte sienés en el extraño relieve de los Apeninos. Todo flotaba, todo pesa, todo fluiría: entonces hay que arrojar al Adriático y fluir también y descubrir la energía luminosa. Éste es el orden de las cuestiones. No importa: la negación de una negación no se cambia por sí misma —dígase lo que se diga— en afirmación; no se superará jamás el no hacia el sí salvo bajo el impulso de un presentimiento. Sin mandato, no se descifran los signos; sin los signos, el mandato seguirá siendo lo que es: una abstracta y balbuceante misión. ¿Dónde mejor que en Venecia Jacopo encontrará la pesadez del fuego y el incendio del ser, la proximidad sin esperanzas de los muros, el errar en un dédalo sin perspectiva y, de golpe, el cinemascopio y la pálida llamarada de la lejanía? No vería allí sino azul, por supuesto, si preocupaciones predestinadas no lo hicieran inventar lo cotidiano; pero de las "terribles maravillas" que pronto va a producir no tendría ni siquiera idea, si su inquietud no las descubriera primero alrededor, como la brutal respuesta de las cosas.

Ahora bien, vean un poco lo que me molesta: la luz veneciana, en otros términos la metamorfosis de la luz en ciudad y de la ciudad en luz, la reencontramos en todas sus telas, aún si el tema requiere un interior como decorado. A pesar de las apariencias, no son las antorchas quienes aclaran las grandes salas de sus banquetes: soles fraudulentos hacen entrar allí la rubi-

cundez de los crepúsculos o el acero de los amaneceres. Sin embargo el cielo permanece cubierto. Aún hoy día, en Venecia, los amateurs de lo tenue no tienen más que tomarse el trabajo de alzar la nariz: serán satisfechos, es cosa de nada. ¿Jacopo no levanta jamás su nariz? Sí, por fuerza. Entonces su mirada se pierde en ese gas rarificado. Esto no impide que se obstine: su firmamento local, esa isla clara por encima de su ciudad, la embotellará adrede en un tráfico de pesos pesados. Nubes de tinta, pesantes, inmóviles. Y cuando puede poner barreras a la mirada con un cielorraso, mejor todavía. No se priva de pintar la destilación de esa luz volátil, tal como se opera sobre su cabeza, pero a condición de echarla al diablo, fuera de alcance. En largas habitaciones bajas, los apóstoles beben la sangre de Cristo y comen su cuerpo: Robusti no nos oculta ningún detalle del cielorraso. Pero, en el fondo, horada una puerta en el muro, la abre sobre un vacío luminoso: en el horizonte el cielo es un llamado de aire, uno se abisma en él, uno vuela en él. En *el horizonte*. En otras palabras: ese aligeramiento imposible —¿quién puede vanagloriarse de alcanzar el horizonte?— da la medida de nuestro alejamiento. Nacidos en exilio. Es, una vez más, lo que pretende mostrar en el *San Jorge*. El dragón, el militar y la princesa se debaten bajo el cielo de plomo: no se cometerá el error de confundir con una transparencia natural la sobrenatural luminosidad que lo aclara desde abajo. Ese halo proviene de un ángel en zambullida que ha atravesado de parte a parte el casquete de nubes. Más lejos, mucho más lejos, sobre la horizontal, está Venecia, tierno ramo de incandescencias, rosa de los vientos: se abre, todos los placeres del vuelo a vela nos esperan. Nos esperarán hasta el Juicio Final: el hombre debe ganar o perder su proceso bajo los betunes de un cielo cerrado.

¿De dónde viene eso? Comprendo, admito de buena gana que el símbolo religioso motive parte de estos procedimientos; pero no creo que tenga bastante fuerza para hacer que los adoptemos. Tanto más cuanto ese macadam obstruyendo las avenidas celestes me parece un poco hugonote en los bordes: llamados, tantos como se quiere; elegidos: ¿quién sabe si jamás los hubo? Hay que recordar, además, la obsesión primitiva: el relieve es de desplome; la profundidad, en general, es el replegamiento de una

marea, no llegaremos jamás a alcanzarla. En las lejanías, la pesadez se debilita, se puede ganar contra ella; por la misma razón las lejanías pueden elevar el hombre hasta Dios, con la condición de que él los alcance. Condición impiamente negada al cliente por el Tintoretto. Obsesión y *parti pris* son las razones principales de esta descomposición. Pero no explican todo: un objeto, un personaje, si se hacen más pesados de cerca y de lejos se alivianan... perfecto. Mejor que perfecto: es nuestra experiencia veneciana. Pero es necesario que Robusti esté curiosamente hecho para atrapar a dos manos el cielo de sus antepasados y para sacarlo al fondo de la tela, a punto de hacerlo salir a medias. Después de haber vaciado como a una desaseada la luz, espíritu sutil de su patria, se hallará más extraño aún que él lleno de alquitrán el agujero que ella deja sobre las cabezas. ¿Se dirá que el tema lo exige? Eso no es creíble. El horror también es solar. La prueba está en que, en Carpaccio, las nubecitas —dispersas, por otra parte, en el *horizonte*—, son reclutadas para hacer figuración: el santo aplasta la bestia bajo avalanchas de oro. Lo siniestro viene de afuera; los cadáveres, por ejemplo, del cuidado minucioso y sádico que se ha puesto al pintarlos. No: es posible destriparse al sol. Uno solo exige el peso del cielo, y que las nubes sean un cielorraso sobre las cabezas: el Tintoretto. No puedo dejar de ver en esta traición sistemática a su Ciudad Luz, el efecto de un secreto rencor, de un resentimiento que no dice su nombre.

¿Ama él a Venecia? Apasionadamente. Allí vive, allí piensa morir, en medio de los suyos. El vasto mundo le causa miedo y el secuestro le place. No se quejaría de su suerte, en suma, si estuviera completamente seguro de no encontrar, allá arriba, la ciudad que aquí abajo prefiere a todo. Desgraciadamente, es poco verosímil. Cuando se tiene la gloria insigne de pertenecer a la Serenísima, es para siempre, la muerte no cuenta. Ese hombre de pueblo ha pintado demasiado a menudo paraísos oficiales, para ignorar que cada comunidad nacional mantiene frente a Dios una comisión permanente de elegidos: Los azules, después de una breve permanencia en el centro de recibo y de selección, son encaminados hacia su patria reconstituida. Los muertos de Venecia, en particular, son integrados de oficio a la Serenísima

celeste, que se parece en todo a la celeste, tanto que los dogos difuntos forman en el Paraíso un colegio, y que el número de senadores se multiplica allá por el de las generaciones. Contra el anarquismo de Jesús y el igualitarismo pequeño burgués de los apóstoles, la Venecia celeste ha salvado al orden moral conservando la jerarquía. Ella asegura a los nuevos inmigrantes, empleos equivalentes a aquellos que acaban de dejar, y les rinde los mismos honores que les rendiría en la tierra.

Al Tintoretto no se le rinde ninguno: todo para el Ticiano. Él recibe las afrentas, enjuga el disgusto, doblega la cerviz sin gustar y disgustándose. Una vida de perro. Sueña con esto: si debe reencontrar para siempre al viejo que lo envenenó, y si Caliari, el falsario, el usurpador, viene a reunirse con ellos... ¿qué es lo que puede distinguir al paraíso del infierno? Entrará, por supuesto, en la ronda de las almas, dará vueltas alrededor del Todopoderoso, pero su vecino será el Veronese, que se arreglará para robarle las sonrisas de Dios; y además, de todos modos, deberá llevar sobre la nuca el peso de un patricio portando un dogo. En realidad, la servilidad todavía medieval del artesano, disimula un liberalismo inquieto cuyo origen es la competencia, un igualitarismo moroso, nacido de sus frecuentaciones burguesas. Pinta Campos Elíseos para grandes empleados: eso le repugna. Morir en Venecia, de acuerdo, es un hermoso sueño. Pero le sucede tener otro más bello aún: los ángeles reciben su alma y, al término de una larga ascensión oblicua, él introduce clandestinamente al cielo por otros cielos; hace algunos siglos de turismo sin fijarse en ninguna parte, comparando las instituciones, los regímenes; después, si encuentra una patria que le convenga, se hace naturalizar antes de que el colegio de los dogos haya recibido notificación de su llegada.

¿No es eso lo que piensa? De acuerdo: es eso lo que pinta. Con el resultado, en el cuadro que nos ocupa, de figurar a lo lejos el universo imposible de la estación de pie, y, en todas las otras partes, de arrancar en toda la extensión las ballenas rectilíneas que la encorsetan. El espacio, sin ejes ni tutores, se hunde sobre sí mismo, en redondo. Se comba. Ampollas, hinchazones, fluxiones; los seres y movimientos que en él se introducen, de inmediato engullidos, son sometidos al cimbreado de fuerzas irresis-

tibles; de un punto al otro, la línea curva deviene el camino más corto. Retomemos una vez aún el itinerario en sentido único que el artista prescribe: descubrimos una serie de curvas de bóvedas. Primero la princesa: el extremo de sus diez dedos y la cúspide de su peinado se inscriben en un semicírculo. Sobre su izquierda, se descubre un escalonamiento de cúpulas características: el borde superior de esa corola abierta que es el manto; el muerto, los trazos de sombra que ciernen el vientre y el espinazo del caballo, la espalda del santo. No menciono sino lo esencial. Observen, no obstante, en el extremo izquierdo, un comienzo de arquillo —simple tronco de árbol— y vean, sobre la pantalla del cielo, esas elipses rosas en torno a un ángel. Ya no hay duda: el Tintoretto toma una vieja historia que ha tenido lugar en nuestra extensión cotidiana, y, con la punta de su pincel, la proyecta en un espacio curvo. De golpe, el instante se dilata y superabunda. En la tela de Carpaccio y en la de Robusti, sentidos únicos se imponen a los ojos; pero los caminos han cambiado. En la primera, la mirada va por el más corto en un deslizamiento sobre la rigidez de una lanza; en la segunda, se pierde en valles, gira sobre un gozne para salir de ellos, alrededor de una hinchazón, envuelve la grupa de un caballo y remonta a su cuello por la única ruta aceptable, es decir por la más pequeña desviación. Entre un escorzo y el camino de los escolares, el cuadro no establece ninguna diferencia. Ese espesamiento de la duración presenta al menos una ventaja: como la velocidad del tiempo, en la tela, es ampliamente superior a la velocidad real del nuestro, y como es el nuestro, sin embargo, el que hay que prestar a la princesa y al santo, el instante suscitado para nosotros sobre la tela, mullido, forrado de sí mismo como las pasas de Tours, no molesta. Es una molécula, por supuesto, pero una molécula gigante, que desborda y envuelve las sacudidas de nuestra atención. Aquí nace el tiempo barroco, ese tiempo pesado que el siglo siguiente querrá hacer aún más lento, y que terminará por reventar. En suma: Robusti pinta la instantaneidad, pero una instantaneidad curva que se identifica *para nosotros* con una duración.

Volviendo a nuestro militar, reconozco que su heroísmo padece con esa metamorfosis. No sucede muy a menudo que un espacio,

curvo aparezca a los habitantes de un espacio recto. Pero, como se ve en este ejemplo, la confrontación es cada vez escandalosa; el espectador se indigna: le hinchán su tiempo... ¿y para qué? Para dilapidarlo sin contar. ¡Qué derroche! El duelo entre el Hombre y la Bestia habría terminado hace rato si el pintor no hubiera redondeado los movimientos, reemplazado en todas partes los directos por molinetes, obligado a sus criaturas a telefonar sus golpes, a suspenderlos y aun a tomarse tiempos.

¿Eso es actuar? ¿Es que ese militar actúa? Mata, estoy de acuerdo. Pero un montón de materias hundidas puede matar también: cuestión de suerte. ¿Qué hace San Jorge? ¿Qué se puede hacer en este mundo hemisférico donde se le ha asignado que resida? Pesa. Pero, suprimiendo el eje práctico, la lanza, se lo reduce a pesar sobre el caballo más que sobre el monstruo. No es sino una apariencia, sin duda, pero es muy legible, y nada me parece más difícil, para un artista, que separar lo ilusorio de las falsas ilusiones. Por lo demás, el equilibrio secreto de las formas evoca sordamente la pesadez, reduce el santo a su peso. Cuando se viene a mirar un cuadro de esta época, se comienza, lo hemos dicho, por apercibir un abanico apolíneo de fantasmas: se reconocen los personajes, los lugares, la empresa; el saber guía y también las palabras: las del título, por ejemplo. Así la significación anecdótica se integra a la visión. Sin embargo, por debajo, un mundo más sordo y más sombrío se compone: las mismas formas participan de él, pero aquí pierden su sentido y se integran a un orden subterráneo y no figurativo, que se extiende a través de las ceremonias brillantes del ojo y termina por condicionar la percepción. Desde este punto de vista, ese matador pegado a su montura no deja un instante de ser, clandestinamente, el domo que corona pero que aplasta a una superposición de arcadas. En otros términos: no dejamos de sentir que ese salvador providencial, en lugar de sacudir el espacio al galope, se hace llevar por todas las curvas de la tela. Alrededor de ese verdadero soldado, heroico y holgazán, el mundo se redondea como un huevo de gallina puesto en este curvo desierto; se adapta inclinando la espalda y se deja llevar al lugar del crimen por una yegua.

Sin embargo el Tintoretto no está tan loco como para negar

sistemáticamente a un Santo la suerte de ser tema de la Historia. Organiza un juego de sugerencias y de evidencias que, casi sin mostrar nada, nos deja decidir si el acto tuvo lugar o no.

Primero las sugerencias: la lanza y la mano no han dejado la tela, son presencias enmascaradas. Ustedes ven bien que el ojo no las reclama, que se acomoda a no encontrarlas. Pero el saber nos advierte que existen, que el Santo no era manco de su diestra, y nos empuja a buscar con poco interés los signos del combate. Un escalón más abajo, el conocimiento y el sentimiento se encuentran, el primero aclara al segundo, el segundo condiciona al primero. Nuestra ciega sensibilidad recibe la información de que el santo no es una masa inanimada, que es un hombre y que se apoya más en el dragón que en su montura. Al mismo tiempo, el centro de gravedad se desplaza, el equilibrio precario que habíamos creído sorprender no ha existido jamás, nuestras sensaciones musculares reclaman una nueva ponderación: el puntal. Pero el pintor ha llevado bien su asunto. Le dejamos completa libertad de acción; el ojo ni siquiera solicita —tampoco los músculos— que el apoyo sea visible, nos daremos por satisfechos si está visiblemente *significado*. El Tintoretto da todas las seguridades: la lanza está allí, y la prueba es que vemos un pequeño extremo de la misma; si la honorable asistencia quiere percibirla entera, con la mano que la aferra, bastará con que dé media vuelta y entre en el cuadro a reculones. Cuando, dejando a los combatientes en su lugar, ella toque con su espalda el fondo del cuadro, descubrirá ese misterio a plena luz: el lado derecho del capitán. ¿Y qué será eso? Lo que se nos ocurra. Puesto que ese pasaje a través de la tela no está permitido sino a la imaginación, es ésta quien, en última instancia, sacará conclusiones en cada uno de nosotros. Inversamente, cada uno se reflejará íntegramente en esa opción final. Un test proyectivo, en suma. El Tintoretto ya no es más responsable de lo que nosotros imaginamos sobre su tela, que Rorschach de lo que percibimos sobre sus tablas. Es verdad: *desde afuera y desde el costado izquierdo*, el Santo no nos es conocido sino por su masa. Pero hay que tener pobreza espiritual para afirmar sin pruebas que sería lo mismo *desde adentro y desde el costado derecho*. El pincel no tiene prejuicios: ¿quién dice que la pesadez, abordada en otro sentido,

no se presente como la mejor auxiliar de los hombres y de los santos, como su amante sirvienta? Quizá tendríamos la suerte de sorprender a Jorge en su verdadero día milagroso. De pronto él nos enseñaría, tal vez, lo que somos: milagros inestables, sometiendo el universo a su juzgamiento por el gobierno inteligente de las servidumbres que él les impone. No hay que excluir nada, está claro: ni la loca suposición de que el cuadro no está habitado, que se puede descubrir en él el estrépito de fuerzas sobrehumanas, que el hombre es un mineral embrujado. Pero, habiendo sido encargada la obra por una clienta devota, la conclusión más piadosa será sin ninguna duda la más verdadera. En suma, Robusti es pagado para pintar una acción: él se cuida de no hacer nada, sabiendo que bastará con el frenesí santurrón y el arrebató para que todo el mundo la vea allí donde no está. Apenas más estafador era aquel sastre que contaba con los cortesanos para admirar confiadamente un bello traje real sobre un monarca desnudo: él sabía, por supuesto, que Su Majestad abría el baile o presidía el Consejo tal como Dios lo había echado al mundo. Pero Robusti ¿es acaso menos maligno? Si miramos al Santo del otro lado, la opinión del pintor es que veríamos la misma masa, catapultada por el mismo impulso, y que ni la lanza ni la mano podrían cambiar nada. “¿Entonces?” dirá usted “¿No es esto juego limpio? No había nada que temer porque, de uno o de otro lado, con o sin lanza, la impotencia de un hombre es denunciada”. ¡Justamente: si la denuncia pierde su cliente! Es fastidioso sin quererlo, lo sabe y se aterra: ¿acaso se cree que él quiere agravar su caso con un escándalo premeditado? Que no haya problemas, esa es su regla. Si debe pintar un acto que huele a mentira, tanto da no pintarlo para nada. Y, más que rechazar el encargo, se pintará la escena entera salvo ese acto; una jerarquía de personajes y de acontecimientos nos guiará, de la derecha a la izquierda y de adelante hacia atrás, hasta el lado izquierdo de un militar evidentemente muy diestro. La astucia de Robusti es haber elegido al mismo tiempo un poderoso protector: hace saber a sus prácticos que va a retomar punto por punto la composición del grande, del muy piadoso Carpaccio, y que eso es lo único que se puede hacer, puesto que el *San Jorge* de su predecesor es inigualable y seguirá (quizá) siéndo-

lo. Los clientes lo felicitaron. La construcción les parece triplemente garantida: tiene cincuenta años de edad, es la obra de un muerto, otra parroquia lo puso a prueba y se declaró satisfecha; las expensas de un desgaste serán evitadas. Por lo demás, Jacopo no miente: el nuevo maestro se inspirará en el viejo, tomará prestados los rasgos generales de su composición. Pero lo que él no dice es que llevará ésta al límite, hasta que tambalee y se de vuelta. Robusti ha descubierto en ella, con una sola mirada, la debilidad —aquella lanza que pasa por sobre el caballo—, y que no tenía más que corregirla para obtener lo que deseaba. Se conoce ahora su finalidad: dejar en el seno del encadenamiento más riguroso, una indeterminación calculada, *no pintar* el hecho de armas, figurar una eclipse de acción ocultándola con los cuerpos mismos que deben producirla, hacer del acto un secreto. *El secreto* de la tela. Exiliar esa ausencia a lo más lejano, junto a todos los otros exilios, las murallas que empalidecen, el cielo que se fuga. No decidir nada: dejar al cliente la preocupación de asignar un nombre, una esencia al invisible acontecimiento: hechizo de una masa por un vacío, *clinamen* acordado por Dios a su soldado, o drama, conflicto nacido del hombre y engendrándolo.

“¡Qué de complicaciones!” van ustedes a decir. Y es verdad que él ha buscado muchas, enormemente, como todos los artistas, menos que los escritores. Pero nada puedo hacer sobre eso: todo está incripto allí, en la tela, ustedes podrán constatarlo si quieren. Y además, es muy necesario que yo detalle lo que a él se le ocurrió de golpe. He hecho ver el cuadro a varios amigos, cada vez que fui a Londres, y todos son unánimes: lo que los asombra es esa clara voluntad de pintar una acción de estallido comenzando por un extravío, para arrojar el lanzazo entre bastidores. Pero ubicándola en su tiempo, en los últimos años de madurez del pintor, comprenderemos que esa disposición es familiar al artista. En cierto modo, la aplica en todas partes, y se podría decir que en el *San Jorge* él la ha comprendido más que inventado. Ella volvía a su pincel por motivos muy distintos; él ha comprendido el partido que podrá sacar de ella en este caso particular.

## EL SOCIALISMO QUE VENÍA DEL FRÍO

Aquellas voces se alzaron entre el 66 y los primeros meses del 68; un alba tímida aclaraba los Cárpatos eslovacos, la planicie morava, los montes de Bohemia; un poco más y veríamos a plena luz esos hombres, ocultos a nuestros ojos por nubarrones desde que los habíamos entregado a los nazis contra doce meses de paz.

No era la aurora, no era la alondra; después el socialismo recayó en la larga noche de su Edad Media. Me acuerdo de lo que me decían, hacia 1960, mis amigos soviéticos: "Paciencia, eso quizá tomará tiempo pero ya verá: el proceso es irreversible". Y a veces tengo el sentimiento de que nada era irreversible, sino la implacable y continua degradación del socialismo soviético. Quedan aquellas voces, eslovacas y checas, haz de suspiros cortados, todavía cálidas y vivas, desmentidas, irrefutables. No se las oye sin malestar: hablan de un pasado siniestro y grotesco, nos dicen que ese pasado está enterrado para siempre y ese pasado, resucitado, vuelve a ser el interminable presente de Checoslovaquia; anuncian prudentemente un porvenir mejor que una gran ráfaga de viento, poco después, ha apagado como una vela; uno se siente tentado a compararlas con las luces que nos llegan de estrellas muertas, tanto más cuanto han sido, antes de que el país fuera nuevamente sumido en el silencio, portadoras de un mensaje que no se dirigía a nosotros. Sin embargo, es hoy cuando nos es necesario oír las. Yo intento explicar aquí por qué ellas nos conciernen.

Trece conversaciones, catorce testimonios o, si ustedes prefieren, catorce confesiones en el sentido que Rousseau daba a la palabra, son rigurosamente lo contrario de la autocrítica. Los que hablan, novelistas, autores dramáticos, poetas, ensayistas — incluso un filósofo —, parecen serenos, mesurados, raras veces

brutales, a menudo irónicos; si se queman en la rabia revolucionaria no dejan casi que se note. Afirman menos que interrogan, que se interrogan. Fuera de eso, difieren en todo. Algunos son hijos de obreros, de campesinos, de maestros; el padre de Jiri Mucha era pintor, el de Kundera músico, Vaclav Havel ha salido de la gran burguesía de preguerra. Unos son checos, otros moravos y otros eslovacos. Novomesky, el mayor, tenía sesenta y dos años cuando tuvieron lugar esas conversaciones; el más joven, que tenía treinta y dos, hubiera podido ser tranquilamente su hijo. Novomesky vio el nacimiento y la caída de la Primera República Checoslovaca; él fue, en Eslovaquia, uno de los tres jefes de la Insurrección; ministro, después de la guerra, contribuyó a hacer de su país lo que su país es ahora, lo cual no le impidió poco más tarde, trabar conocimiento con la prisión, como tantos otros. Havel tenía dos años cuando la capitulación de Munich, quince cuando comenzaron los procesos. Entre ellos, los hombres maduros, escalonados. Tres generaciones de las cuales la primera es el destino de la tercera, y de las cuales la tercera se convierte a menudo y de buena gana en juez de las otras dos; la segunda, víctima y cómplice, es atraída hacia ésta y aquélla por afinidades innegables, al mismo tiempo que es separada por antagonismos ciertos. Tal es el contenido de esta obra: intelectuales que miran a su alrededor y dentro de sí mismos y se preguntan: "¿Qué es entonces lo que ha pasado?".

Temo que estas últimas palabras aparten a más de un lector: "¿Intelectuales? Esa casta de mandarines no tiene derecho a hablar en nombre del pueblo". También se han guardado mucho de hacerlo: ciudadanos de Checoslovaquia, hablan a sus conciudadanos. En absoluto a ustedes. Y sus interlocutores verdaderos parecen haberse mostrado menos altivos que ustedes, puesto que durante años la cultura, como dice Liehm, ha asumido el oficio de la política. La razón está en que a pesar de sus divergencias, sus oposiciones, a través de sus matices, sus vacilaciones y la diversidad de sus caracteres, se puede reconstituir en filigrana un discurso común sobre veinticinco años de historia checoslovaca. Es este discurso — tal como he creído leerlo — el que querría repetirles aquí antes de que ustedes aborden los testimonios en su singularidad.

“¿Qué sucedió?”

Novomesky, el primero que se interroga, va de inmediato a lo esencial: la desgracia presente de la nación checoslovaca viene de haberse endosado un socialismo *prêt-à-porter*. Es el mejor ubicado para hablarnos de los años que siguieron inmediatamente a la guerra: en el 45 nadie quería restaurar la Primera República. Ésta se había desplomado *antes* de la ocupación: en Munich. La capitulación, para esos jóvenes coléricos, no era culpa sólo de los aliados sino, en primer lugar, de su burguesía nacional. El humanismo de Benès no era sino una máscara de yeso: pulverizada. Detrás no había rostro humano: sólo un mecanismo, aunque fuera despiadado. La prueba: ¿por qué el pueblo unido no se había levantado, en el 38, contra el *diktat* alemán? ¿Hubiera sido en vano? ¿La insurrección habría sido ahogada en sangre? Quizá. Quizá también el levantamiento hubiera obligado a los aliados a revisar su política. De todos modos, la resistencia valía más que la pasividad. ¿Pero de dónde venía esa pasividad? Sin ninguna duda de las relaciones de producción, es decir de las instituciones burguesas: la alta industrialización del país desarrollaba las fuerzas “masificantes” que desunían a los trabajadores y tendían a hacer, de cada uno de ellos, una molécula solitaria; el reino de la ganancia, que es una cosa, imponía a los hombres la dispersión y la inercia de las cosas. Los resistentes, cuando llegaron al poder después de la liberación, se juraban que no volverían a ver esa sociedad de la impotencia. El socialismo, para ellos, era en primer lugar el vellocino de oro dado vuelta, la integración de todos en una colectividad *humana*, para cada uno la ciudadanía total, la participación de pleno derecho en la gestión económica, social y política del país; se obtendría *en caliente* esa unidad nacional que no había podido hacerse cuando las circunstancias lo exigían, poniendo el destino de todos en manos de todos, lo que sólo podía realizarse sobre una única base: la socialización de los medios de producción.

Poco importan las razones que se da un pueblo para llegar al socialismo: lo esencial es que lo construya con sus propias manos. “La verdad, escribe Hegel, es *devenida*”. Y ese es también el principio del psicoanálisis: sería vano o nocivo si, por imposible, se conocieran los secretos del paciente, develárselos, otor-

garle su verdad como un buen garrotazo en la cabeza; conviene por el contrario que el paciente busque esa verdad por sí mismo, modificándose por su búsqueda de tal manera que esté en condiciones de soportarla cuando la descubra. Lo que vale para el individuo, en este caso, vale para los grandes movimientos colectivos: el proletariado debe emanciparse por sus propios medios, forjarse sus armas y su conciencia de clase en la lucha cotidiana, de manera de tomar el poder cuando pueda ejercerlo. No fue ese el caso en la U.R.S.S.: falta que uno se haga socialista ejerciendo el socialismo, tanto por los esfuerzos que uno se impone para instalar las estructuras requeridas y quebrar las antiguas, fuera y en sí mismo, como por el juego de las instituciones puestas en su lugar. Es eso lo que decía Lenin, designando a los hombres soviéticos, inciertos, aún penetrados por las ideologías del antiguo régimen y en su mayor parte iletrados: es *con ellos* y *por ellos* que hay que edificar la nueva sociedad. Y esto es lo que querían, en Bohemia, en Eslovaquia, los revolucionarios: cambiarse cambiando el mundo, hacerse por la construcción paciente y tenaz de *su* socialismo, socialistas *devenidos*. Hoy, ustedes lo verán aquí mismo, muchos de ellos llaman a Yalta “otro Munich”. En esa época, llenos de gratitud hacia la U.R.S.S., que acababa de liberarlos, deslumbrados por su victoria que consideraban el triunfo de una sociedad liberada sobre una gran potencia capitalista o, más simplemente, del Bien sobre el Mal, no pedían nada más que permanecer en la zona de influencia soviética y ni pensaban en negar el *leadership* del “gran hermano”. Lo que deseaban: beneficiarse con su experiencia y sus consejos, pero hacer el trabajo ellos mismos, a partir de sus problemas, de su situación particular, de sus recursos, de su historia y de su cultura: ese pequeño país binacional, altamente industrializado, cien veces invadido, sujetado, no tenía modelo para copiar; a través de errores superados, de desviaciones corregidas, de distorsiones enderezadas, era necesario que inventara su propia vía —como debía hacerlo Cuba, quince años más tarde—, para poder un día reconocerse en su obra.

Se lo dispensó de esta tarea. Los Dos Grandes pusieron en ello cada uno lo suyo: después de Yalta, el Plan Marshall. Lo que sigue es conocido. En el 48 los comunistas tomaron el poder

y el gran hermano regaló a su hermano menor un socialismo prefabricado. En la U.R.S.S., éste se había elaborado bien o mal, más mal que bastante bien. Al menos era una respuesta —en los primeros años— a las dificultades de un gran país casi enteramente agrícola, todavía en vías de industrialización, sin burguesía y, después de la guerra civil y sus masacres, casi sin proletariado, a quien el bloque de las potencias capitalistas obligaba a la autarquía, es decir a sacrificar la clase campesina a la producción de bienes de equipamiento. La clase obrera, ausente, no podía ejercer su dictadura, y el Partido se vio obligado a ejercerla en su lugar, o más bien en el lugar de una clase obrera por venir. Se conoce el extraordinario trastorno demográfico que fue el efecto de la acumulación socialista. Para reconstituir el sector secundario se descontó, como en todas partes, el primario, pero la velocidad de la metamorfosis fue tal que el Partido debió forjar la nueva clase obrera modelando los campesinos requeridos por la industria: esos mutantes no tenían ninguna de las tradiciones del antiguo proletariado revolucionario: ¿de donde iban a tenerlas? Hubo que proceder a una aculturación acelerada por diversas manipulaciones: contra los tenaces vestigios de viejas ideologías, aquella primera costumbre que se pretendía naturaleza y espontaneidad, se quiso crear una segunda naturaleza que aplastaría a la primera condicionando los reflejos y lastrando las memorias con guijarros de máximas minimarxistas que aseguraban al pensamiento de las masas la estabilidad, la pesadez y la inercia requeridas. Empujado por necesidades de coyuntura, el Partido, lejos de expresar la conciencia de los trabajadores, fue obligado a *producirla*; única fuerza real en ese inmenso país invertebrado, se vio obligado a acumular los poderes: en lugar de contribuir al deterioro del Estado por su independencia crítica, lo reforzó identificándose a él pero, de golpe, fue infectado por la esclerosis administrativa: mayoritario en todas las asambleas elegidas, ese aparato gigantesco estaba a medias paralizado por su omnipotencia: no podía, en su omnipresencia y su soledad, *verse*. Todo aquello no fue al principio sino un medio de detener al más apresurado, una desviación peligrosa —Lenín era consciente de ella— pero provisoria y sin duda corregible, hasta el momento en que la burocracia, producto inevitable del

cúmulo de tareas, transformó a ésta en sistema definitivo. Alrededor de dicha espina dorsal la sociedad soviética se estructura poco a poco y se convierte, en medio siglo, en lo que es ahora. Esta historia la conoce todo el mundo; es inútil preguntarnos aquí si las cosas hubieran podido ser de otra manera. Algo es seguro: las relaciones de producción se *instituyeron* en la U.R.S.S. bajo el impulso de una necesidad vital: producir a cualquier precio; al menos ese fin se *impone* a un país casi enteramente agrícola que acababa de socializar los medios de producción: la electrificación llenó los soviets y al menos fue parcialmente lograda en la medida en que era necesaria en ese lugar, en esa coyuntura.

Checoslovaquia, en cambio, había sobrepasado la fase de acumulación primitiva y se encontró muy desconcertada ante el socialismo que le otorgaban tan gentilmente: no tenía más que desarrollar la industria pesada puesto que obtenía sus recursos, antes de la guerra, de prósperas industrias de transformación; en cuanto a la autarquía —esa medicina de caballo que la U.R.S.S. se administró en sus comienzos por obligación<sup>1</sup>—, para esta pequeña nación que vivía de intercambios con el exterior, exportando bienes de consumo, importando la mayor parte de sus bienes de equipamiento, no tenía ninguna razón de ser y, a pesar de las riquezas de su subsuelo, ningún medio de realizarla: atada a la zona socialista, le bastaba con cambiar de clientes<sup>2</sup>. La extensión de su producción y sobre todo el absurdo vuelco de sus objetivos prioritarios, debían llevarla muy rápidamente a *producir por producir* cuando, por el contrario, hubiera debido reorganizar las industrias subsistentes en función de las necesidades del pueblo, de las *justas* demandas de su nueva clientela y buscar, ante todo, mejorar su productividad. La identificación del Partido y del Estado, si hubiera podido ser o parecer necesaria “en circunstancias fatales<sup>3</sup>” para conservar el control de las corrientes demográficas en un país agrícola en vías de industrialización: ¿qué sentido tenía para una nación de catorce millones de habi-

<sup>1</sup> Y porque tenía los medios de vivir por sí misma.

<sup>2</sup> Cosa que hizo, por otra parte, sustituyendo Alemania por la U.R.S.S., pero bajo las condiciones que se conocen.

<sup>3</sup> Rosa Luxemburgo.

tantes de los cuales una porción considerable estaba constituida por un proletariado indemne que había adquirido, bajo la Primera República, a través de sus luchas, sus derrotas, su misma impotencia, una innegable conciencia de clase y fuertes tradiciones obreras? Checoslovaquia podía ser la primera potencia en realizar el pasaje de una economía de capitalismo avanzado a una economía socialista, ofreciendo por ese mismo camino a los proletariados de occidente, si no un modelo, al menos una encarnación de su porvenir revolucionario. Nada le faltaba: ni los instrumentos ni los hombres. Si la gestión obrera era posible, lo era en Praga y en Bratislava. Para su desgracia, en Moscú, los manipuladores manipulados por sus mismas manipulaciones, no podían ni siquiera comprender ese socialismo: impusieron *el sistema*. Ese modelo importado, inadaptado, sin bases reales, pero sostenido desde el exterior por la solicitud del hermano mayor, se presentó pues como un ídolo, es decir como un conjunto fijo de exigencias incondicionales, indiscutidas, indiscutibles, inexplicables, inexplicadas. Los trabajadores checoslovacos no se habían liberado del reino de la ganancia, sino para caer bajo aquel de la producción fetichizada. Un clavo saca a otro clavo: la "Cosa en el poder" de la antigua República fue volteada y reemplazada por otra Cosa, la alienación por otra alienación. Desde que la pesada máquina fue puesta en orden de marcha, primero lentamente y después cada vez más rápido, dislocó las estructuras y asoló el país.

De ese socialismo otorgado se puede decir, ciertamente, que se hizo por los checos y los eslovacos o, mejor dicho, a través de ellos. El fastidio fue que no socializó. Entendámonos: los hombres del 45 eran revolucionarios convencidos y la mayor parte aún lo son, pero el sistema les prohíbe hacer por sí mismos la experiencia de la edificación socialista: para cambiarlos había que tomarlos tales como eran, y se los tomó tales como no eran. En lugar de presentarse como una problemática abierta, reclamando simultáneamente una transformación racional de las estructuras y un cambio continuo de las ideas, en pocas palabras un condicionamiento recíproco y dialéctico de la *praxis* y de la teoría, él se dio de inmediato, con increíble suficiencia, como un don gracioso de la providencia, un socialismo sin llantos, dicho

de otro modo sin revolución y sin la mínima impugnación: las tareas estaban definidas, bastaba con realizarlas; el saber estaba cerrado, se podían contentar con aprenderlo de memoria. No nos asombremos si, en tales condiciones, los hombres de la primera generación, aquellos que militaban en el Partido Comunista Checo antes de la guerra y que resistieron bajo la ocupación, han vuelto, como dice Novomesky, después del 56, a sus opciones de 1920: no habiendo podido construir nada, no cambiaron nada; aplastadas, ocultas por los cascajos de los slogans, las esperanzas de su juventud son las mismas; tanto más cuanto ellas eran, para muchos, un refugio mudo contra el discurso oficial. Su mala suerte es que esa memoria, por vivaz que parezca, huele a moho: ¡qué loca idea vivir sus veinte años cuando se tienen sesenta! De la misma manera y por la misma razón, el viejo fondo colectivo no fue tocado. Nuestros catorce testigos son formales: familias, Iglesias, tradiciones locales o nacionales, corrientes de pensamiento, ideología, toda la herencia —que hubiera sido sobrepasada y modificada por un socialismo en devenir— se mantuvo bajo el orden establecido o se reforzó: en Brno, Jan Skacel señala la influencia creciente del catolicismo, otros informan que las relaciones entre Bohemia y Eslovaquia, siempre un poco tensas, lejos de mejorarse como lo hubieran hecho, quizás, en el seno de una gran empresa común, no han cesado de degradarse. Aunque las viejas costumbres han conservado virulencia bajo el manto de la semiclandestinidad, no hay que deducir que las relaciones humanas no han cambiado nada por el nuevo régimen: desde el 48 al 56 han empeorado cada día: falsas relaciones de producción se establecieron en función de una economía falseada y de la reificación del poder.

Constatemos primero, en efecto, que el sistema, en el momento en que llamaba a los ciudadanos a realizar una obra común, los privaba de toda participación real en esa empresa nacional. Ni siquiera pretendo aquí hablar de gestión obrera, tampoco de un control ejercido por asambleas regularmente elegidas: el sistema, se ha visto, es alérgico a esos arranques izquierdistas. Pienso en este corolario inevitable del socialismo importado: la depolitización vertiginosa y radical de un país que la ocupación y la resistencia habían politizado profundamente. En este punto, todos

nuestros testigos están de acuerdo. La Cosa, evidentemente, no podía marchar sin los hombres: reclutó hombres-cosas, cabezas de mula que transformó en cabezas de ladrillo; aquellos se transformaron en los poseídos del poder, los burócratas jerarquizados de los cuales cada uno mandaba en nombre de otro, su superior, este otro en nombre de otro y el que estaba más alto en nombre de la Cosa misma. Esta es, por esencia, incapaz de adaptarse o de progresar; el menor cambio puede quebrarla; no tiene pues ninguna necesidad de renovar sus esquemas o más bien tiene necesidad de no renovarlos; que un burócrata desaparezca y será de inmediato reemplazado por otro que se le parece como un hermano y que no es mucho más joven que él. El "sistema" conserva y se conserva, no tiene otro fin que perseverar en su ser; por esta razón tiene tendencia a producir una gerontocracia, puesto que los viejos son generalmente conservadores. En consecuencia, la "primera generación", aquella que importó el sistema, tuvo buen cuidado de apartar a la segunda de todos los puestos claves. "Nosotros éramos —dice un testigo cuarentón— los eternos delfines". Y Kundera: "Mi generación se quebró profundamente, algunos eligieron emigrar, otros callarse, están los que se adaptaron y finalmente aquellos (de los cuales soy uno) que tomaron el partido de recurrir a una suerte de oposición legal y constructiva. Con todo, ninguna de esas actitudes tenía bastante dignidad... La emigración. La emigración se marchitaba en la soledad y la impotencia; la oposición, cuando continuaba publicando, se veía inevitablemente consagrada a la inconsecuencia y el compromiso; y en cuanto a aquellos que se plegaron, no son más que muertos... Que ninguno esté contento de sí eso es lo que une en la amargura de una misma experiencia a una generación entera... que no experimenta ni siquiera ya la necesidad de defenderse cuando los jóvenes de hoy la atacan". Impotente y comprometida, apartada por los viejos de los negocios públicos, atacada por los jóvenes por haber tomado, a pesar de eso, demasiada parte todavía, tal es la generación de los "intermediarios": sin embargo éstos se muestran raramente muy severos hacia sus mayores: después de una declaración de quiebra total y fraudulenta, ellos agregan a veces con una piedad no carente de ternura: "Tuvieron tan pocas ocasiones de actuar

sobre lo que fuera". En cuanto a la agresiva juventud que los injuria a veces —mucho menos de lo que dicen—, tienen miedo de ella y miedo por ella: ella es, nos explican, escéptica y cínica porque tiene el sentimiento de no poder nada sobre nada. Educada en la ignorancia, en tiempos de la degradación del saber, ellos temen para esa generación un destino peor que el que sufrió la de ellos: la nueva generación lamentará la Primera República por no haber conocido su podredumbre y después, progresivamente, será recuperada por el régimen y —es necesario vivir— lo perpetuará sin creer en él. Esto es al menos lo que los adultos preveían para sus menores, antes del invierno del 67-68. Tenían razón en un punto: esta tercera generación rechazaba con horror y disgusto el socialismo prefabricado que se le daba por destino. Rechazo sin salida puesto que, hasta 1967, ella no tenía posibilidades sobre nada. Pero lo que no comprendieron —salvo quizá Jan Skacel—, es que bastaría un día de apertura, de una posibilidad cualquiera de emprender una acción común, para que el cinismo de la impotencia se cambiara en reivindicación revolucionaria, y que esa juventud "absurdista" se transformara, a los ojos de todos, en la generación de Jan Palach. Para ella, en efecto, el proceso de mineralización del hombre acababa apenas de comenzar.

Sobre la naturaleza de este proceso, Kosik y Kundera dan preciosas informaciones, tanto más instructivos cuanto lo consideran desde ángulos diferentes. Lo esencial es que, por intermedio de sus servidores, la Cosa pensaba el hombre y, por supuesto, lo concebía como una cosa. No como sujeto de la historia sino, necesariamente, como su objeto. Ciega y sorda a las dimensiones propiamente humanas, ella lo reducía a un sistema mecánico, no solamente en teoría sino en la práctica cotidiana. "No se trata allí, dice Kosik, de una idea del hombre definida conscientemente, sino de su efigie tal como, por una parte, el régimen la presupone, y por otra parte tal como la fabrica a la escala de las masas, puesto que justamente son esos los ciudadanos que necesita". Lo que distingue al *homo burocraticus* es un conjunto de caracteres negativos. No ríe: "Los responsables consideraban a la risa como fuera de lugar en su posición". Es como decir que ya no sabían reír. Y si alguno, contrariamente a su naturaleza

instituida, se permitía un estallido de alegría, corría un gran riesgo y comprometía a quienes lo rodeaban, como lo ha probado la desventura —contada por Liehm— de los jóvenes aturdidos que creyeron poder burlarse de Nezval impunemente; este es, me imagino, el grotesco episodio que dio origen a *La Broma*. Prohibido tener ganas de reír. Imperativo luminoso que deriva rigurosamente de las premisas: la risa impugna, por lo tanto, cuando la revolución conserva, la risa es contrarrevolucionaria. El “hombre oficial” para hablar como Kosik, tampoco muere “porque la ideología no reconoce la muerte”. Y con razón: un robot no vive, luego no sabría morir: cuando se descompone se lo arregla o se lo tira a la basura. “En cierto modo, agrega Kosik, no tiene cuerpo.” Esto se comprende: el sistema tiene mecanismos, correas de transmisión... pero no órganos. Y los que “piensan” en su lugar y en su provecho no tienen ojos para ver los organismos, esas unidades de integración antiburocráticas que correrían el riesgo de tomarse por fines si se les prestara demasiada atención. El filósofo checo agrega que el *homo burocraticus* no conoce “ni lo grotesco, ni lo trágico, ni lo absurdo”, por la razón de que esas categorías existenciales no tienen relaciones perceptibles con la producción y, consecuentemente, no tienen realidad: son brumosos espejismos alimentados por las soñadoras burguesías de occidente. Para concluir: “Está desprovisto de conciencia y no la necesita”. ¿Qué diablos haría, en efecto, con la conciencia? Los caminos están trazados, las tareas preparadas, se condicionarán sus reflejos por métodos probados, comprendido ese reflejo cerebral que se denomina impropriamente el pensamiento. Ese maravilloso objeto exterior a sí mismo y mudado por fuerzas externas señala únicamente un mecanismo pavloviano: es eminentemente manipulable y explotable a voluntad. “Los hombres, dice Kosik, no nacen sin embargo arribistas, cortos de alcances, cubiertos ridículamente de anteojeras, rebeldes a la reflexión, insensibles, susceptibles en todo momento a dejarse desmoralizar. Es el sistema quien los requiere así, y quien los procura así porque no puede funcionar sin ellos.”

Los hombres del sistema, esos productos de la producción fetichizada, son *por esencia* sospechosos. Y doblemente: a la vez porque están cosificados y porque nunca lo están del todo. Ro-

bots, son manejables y por lo tanto traidores en potencia: puesto que el poder sabe encontrar sus palancas de comando: ¿por qué los agentes extranjeros no las descubrirían también? ¿Y cómo saber, en ese caso, quien tira de los hilos de la marioneta? Pero en la medida en que la mineralización no es total —nunca lo es ya que esos minerales bípedos son hombres que viven humanamente su mineralización—, su misma existencia es un peligro para el régimen: reír, llorar, morir, incluso estornudar, es dar testimonio de una espontaneidad maligna y quizá de origen burgués. *Vivir*, en suma, es impugnar; si no de hecho, al menos de derecho. Cuestión de vigilancia. De esta doble sospecha, el régimen saca doble provecho: en principio, no teniendo otro fin que sí mismo y a falta de control y de mediaciones, no pudiendo, víctima de su poder ilimitado, ni conocerse ni concebir que pueda criticárselo, plantea en principio que hay que dudar de los hombres más que de las instituciones; le conviene pues que entre esos animales-máquinas, el animal reaparezca a veces por sobre la maquinaria: la animalidad es el Mal, el residuo irreductible de una sucesión de milenios corrompidos; una crítica no revela jamás una imperfección del sistema sino el vicio profundo de aquel que la ha hecho, ese siervo-arbitrio que conduce a todo hombre a pecar tarde o temprano, al menos en espíritu, contra la edificación del socialismo. Pero sobre todo el principio de la corruptibilidad permanente del *homo burocraticus* tiene dos ventajas innegables: legitima el recurso de prácticas maquiavélicas —comprar o aterrorizar permite a la Cosa, en caso de necesidad, liquidar a sus mismos ministros: cuando la máquina se descompone o rechina, elimina a algunos responsables antes de prestarse a una reparación que, por otra parte, sería inútil—. Estos dirigentes son traidores vendidos al enemigo: el motor andaba magníficamente, sus *fallas* inexplicables provenían simplemente de que se intentaba sabotearlo. En suma, la Cosa se ve obligada a utilizar hombres pero desconfía de ellos, los desprecia y los detesta; igual que el amo a sus esclavos o el patrón a sus obreros; desconfianza, odio y desprecio; no se dará reposo hasta que esos bellos sentimientos determinen, en lo esencial, las relaciones de los hombres entre ellos y de cada uno consigo mismo.

Queda por saber si lo logra. Nuestros testigos responden que

eso no da lugar a dudas. Al menos en ciertos casos y hasta un cierto punto. ¿Y quién se presta, pues? ¿Los vendidos, los cobardes, los ambiciosos? Muy al contrario, los mejores: los comunistas más sinceros, los más devotos, los más escrupulosos, Kundera nos da la razón de ello. La visión mecanicista del hombre no está, como parece pensarle Kosik, en los orígenes del socialismo burocrático, es el producto de él y, si se quiere, la ideología. La Revolución de 1917 llevaba en sí inmensas esperanzas, el optimismo marxista se acercaba a los viejos sueños del cuarenta y ocho, ideales románticos, un igualitarismo al modo de Babeuf, utopías de origen cristiano. El "socialismo científico", imponiéndose, no tuvo cuidado de hacer desaparecer ese baratillo humanista: se tomó por heredero y realizador de aquellas ambiciones idealistas pero profundas: se trataba de liberar a los trabajadores de sus cadenas, de poner fin a la explotación, de substituir a la dictadura de la ganancia, donde los hombres son los productos de sus productos, la libre sociedad sin clases donde ellos son su propio producto. Cuando el Partido, burocratizado, se identificó con el Estado, esos principios, esos ideales, esos grandes objetivos no desaparecieron, al contrario: los portavoces del poder hacían frecuentes alusiones a ellos en sus discursos, en el tiempo en que numerosos moscovitas habían tomado la costumbre de no dormirse sino en la madrugada, después de haberse asegurado de que la hora del lechero había pasado. Por cierto, el sistema burocrático había engendrado desde hacía mucho tiempo su propia ideología. Pero ésta nunca era explícita; siempre presente en los actos, no se hacía más que adivinarla en el rodeo de una frase, forma fugaz, en los discursos oficiales: se la enmascaraba con la otra, con la ideología proclamada *ad usum populi*, un vago humanismo marxiano: esto es lo que perdió a los jóvenes eslovacos y los jóvenes checos. En el 45, ellos cayeron en el lazo, galvanizados por palabras. ¿No es sorprendente que Vaculik, uno de los más implacables acusadores del sistema, entrara entusiastamente al Partido —tenía veinte años— por haber leído el folleto de Stalin *Sobre el materialismo dialéctico y el materialismo histórico*? Por esta razón Kundera, sin pretender comparar la sociedad alemana a la sociedad soviética, declara que el hitlerismo era, en un punto, mucho menos peligroso que lo

que él llama stalinismo. Con el primero, al menos, uno sabía a qué atenerse: él hablaba alto y claro; raramente la visión maniqueísta del mundo ha sido más justificada. Pero el "stalinismo" era muy otra cosa, uno se perdía en él, tenía dos ejes de referencia, dos visiones del mundo, dos ideologías, dos razones, una dialéctica, la otra mecanicista; se repetía esta fórmula desconcertante de Gorki: "¡El hombre, esto suena orgulloso!" mientras los funcionarios decidían enviar a *hombres* —débiles y pecaminosos por naturaleza— en detención administrativa. ¿Cómo reconocerse allí? La idea socialista parecía haberse vuelto loca. Nada de eso, pero los sirvientes de la Cosa, sin ningún cinismo, creámoslo, exigían de sus conciudadanos y de sí mismos que aceptaran el sistema en nombre del humanismo socialista; presentaban —de buena fe, quizá— al hombre del futuro como el término final de una empresa audaz y sublime en nombre de la cual su antepasado, el hombre del presente, se veía intimado a dejarse tratar él mismo como una cosa y como un culpable. No era en absoluto culpa suya, su cerebro sufría de una enfermedad que se localiza comúnmente en la vesícula: tenía piedras. Pero para todos aquellos que, por fidelidad a los principios del socialismo, intentaron mirarse con sus ojos de Medusa, resultó una distorsión generalizada del pensamiento. Así se explican las aparentes paradojas que Kundera enumera amargamente: "En arte, la doctrina oficial era el realismo. Pero estaba prohibido hablar de lo real. Se celebraba públicamente el culto de la juventud, pero se frustraba la nuestra. En esos tiempos despiadados no se nos mostraba en la pantalla sino los tímidos acercamientos de enamorados tiernos y transidos. Se exigía de nosotros que manifestáramos en todas partes nuestra alegría, pero el menor estallido de alegría nos exponía a las más graves sanciones". Quizá hubiera dado cuenta mejor de la situación de haber escrito: *en nombre del realismo* se nos prohibía describir la realidad; *en nombre del culto de la juventud* se nos impedía ser jóvenes; *en nombre de la alegría socialista* se reprimía la alegría. Y lo peor era que esta astucia grosera encontraba cómplices en ellos: como creían en el socialismo burocrático todavía —al menos como la ingrata y penosa vía que conduce al socialismo verdadero—, esos hombres utilizaron su razón viviente y dialéc-

tica en justificar el reinado de la razón petrificada, lo que los conducía necesariamente a ratificar la condena dictada por ésta sobre aquella. Convencidos por la propaganda que, como dice Mirabeau: "El camino que lleva del Mal al Bien es peor que el Mal", ellos se resignaban primero al Mal porque en él veían el único medio de alcanzar el Bien y luego, empujados por lo que uno de ellos llamó "el demonio del acuerdo", veían allí al mismo Bien y descubrían el Mal en sus propias resistencias a la petrificación. El cimientó les entraba por los ojos, por las orejas, y consideraban las protestas de su simple buen sentido como el residuo de una ideología burguesa que los separaba del pueblo. Todos los testigos cuarentones lo reconocen aquí: experimentaban la necesidad de descalificar por adelantado toda tentación crítica, por miedo de que ella manifestara en ellos la resurrección del individualismo. Dicen con cuánto cuidado soterraban en el rincón más oscuro de su memoria el menor asombro, un malestar inopinadamente experimentado; cómo se esforzaban para no ver lo que hubiera podido escandalizarlos. El riesgo era grande, en efecto: hubiera bastado una duda para poner en cuestión el sistema entero y además, estaban seguros, la impugnación los hubiera reducido a una innoble soledad: nacidos bajo la Primera República, ellos llevaban las marcas imborrables de una cultura de la cual debían deshacerse a cualquier precio, si querían encontrarse de acuerdo con las masas. De hecho, el discurso de la Cosa se consideraba como el pensamiento mismo de la clase obrera, y esto era la evidencia puesto que la Cosa ejercía la dictadura en el nombre del proletariado y era la conciencia de éste. Nadie en concreto *pensaba* verdaderamente las declaraciones de la Cosa, puesto que éstas eran precisamente lo *impensable*. Pero cada uno, en esa época, las tomaba por la expresión estampillada del espíritu objetivo y, esperando comprenderlas, las aprendía de memoria y las instalaba, misteriosos íconos, en su pequeño santuario interior. Todos, obreros, campesinos, intelectuales, ignoraban que eran víctimas de una alienación y de una atomización nueva; todos, acusándose de subjetivismo, querían romper el aislamiento molecular, reencontrar la unidad ardiente de la acción partidaria y revolucionaria, donde cada uno viene a cada uno no como otro sino como el *mismo*,

y nadie osaba darse cuenta de que lo que se le proponía para borrar su anomalía sospechosa era renegarse, transformarse en *otro distinto de sí mismo*, para reunirse a los demás, en tanto que cada uno de los demás intentaba convertirse en otro diferente. Esos hombres serializados no se comunicaban entre ellos sino por intermedio del *Otro distinto del hombre*. Así se zambullían más profundamente aún en la soledad por los esfuerzos que hacían para escapar de ella, y desconfiaban los unos de los otros en la medida en que cada uno desconfiaba de sí mismo. Liehm ha descrito muy bien, aquí mismo, la tentación última e histórica, el final lógico del proceso entero: ponerse de rodillas para creer y reemplazar —*credo quia absurdum*— la intelección por la fe. Lo que quiere decir que, bajo el reino de la producción fetichizada, todo hombre real se aparece, en su simple existencia cotidiana, como un obstáculo para la edificación del socialismo, y no puede escapar al crimen de vivir sino suprimiéndose.

Se trata, evidentemente, de una consecuencia extrema: para muchos obreros fue sobre todo el desinterés creciente de la cosa pública, la noche, el embotamiento. A cambio de lo cual se les otorgó su titularización: todos funcionarios. Los intelectuales, al contrario, fueron en buen número frenéticos de la autodestrucción; hay que decir que tienen esa costumbre: en las democracias burguesas como en las populares, estos especialistas de lo universal son a menudo aplastados por su singularidad. Pero, como lo hace notar Kundera, su masoquismo, en occidente, es totalmente inofensivo: nadie le presta atención. En los países socialistas, se les ve con malos ojos y el poder está siempre listo para darles una mano y ayudarlos a destruirse. En Checoslovaquia, ante el menor reproche, ellos se apresuraban a declararse culpables, no utilizando su razón sino para elaborar la absurda acusación hasta hacerla aceptable, y elaborarse hasta aceptarla. En el Partido, por otra parte, los mejores responsables —que no eran todos intelectuales, si vamos al caso— lo hacían también: por fidelidad. Sólo bajo esta luz las confesiones, durante los procesos de los años 50, pueden ser comprendidas. Por cierto, no se producían sin que el proceso de autodestrucción fuera empujado al extremo: no se trataba más de elaborar tácitamente las imputaciones para darles alguna verosimilitud y los "informan-

tes" tenían mandato de embotar por medio de las amenazas, los golpes, el insomnio provocado y otras técnicas las facultades críticas de los acusados, para hacerles aceptar la acusación *en lo que ella tenía de inaceptable*. Pero si el porcentaje de fracasos fue prácticamente despreciable, se debió a que el hombre checoslovaco estaba preparado desde largo tiempo a la confesión: sospechoso por esencia a los dirigentes, a sus vecinos, a sí mismo, separatista por el solo hecho de su existencia molecular, culpable virtual en el mejor de los casos, criminal en el peor sin estar en el secreto de su crimen, devoto, a pesar de todo, del partido que lo aplastaba, la confesión, aunque le fuera impuesta, le parecía que iba a poner fin a su insoportable malestar. Aun si conservaba la íntima certeza de no haber cometido las faltas que se le reprochaban, las confesaría por autopunición. Así ciertos ansiosos, torturados por un sentimiento de culpabilidad cuyo origen ignoran, roban para hacerse prender y en la prisión reencontran la serenidad: condenándolos por un delito menor la Sociedad castiga, de hecho, su pecado original: ellos han pagado. Hay más: Goldstücker cuenta aquí que ha leído, después de su liberación, la obra de un analista que veía en la confesión una "identificación con el agresor" y agrega que, según su experiencia personal, esta interpretación no está muy lejos de la verdad. El agresor es el Partido, su razón de vivir, que lo excluye y se alza ante él como un muro infranqueable y le hace responder a cada denegación con la voz de un policía: "No hay sino una verdad: la nuestra". Cuando la Verdad quiere hacerse pasar por la Muralla de China ¿cómo se le opondrían ("Yo no estaba en Praga aquel día, nunca he visto a Slansky") frágiles convicciones subjetivas? Vale más que el desgraciado reintegre el Partido secretamente, identificándose a Él y a los policías que Lo representan, desposando al desprecio y al odio que éstos le testimonian en Su nombre; si llega a mirarse con los ojos medusantes de la Gorgona en el poder, hará desaparecer la miserable incongruencia que lo separa de ella: su propia vida. ¡Culpable! ¡Qué vértigo! Esta será la paz, el adormilamiento, la muerte. Sobre este tema creo que debo agregar al relato de Goldstücker un testimonio cuya autenticidad garantiza. En otra democracia popular, en ocasión de otra serie de procesos, una antigua parti-

daria; educada en altas responsabilidades, fue arrojada en prisión bajo inculpación de espionaje: trabajaba por cuenta del Servicio de Inteligencia; durante la resistencia armada su marido la había desenmascarado y ella se había arreglado para hacerlo caer en una emboscada donde él había encontrado la muerte. Después de un tratamiento de varias semanas, ella hizo una confesión completa y el tribunal, indignado, la condenó a prisión perpetua. Sus amigos supieron, poco tiempo después, que no la atormentaban más, que hablaba poco con sus compañeras pero que parecía haber recobrado la calma. El caso había sido armado tan groseramente que no convenció a nadie: después que el poder hubo cambiado su personal, la mujer fue liberada y rehabilitada. Desapareció, se supo que se escondía entre su familia. El primero que, bajo la súplica de sus padres, forzó su puerta, la encontró acucillada en un diván, las piernas debajo del cuerpo, muda. Le habló largo rato sin obtener respuesta y, cuando al fin le arrancó algunas palabras, estas palabras angustiadas fueron: "¿Qué les pasa a todos? ¡Puesto que soy culpable!" Lo que la condenada no había podido soportar no eran ni las sevicias, ni su decadencia, ni la cárcel, sino simple y directamente su rehabilitación. Como puede verse, el pensamiento mineralizado puede procurar el reposo: se lo instala como una lápida funeraria en una cabeza atormentada y allí se queda, pesado, inerte, "tranquilizante", aplastando las dudas, reduciendo los movimientos espontáneos de la vida a un despreciable hormiguelo de insectos. Sin ir tan lejos, la confesión es la lógica del sistema, se podría incluso decir que es su culminación: en principio porque la Cosa, careciendo de entendimiento y de razón, no exige en absoluto que se piense lo que se dice, sino solamente que se lo diga públicamente. Y luego porque, en ese socialismo importado que pretende convencer a los obreros checos de 1950 que son otra cosa, al fin de cuentas, que los campesinos rusos de 1920, la verdad se define como la mentira institucionalizada. Aquellos que, de buena fe, instalaron el sistema o se persuadieron de que convenía a Checoslovaquia debían llegar, tarde o temprano, a mentir desesperadamente sin creer en su mentira, para acercarse a lo que tomaban por la Verdad.

Aquella mujer fue sacada del paso por medio de varios shocks

eléctricos. Procedimiento un poco staliniano, pero que no sienta mal cuando se trata de desestalinizar los cerebros. Menos afectados, un solo shock eléctrico basta a nuestros catorce testigos: el "informe-atribuido-a-Kruschev", como decía entonces *L'Humanité*. De hecho, con la medicina de caballos que "recuperó" a la inocente a pesar de ella, el informe tenía esto de común: era el rayo y nada más. Ni una idea, ni un análisis, ni siquiera una tentativa de interpretación. Una "historia llena de sonido y de furia, contada por un idiota". Entendámonos: la inteligencia de Krushev no está en cuestión, él hablaba simplemente en nombre del sistema: la máquina era buena, su sirviente principal no lo era; por suerte, una vez sacado del medio ese saboteador, todo volvería a funcionar perfectamente. En suma, el nuevo personal eliminaba a un muerto molesto como el antiguo había eliminado vivos. Era *verdad*, sin embargo, que Stalin había ordenado masacres, transformado el país de la revolución socialista en un Estado policial; él estaba *verdaderamente* convencido de que la Unión Soviética no accedería al comunismo sin pasar por el socialismo concentrador. Pero, como lo hace notar muy justamente uno de los testigos, cuando el poder juzga útil decir la verdad, es porque no encuentra una mentira mejor. De golpe esa verdad, pasando por las bocas oficiales, se convierte en una mentira corroborada por los hechos. ¿Era Stalin un mal hombre? Sea. ¿Pero cómo la sociedad soviética lo había sentado en el trono, sosteniéndolo durante un cuarto de siglo? A los inquietos el nuevo personal les arrojó estas cuatro palabras: "culto de la personalidad": Que se contentaran con esa fórmula burocrática, ejemplo típico de lo *impensable*. Los checos y los eslovacos tuvieron la impresión de que un enorme mampuesto les caía sobre la cabeza, y se rompía destrozando todos los ídolos. Fue, me imagino, un penoso despertar. ¿Despertar? Quizá la palabra no sea justa porque, como escribe uno de ellos, no hubo demasiada sorpresa: les parecía haber sabido siempre lo que les decían de golpe. Por lo demás, lejos de encontrar el mundo de la víspera y de pleno día, todo les parecía irreal; los que asistieron a los procesos de rehabilitación volvieron consternados: se absolvían muertos con los mismos discursos, las mismas palabras que habían servido para condenarlos. Ciertamente: ya no era

criminal vivir. Pero eso se *sentía* y no podía probarse: la mentira institucionalizada permanecía. Inerte, intacta. Testigos de un derrumbe gigantesco y lejano, ellos olían algo podrido en el reino soviético; sin embargo se enteraban por fuentes autorizadas que, en casa, el modelo importado de la U.R.S.S. nunca había funcionado mejor. La máquina funcionaba perfectamente. Todo había cambiado, nada había cambiado. Krushev lo hizo notar bien cuando el pueblo húngaro quiso sacar inoportunamente consecuencias del XXº Congreso. Evidentemente, los checoslovacos ya no creían en la mentira institucionalizada, pero tenían mucho miedo de no creer más en nada. Habían vivido hasta ese momento en lo que uno de ellos llama "la niebla socialista"; ahora que se disipaba un poco podían censar los daños: la economía, arrasada, amenazaba arruinarse; las fábricas, envejecidas, expendían sin preocuparse por las exigencias reales de la coyuntura, productos de mediocre calidad; el nivel de las capacidades técnicas y profesionales bajaba día a día; los "conocimientos humanistas disminuían irresistiblemente"<sup>4</sup>; el país se ignoraba puesto que la mentira oficial y el falseamiento de las estadísticas habían aplastado el antiguo saber y detenido las encuestas y las investigaciones socioeconómicas sobre su realidad. Y no vayamos a creer, sobre todo, que los dirigentes conocían y escondían la verdad: la verdad no existía, simplemente, y nadie disponía de los medios para establecerla. La juventud, sin ninguna duda, era la peor dotada: "El saber de los jóvenes es parcelario, atomizado, deshilvanado, la escuela media es incapaz de proveer a los alumnos una vista de conjunto de lo que sea, comprendida nuestra historia nacional; y ni hablemos de la historia universal: la carencia pedagógica en esta materia es desesperante"<sup>5</sup>. Nuestros testigos se reencontraban en un país desconocido, sobre un planeta desconocido, entre el Este secreto y el Oeste perdido. Sospechaban que el discurso bufón y trágico sobre los "delitos de Stalin" encontraría su verdad si se lo integrara en un análisis *marxista* de la sociedad soviética. ¿Pero qué confianza podían guardar en el marxismo cuando la Cosa en el poder no dejaba de reclamarlo? Si él era la mentira oficial

<sup>4</sup> Kundera.

<sup>5</sup> Goldstücker.

¿cómo podía ser, al mismo tiempo, la verdad? Y si había dos, uno verdadero y uno falso: ¿cómo serían capaces ellos, productos del falso, reconocer al verdadero? Se dieron cuenta entonces de que, sobre esa tierra ignorada, los más desconocidos indígenas eran ellos mismos. Se informa que el convencional Joseph Le Bon, interrogado por sus jueces, en 1795, sobre las razones de su política represiva en el Pas-de-Calais, respondió con una especie de asombro: "No comprendo... todo pasó tan rápido..." Nada iba muy rápido en Checoslovaquia, del 48 al 56, pero había sin duda —fatiga, costumbre, resignación, falta de imaginación, voluntarismo de la ilusión— una opaca verosimilitud de lo inverosímil, una normalidad de lo anormal, una vida cotidiana de lo invivible y la bruma sobre todo eso. De la bruma, rasgada, no quedaban sino harapos arrastrándose sobre la llanura y esos hombres desengañados se decían, también ellos: no comprendo. ¿Quiénes eran ellos para haber vivido lo invivible, tolerado lo intolerable, encarado la destrucción de su economía para la construcción de la economía socialista, abandonado la razón por la fe en nombre del socialismo científico y, para terminar, reconocido errores o confesado crímenes que no habían cometido? No podían recordar su vida pasada, medir el "peso de las cosas hechas y dichas", evocar el más íntimo de los recuerdos sin caer en el ligero desvarío que Freud denomina *extrañamiento*. Sus reacciones fueron primero muy diversas. Disgusto, vergüenza, cólera, desprecio. Kundera elige el humor negro. "Nací el 1º de abril, lo que no deja de tener consecuencias en el plano metafísico." Y también: "La gente de mi generación hace mala pareja consigo misma. Yo no me quiero demasiado". Lo que él llama el "reflujo del stalinismo" lo ha empujado al escepticismo absoluto: "El stalinismo se había apoyado sobre elevados ideales pero, gradualmente, los había transformado en su contrario, el amor a la humanidad en crueldad hacia los hombres, el amor a la verdad en sistema de delación... En mi primer libro, durante la plenitud del stalinismo, había intentado reaccionar pretendiéndome de un humanismo total... Pero, llegado el reflujo... me formulé la pregunta: ¿En concreto por qué habría que amar a los hombres? Cuando oigo hablar hoy de la inocencia de un niño, de la abnegación de su madre, del sagrado deber de crecer y multipli-

carnos, conozco la cantinela: he dado mis clases." Este lírico abandona la poesía para recuperar categorías perdidas: la risa, lo grotesco; escribirá *La broma* y, con ese título, entiende designar no solamente la inocencia bufa del héroe, sino el conjunto de un sistema en el que una chiquilina sin consecuencias conduce inevitablemente a su autor a la deportación. Vaclav Havel, por su parte, descubre juntamente el absurdo del mundo y su propio absurdo: nacido de una familia burguesa, molesto desde su primera infancia por encontrarse hijo de ricos en medio de chicos pobres y, de golpe, sin raíz, en el aire, fue después de la guerra víctima de la discriminación de la cual eran objeto los judíos y los hijos de burgueses; numerosos oficios le eran prohibidos así como el acceso a las universidades —con una consecuencia de admirable rigor: solicitó en vano, durante años, la autorización para seguir cursos de dramaturgia en la Facultad de Praga, y no lo obtuvo al fin sino después de afirmarse como autor dramático. Estaba alienado, sin embargo, a la Cosa soberana. Un poco menos que los otros, quizá: muchos de entre ellos buscaban la integración, él la sabía imposible puesto que no lo querían. La conclusión es que muy pronto sintió tendencias a sentirse absurdo en un mundo absurdo. Las "revelaciones" de 1956 no hicieron sino acrecentar ese desconcierto y por tal razón se ha podido comparar su teatro al de los "absurdistas" occidentales<sup>6</sup>.

En suma, ya se sintieran irreales en una sociedad irreal y tristemente ceremoniosa, víctimas, testigos y cómplices de una farsa monumental y de pesadilla, ya flotaran, absurdos ludiones, en un medio estructurado por un absurdo fundamental, de tal suerte que toda tentativa para adaptarse a él o para cambiarlo era, desde el origen, absurda, los hombres que hablan aquí, todos, han sufrido en los primeros años que siguieron al XXº Congreso de eso que los psiquiatras denominan una crisis de identidad. No eran los únicos —un malestar sordo y mudo se expandía entre las masas— pero sin duda los más afectados. ¿Qué hacer? Ma-

<sup>6</sup> Con la diferencia, no obstante, de que sus piezas tienen un contenido político que no puede escapar a sus compatriotas: él ha marcado claramente en *Un informe que les concierne* que nada podía cambiar mientras el sistema siguiera en su lugar y segregara su burocracia.

tarse o intentar vivir. Según ciertas alusiones que el lector encontrará en las conversaciones, se adivina que algunos tomaron el primer partido; los otros quisieron usar el derecho a la existencia que, desde hacía poco, les era oficiosamente consentido. Aquellos no tenían elección: vivir, era primero arrancarse a una despersonalización que corría el riesgo de convertirse en una coartada, conocerse, reconocerse para reconstruirse. ¿Y cómo podían contarse su propia historia sin ir a buscarla adonde estaba, en los cincuenta últimos años de su historia nacional? Entre su aventura singular y la gran aventura del pueblo checoslovaco, había reciprocidad de perspectivas: en la situación de extrema urgencia en que se encontraban, sin categorías ni conceptos para pensar lo real, para *pensarse*, comprendieron que cada una de las dos no podía restituirse sino a través de la otra. ¿Subjetivismo? No: modestia. Tenían que reventar o encontrar la verdad. No la verdad del sistema: aún no estaban armados para enfrentarla, eso vendría después. La verdad de su vida, de todas las vidas checas y eslovacas, en su realidad brutal, nada en las manos, nada en los bolsillos, absteniéndose de toda interpretación ideológica: volver a los hechos, primero, a los hechos ocultos, disfrazados, de los que Novotny decía buenamente que no había que inclinarse demasiado servilmente ante ellos<sup>7</sup>. Lentamente, tenazmente, esos hombres en plena confusión tuvieron el muy gran mérito de emprender públicamente, a pesar de la censura y de las amenazas del poder, esa búsqueda edipiana. Se verá aquí mismo cómo Jaroslav Putik dejó el periodismo por la literatura: antes, sin duda para evitar poner en cuestión las grandes síntesis del stalinismo, se ahogaba en los hechos exteriores tales como los reportaban los radios y la prensa del mundo entero, frutos disfrazados, en el Este, por la pedante pesadez del mecanicismo, y en el Oeste por un astuto "objetivismo". "La necesidad de escribir las cosas según las sentía, de expresarse verdaderamente yo mismo, no me atrapó sino después de 1956. Ese año, como la guerra, ha marcado a la gente. Brutalmente. En cuanto a mí... ya había olfateado bastantes cosas y me formulaba pre-

<sup>7</sup> Idea bastante justa y que parece oponerse a la *Realpolitik* pero que, en aquella boca, significaba de hecho que no había que tenerlos en cuenta cuando contradecían las decisiones de los reponsables.

guntas. Sin embargo, eso fue... la sacudida decisiva. Fue entonces cuando tuve la aguzada conciencia de no hacer lo que en realidad quería." Lo que quería: escribir para conocerse y, como dice la mayoría de los novelistas que se expresan aquí, para "conocer a los hombres", para reencontrarlos en "sus dimensiones existenciales". "Del 56 al 58, dice Kosik, la cultura checa se polarizó sobre los problemas existenciales y la pregunta '¿Qué es el hombre?' se tornó el común denominador." No se trataba, no tengan miedo, de remendar un humanismo. Ellos habían conocido dos humanismos, el de Benès y el de Stalin. Ambos, como muy bien lo dice uno de los testigos "les escondían los hombres". Ambos estaban hechos migajas: nadie pensaba en juntar sus desechos. La empresa apasionante y dura que intentaban era la única posible, la única necesaria: ir hacia sus semejantes sin prejuicios filantrópicos. Y la pregunta formulada por Kundera es, desde ese punto de vista, la de un sano radicalismo: ¿Por qué sería necesario *amarlos*? Sí: ¿por qué? La respuesta se sabría alguna vez o quizá nunca. Poco importaba por el momento. El escepticismo de Kundera no es por cierto una muelle almohada, pero no vayamos a creer que conduce a la desesperación; este autor nos dice expresamente que allí ve el reconocimiento del pensamiento: "El escepticismo no va a abolir el mundo, lo convierte en pregunta". Aprovechando su desconcierto, quieren que nada se dé por supuesto, que ninguna verdad sea establecida. Para ellas, como para Platón, el asombro es la fuente de la filosofía y, por el momento, no quieren salir de allí. A las afirmaciones del poder, esas respuestas que preceden a las preguntas para evitar que las mismas se formulen, ellos prefieren las preguntas sin respuestas: el pensamiento no se desembarazará de concreciones calcarias que lo hieren o lo transforman oponiéndole otras concreciones. Lo que no impide la búsqueda sino que, al contrario, la estimula, le prescribe sus tareas y sus límites provisorios. Vaclav Havel, en abril de 1968, predice "un arte social de tonalidad profundamente realista" que mostraría "al individuo en su contexto social, con su vida privada, su pareja, sus hijos, su condición material. Todo eso será puesto en el tapiz si es posible decir un día que es por la verdad... Esperemos un nuevo realismo social y no sólo eso sino, en la novela misma, una

nueva orientación de la investigación psicológica, con sondeos en lo inexplorado<sup>8</sup>. Goldstücker no dice otra cosa, y Marx lo había dicho antes que él (y Freud) —cuando para mostrar que la búsqueda de esos nuevos Edipos quiere ser exhaustiva declara: “Es imposible traducir la realidad profunda por sus manifestaciones de superficie”.

Este celo hará sonreír a más de un lector occidental: es que nosotros ya no estamos allí. ¡Nosotros, los del mundo “libre”! El conocimiento reflexivo, la metapsicología, el análisis: hace tiempo que rompimos con todo eso. Es verdad: tenemos otra manera de ignorarnos y hablamos más de nuestros complejos que de nuestra condición material o que del contexto psico-profesional en el que estamos insertos, nos gusta más interrogarnos sobre nuestro componente homosexual que sobre la Historia que nos ha hecho y que hemos hecho; la alienación, la cosificación, la mistificación: también nosotros somos sus víctimas y sus cómplices, también nosotros somos aplastados por “el peso de las cosas hechas y dichas”, mentiras aceptadas y vendidas sin creer demasiado en ellas: pero no queremos el saber. Sonámbulos que se pasean por una azotea soñando con sus huevos en lugar de mirarse los pies. Los checos también, por supuesto, deben repensar esos problemas que la mojigatería de los años 50 les había enmascarado<sup>9</sup>. Pero como decía uno de ellos a Liehm: “¡Qué suerte si sólo tuviéramos que ocuparnos de eso!”. Es que necesitan decir *todo* o desaparecer: se plantean en *caliente* y en concreto las cuestiones que nosotros nos planteamos de la boca para afuera, en la abstracción, y otras mil que a nosotros nunca se nos ocurriría plantearnos. Es porque su experiencia es demasiado rica: hace falta tiempo para ponerla en orden.

Ésta no es la única razón. Recuerdo mi conversación con un escritor de América Latina —era en 1960, él estaba cansado, más bien lúcido que defraudado, militaba todavía; yo sabía que su vida estaba llena de combates, de victorias y de fracasos, que

<sup>8</sup> Se habrá notado que el arte que Havel encara no tiene nada de común con su “absurdismo” anterior: espera, en esa época, que la sociedad en gestación podrá al fin integrar a los marginados que gravitan alrededor del sistema. en agonía.

<sup>9</sup> Varios de ellos, en las conversaciones, se refieren explícitamente al psicoanálisis como vía de acceso a la “realidad profunda”.

había conocido el exilio, la prisión, que había sido excluido y luego reintegrado por sus camaradas y que, en el curso de esa lucha incesante, había conservado sus fidelidades perdiendo sus ilusiones. “Usted debería escribir esa historia, su historia”, le dije. Sacudió la cabeza —fue la única vez que dejó vislumbrar amargura—: “Nosotros, comunistas, no tenemos historia”. Y comprendí que la autobiografía de la que acababa de hablarle, suya o de alguno de sus camaradas, aquí o en otra parte, tenía pocas oportunidades de ver la luz. Nada de historia: eso no. Nada de memoria. El Partido tiene a ambas, pero falseadas. Quien escribe la historia del P.C. desde afuera, sobre piezas, documentos y testimonios, se arriesga a ser estorbado por sus prejuicios. Le falta, en todo caso, una experiencia irreemplazable; si ha salido del Partido el rencor lo asfixia, su pluma se moja en la hiel. El que escribe desde adentro, de acuerdo con los responsables, se hace historiógrafo oficial, o elude según las posiciones del día. ¿A qué puede aferrarse un militante que quisiera comprender su vida, puesto que la organización que lo encuadra y que lo ha producido, además de desalentar, en principio, ese género de empresas subjetivas, lo inclinará, en el mejor de los casos, a llevar sobre sí mismo, hasta en su más secreto consejo, un falso testimonio? ¿De qué dispone? De recuerdos reconstruidos, desechados o tachados por una sucesión de autocríticas, o de otros vivos aún pero insignificantes o incomprensibles. ¿Cómo recordar, después de tantos virajes “negociados”, la dirección que se había creído tomar al principio, cómo saber adónde se va actualmente? ¿Y quién puede vanagloriarse, en el Partido, de que la clave que utiliza para interpretar hoy sus acciones será la misma todavía dentro de un año? Las falsas claves se arreglan para conservar una dimensión secreta, como aquel soviético del cual sus amigos me decían: tiene doce pisos de sinceridad y usted no ha llegado sino al cuarto. Aquellos se callan; los otros han dado dos veces su vida a su partido: muchas veces la han arriesgado bajo sus órdenes y, día a día, por disciplina, la han dejado hundirse en la arena detrás de ellos, en las dunas donde la más mínima borrasca basta para borrar sus pasos.

Los checos y los eslovacos que hablan aquí, en su mayor parte, son miembros del Partido Comunista Checo. Ellos también han

dado su vida con entusiasmo y la han perdido de vista después de algunos años. Son ellos, sin embargo, quienes emprenden hoy, en estas conversaciones, en novelas, en cien ensayos diversos<sup>10</sup>, la recuperación que parecía imposible en el 60 y que choca hoy a paso, quebrar todas sus resistencias interiores, observar huellas casi invisibles, levantar piedras sepulcrales para ver quién fue enterrado debajo. Y sobre todo —toda la cuestión está allí— encontrar la *iluminación*. Por suerte sus recuerdos están todavía vivos: en el 56 la “niebla socialista” no tenía sino ocho años de edad. El informe de Kruschew, por absurdo que sea, les da el “último shock” que les permite hablar de sí mismos y del Partido como se debe: no intentarán para nada sobrevolar ese gran puerto del cual forman parte integral: ese es su anclaje; si han sufrido el sistema, saben también que lo han hecho —aunque él fuera prefabricado, al menos hubo que ponerlo en su sitio— y que la lucha misma que todos llevaban a cabo para limitar ciertos excesos no era más que una manera de aceptarlo. Ellos hablarán, pues, *desde adentro*, puesto que adentro están aún con innegable solidaridad —sin jamás condenarlo en el odio y la rabia para hacer notar mejor su inocencia— pero tomando sus distancias *en el interior* gracias al desplazamiento provocado por su *extrañamiento*, que a menudo ilumina las prácticas tan rutinarias que ejercían sin verlas. Como si no pudieran recuperar su vida, en el nombre mismo de constantes a recuperar, de fidelidades a retomar, más que por una crítica interna del partido. Sin empugnar el Papel del Partido, salvo por una impugnación radical de sí mismos, sin cuestionarse sobre sus acciones y las consecuencias de éstas, sobre sus omisiones, sus dimisiones o sus compromisos. Lo que leyendo estas conversaciones podría parecer un círculo vicioso, es de hecho un movimiento dialéctico que debería permitir a todos los lectores, tanto como a ellos mismos, reencontrar su verdad perdida, esa totalización concreta sin cesar destotalizada, contradictoria, problemática, nunca vuelta sobre sí misma, nunca concluida y sin embargo una, de la cual es bien necesario que hable toda investigación teórica, de la

<sup>10</sup> No conozco, desde este punto de vista, nada tan meditado, tan tenaz y tan lúcido como el admirable testimonio de London: *La Confesión*.

cual el marxismo se ha ido con Marx para volverse a ir aún, después de él, con Lenin, con Rosa Luxemburgo, con Gramsci, pero para no volver nunca de inmediato.

¿Sobre qué se apoyarán para mantener el *distanciamiento* necesario para proseguir la búsqueda? La respuesta es clara: sobre su cultura nacional. ¿Es ésta una razón para tacharlos de nacionalismo, como hizo la vieja guardia de los stalinistas momificados? No: léanlos y verán. ¿Es culpa de ellos si la marea del pseudo-marxismo, retirándose, ha descubierto que sus tradiciones históricas permanecían intactas a falta de haber sido elaboradas y sobrepasadas en el sentido de un verdadero socialismo, y si se dan cuenta de que el recurrir a su historia, por insuficiente que sea, es provisoriamente más útil para comprender su presente que los conceptos vacíos que les imponían el uso? Que haya que volver más tarde a una interpretación marxista de esos mismos datos, ellos no lo niegan, al contrario. Pero para detener al más apresurado hay que partir de hechos simples y conocidos: la configuración del suelo, la situación geopolítica del país, su pequeñez, que han hecho de Bohemia y de Eslovaquia campos de batalla para sus poderosos vecinos, la anexión al imperio Austro-húngaro que, antaño, los ha “recatolicizado” por la fuerza así como se intenta hoy “restalinizarlos”, tantas hipótesis sobre su porvenir como explicaciones de su presente. Contra los ocupantes, sean los que fueren, y sus pesados ejércitos invencibles, los dos pueblos han luchado siempre por la reafirmación permanente de su entidad cultural. “Los checos —dice Liehm— son el único pueblo de Europa que ha atravesado la mayor parte del siglo xvii y todo el siglo xviii sin poseer una aristocracia nacional, soporte ordinario en esa época de la instrucción, de la cultura y de la política. Del hecho de la germanización y de la recatolización forzadas... la política checa ha nacido como un necesario esfuerzo de resurrección de la lengua y de la civilización nacionales, tan bien que la estrecha unión de la cultura y de la política se demuestra aquí orgánica, desde hace mucho tiempo”. En tiempos de la stalinización los problemas son otros, pero las armas de los checos siguen siendo las mismas: contra el socialismo que viene del frío, afirmar su personalidad cultural. Proteger la cultura nacional, no para conservarla tal cual es sino para construir a

partir de ella el socialismo que la cambiará mientras conserva su impronta. Esto es lo que redescubren los intelectuales checos en los años 60; esto es lo que les permite situarse mejor en el planeta: no eran, como creían, desconocidos entre los desconocidos; si habían podido engañarse acerca de esto es porque el reinado de la Cosa los había atomizado; para destronarla sin caer en el "subjetivismo", era necesario que cada uno reconociera en cada uno de sus vecinos a su *prójimo*, es decir el producto de una misma historia cultural. La lucha será dura y su resultado no es seguro: ellos saben que "viven en el siglo de la integración de los conjuntos restringidos por los más extendidos"; uno de ellos declara incluso que "el proceso integracionista corre el gran riesgo de englobar (para terminar a más o menos largo plazo) a todas las pequeñas naciones...". ¿Qué hacer en este caso? Lo ignoran: desde que han cerrado su catecismo no quieren estar seguros de nada. Todo lo que saben es que, en este preciso momento, la lucha de Checoslovaquia por su autonomía cultural se inscribe en el cuadro de una lucha más amplia que la que muchas naciones, grandes o pequeñas, llevan contra la política de bloques y a favor de la paz.

Incierto, ya minado por conflictos interiores, el poder juzgó prudente largar el lastre: de miedo de que el nuevo compromiso de los hombres de cultura los condujera a dejar el "realismo socialista" en favor del "realismo crítico" —dos *impensables*, pero los sirvientes de la cosa no reaccionan a los peligros que la amenazan sino cuando encuentran su definición en el catálogo que se les ha distribuido—. El poder abrió la puerta al no compromiso: si faltan los medios para expresar la confianza en el sistema, se permite hablar para no decir nada. Demasiado tardé: los que se expresan aquí —y muchos otros a quienes representan— rechazan esa tolerancia; Goldstücker dice excelentemente: "Las nociones de realismo y no realismo esconden el verdadero problema que es éste: ¿hasta dónde puede ir entre nosotros el compromiso del artista, cuando se trata de dar cuenta de las condiciones de vida creadas históricamente por los factores sociales de estos últimos años?". No se trataba para ellos de reclamar el retorno del liberalismo burgués sino, puesto que la verdad es

revolucionaria, de reivindicar el derecho revolucionario de decir la verdad.

Esta reivindicación no podía ser comprendida por los dirigentes: para ellos la verdad ya estaba dicha, todo el mundo la sabía de memoria y el deber del artista era repetirla. Diálogo de sordos. Pero resultó de pronto que las masas se abrazaron: lo que había podido parecer, al principio, preocupación de una casta de profesionales, se transformó en la exigencia apasionada de todo un pueblo. Hay que explicar aquí cómo se realizó allá lo que tanto nos faltó a nosotros, un mes más tarde: la unidad de los intelectuales y de la clase obrera.

En los años 60, la situación económica se hizo más y más inquietante: entre los economistas, las Casandras nunca faltan. Sus gritos de alarma no afectan todavía al gran público. Todo pasa en el interior del Partido y aún del aparato: es decir que la lucha para arreglar la máquina se confunde con la lucha por el poder. En las capas dirigentes, el conflicto se agrava entre los burócratas de ayer y los de hoy. Los primeros, que Liehm denomina "amateurs", justifican su universal incompetencia por el principio staliniano de la autonomía del político: los segundos, más jóvenes, pertenecen casi todos a la generación de los "eternos delfines"; sin cuestionar el sistema, afirman la primacía al menos coyuntural de la economía<sup>11</sup>. En suma: reformistas. La naturaleza del poder no es impugnada, los que lo detienen, los viejos, legitiman su autoridad por el antiguo slogan de la intensificación de la lucha de clases; los que lo reclaman, los jóvenes, fundan su reivindicación sobre sus capacidades y sobre la necesidad urgente de ordenar la economía —esos reformistas autoritarios no se dan cuenta de la contradicción en que han caído apoyando el principio invariable de la autonomía del político—, sobre las exigencias inmediatas de la infraestructura económica. Abolirán desde arriba el fetichismo de la producción, la reajustarán a las fuentes y a las necesidades del país, y la someterán, en

<sup>11</sup> Es notable que los dirigentes de la R.D.A. hubieran, simultáneamente, desarmado los conflictos en la cúspide y dado un golpe de látigo a la economía de Alemania del Este, asociando los tecnócratas al ejercicio del poder. Con la consecuencia de que su dominación sobre las masas es más rigurosa que en otros países socialistas.

cierta medida, al control del consumo. El conflicto de esos dos despotismos, el uno oscurantista y el otro esclarecido, los lleva a volverse, unos y otros, a la clase obrera: ella hará de árbitro.

Ahora bien, al principio, la clase obrera parece alinearse junto a la vieja dirección: despolitizados por la opaca rutina en la que se los ha obligado a instalarse, muchos trabajadores se inquietan ante un cambio que arriesga amenazar la seguridad de su empleo. Para ganarlos, el otro clan debe acordarles, a ellos también, un cierto control sobre la producción y prometerles una "ley sobre la empresa socialista". En suma: la reforma encarada acarrea, *ipso facto*, una cierta liberación del régimen: se habla de descentralización, de autosugestión. Se habla, pero, mientras el sistema existe, esas palabras están vacías de sentido; la experiencia yugoslava prueba que la autogestión sigue siendo letra muerta cuando el poder político permanece en manos de un grupo privilegiado, que se apoya sobre una organización centralizada. El mérito de los intelectuales eslovacos será haber aprovechado la parálisis del poder, bloqueado por sus contradicciones internas, para incitar a los obreros a responder a los ofrecimientos del liberalismo reformista con la exigencia revolucionaria de una democratización socialista. A decir verdad nadie, ni en los unos ni en los otros, tuvo en principio una conciencia clara de lo que sucedía. Los intelectuales, seducidos por el reformismo, querían contribuir, ante todo, con sus artículos, a hacer inclinar las masas hacia el lado de los reformadores. Pero sus escritos —los que se leerán aquí mismo y muchos más todavía—, resultados de la larga meditación que había comenzado en el 56, tenían una trascendencia más amplia y más profunda que lo que ellos mismos suponían: buscando y diciendo lo verdadero, ponían al desnudo el sistema y demostraban a los lectores, aclarando la experiencia propia de cada uno, que para el pueblo checoslovaco no se trataba de poner fin a los "abusos" del régimen sino de liquidar enteramente al sistema. Los procesos, las confesiones, la enfermedad del pensamiento, la mentira institucionalizada, la atomización, la desconfianza universal... no, esos no eran abusos: eran las consecuencias ineluctables del socialismo prefabricado; ningún arreglo, ningún remiendo podrían hacerlas desaparecer y, cualquiera fuera el equipo en el poder, el mismo se vería, a pesar

de su buena voluntad, petrificado a su vez o triturado, a menos que los checos y los eslavos, todos juntos, no cayeran a martillazos sobre la máquina golpeando como sordos, hasta que ella se desplomara, irremediablemente demolida. Aprendieron en caliente el verdadero contenido de su pensamiento, a fines del 67, cuando sus escritos tuvieron el honor de atraer las iras de un poder fatigado: amordazados —por poco tiempo—, vieron sus ideas descender a la calle, la juventud estudiante —esa generación de la que dudaban tanto—, se había apropiado de ellas y las blandía como banderines. La victoria del reformismo, en enero de 1919, ya no era su victoria, a pesar de la alianza provisoria de las masas y de la tecnocracia: su verdadero triunfo vino un poco más tarde, cuando la clase obrera, sacada de su sopor, retomó, sin tener al principio conciencia de ello, su vieja exigencia maximalista, la única que emanaba verdaderamente de ella: el poder a los soviets. Se discutía en todas las empresas, se aprendía allí la democracia directa; en ciertas fábricas los trabajadores ni siquiera esperaron que la ley fuera votada para echar al director y poner un reemplazante *elegido* bajo control de un consejo obrero: los nuevos dirigentes, superados, debieron retributar su proyecto de ley para tener en cuenta el empuje popular; demasiado tarde: se hacía claro que el proceso de democratización no se detendría. En ese gran movimiento popular, los intelectuales reconocieron la radicalización de su pensamiento y, de golpe, radicalizados, ellos mismos, sin hostilidad hacia el nuevo equipo en el poder, intensificaron su lucha contra el sistema. Jamás la prensa y la radio fueron más libres en Checoslovaquia que durante la primavera del 68. Pero lo que sorprende a un occidental, es que la batalla de los intelectuales por la plena libertad de expresión y de información, era sostenida por los trabajadores, quienes consideraron muy rápidamente que el derecho a la información total formaba parte de sus reivindicaciones fundamentales. Sobre esta base se selló la unión de los obreros y de los hombres de cultura <sup>12</sup>. Lo que marca bastante hasta qué punto los problemas

<sup>12</sup> Esta unión existía aún cuando volví a Praga, en noviembre de 1969. Los estudiantes habían ocupado ciertas facultades para protestar contra el reestablecimiento efectivo de la censura. Se podía aún, con todo, expresarse con una cierta libertad sobre el ocupante y yo pude, a

de una democracia popular difieren de los nuestros. Los obreros franceses no se declararán en huelga si nuestro gobierno atenta contra la libertad de prensa y, en la situación presente, se les comprende: el poder tiene raramente necesidad de amordazar los diarios, es la ganancia quien se encarga de ello. Los trabajadores leen *Le Parisien libéré* sin creerle una palabra y pensando que los problemas de la prensa encontrarán su solución con la pura y simple abolición de la ganancia. Saben quizá que la censura existe en la U.R.S.S. o en Polonia, pero eso no les impide dormir: allá —se les ha hecho saber— el proletariado ejerce su dictadura: sería un crimen tolerar, en nombre de principios abstractos y además burgueses, que gacetas contrarrevolucionarias se obstinaran en envenenar el aire con sus mentiras. Ahora bien, en 1968, después de veinte años en el stalinismo, para los trabajadores checos y eslovacos las cosas eran muy distintas; ellos también, en principio, estaban hartos de mentiras, hasta qué punto es lo que nunca habían sabido y estaban en camino de aprender: la dictadura del proletariado era la dictadura de un partido que había perdido todo contacto con las masas. En cuanto a la lucha de clases: ¿cómo hubieran podido creer ellos que se había intensificado con los progresos del socialismo, si se daban cuenta muy bien de que éste, después de su advenimiento, no había hecho sino retroceder? La censura, a sus ojos, no era ni siquiera un mal menor puesto que era la mentira quien censuraba a la verdad. Por el contrario, en la medida en que tomaban conciencia de su reivindicación maximalista, la verdad plena, como saber teórico y práctico, se les hacía indispensable: por la simple razón de que el poder obrero no se ejercerá ni siquiera sobre los lugares de trabajo si no está constantemente informado en todos los niveles. Esta exigencia, sin duda, no se refería solamente a la difusión día a día de las noticias nacionales e internacionales por los *mass media*; al profundizarse tomaba su verdadero sen-

pedido de un estudiante, decir ante una sala repleta que consideraba la intervención de los cinco como un crimen de guerra; ellos reclamaban la libertad de información en la perspectiva de la exigencia maximalista de la que hablé más arriba. El gobierno, sin demasiada convicción, encerraba la posibilidad de castigar cuando el personal de importantes fábricas checas puso un término a sus veleidades, haciendo saber que se pondría en huelga de inmediato si se tocaba a los estudiantes.

tido: para orientar, corregir, controlar la producción; para situar sus actividades en el país y en el mundo; para permanecer, a pesar de las distancias, en contacto permanente los unos con los otros, los trabajadores checos y eslovacos reclamaban una participación total en la vida científica y cultural de la nación. Esta reivindicación que, en la primavera de Praga, había apenas comenzado a tomar conciencia de sí misma debió provocar, tarde o temprano, una revolución de la cultura y de la enseñanza. Así, en el seno de un vasto movimiento revolucionario, los obreros y los intelectuales eran los unos para los otros y, por reciprocidad, un factor permanente de radicalización; los últimos se convencían de que no podían cumplir su tarea —la búsqueda de la verdad—, sino en una sociedad socialista donde el poder fuera ejercido por todos; los primeros, apasionados por las polémicas que se sucedían en los diarios, se persuadían de que no realizarían el socialismo sin quebrar el monopolio del saber (que existe en el Este como en el Oeste) y sin asegurar la difusión más amplia de la verdad, la cual, siendo inseparablemente teórica y práctica, reencontraba su pleno desarrollo en la unidad dialéctica de esos dos postulados. No es dudoso que los agentes de ese proceso estaban bien lejos de saber adónde iban y qué hacían. Pero no se puede dudar tampoco acerca de que intentaban *realizar el socialismo* liquidando el sistema y estableciendo nuevas relaciones de producción. El equipo en el poder, superado pero lúcido, no se engañó demasiado, como lo testimonia el tímido proyecto de "revisión de los estatutos del Partido", publicado en *Rude Pravo* el 19 de agosto de 1968, que prohibía "acumular funciones públicas en el Partido y el Estado"<sup>13</sup>. Era la burocracia quien se vio obligada a dar el primer martillazo destinado a romper la máquina.

Se sabe el resto: ese socialismo no había terminado de nacer cuando fue ahogado por la contrarrevolución. Es lo que *Pravda*

<sup>13</sup> La idea no es nueva, ciertamente. Ni revisionista. Se expresa con todas las letras en el estatuto del Partido soviético. Pero yo he demostrado por qué razones ella no tuvo jamás, en la U.R.S.S., ni el más mínimo comienzo de aplicación. Lo que importa, aquí, es la voluntad de retornar a las fuentes, de dar vida a un principio olvidado, de devolver un papel revolucionario al P.C.

repito y estoy totalmente de acuerdo con las páginas soviéticas, salvo sobre la cuestión menor de los puntos cardinales: no es del Oeste desde donde vinieron las fuerzas contrarrevolucionarias; no es el imperialismo occidental, por una vez, quien ha aplastado el movimiento de democratización y reestablecido por la fuerza y la violencia el reino de la Cosa. Los dirigentes de la U.R.S.S., espantados al ver el socialismo poniéndose nuevamente en marcha, enviaron sus tanques a Praga para detenerlo. El sistema se salvó apenas; otro equipo, rápidamente puesto en su sitio, prolonga la existencia de la mentira institucionalizada, felicitándose públicamente de la intervención soviética. Nada ha cambiado, salvo que el socialismo otorgado, convirtiéndose en socialismo opresivo, se ha desenmascarado: el discurso oficial prosigue en medio del silencio de catorce millones de hombres que ya no creen una palabra, los que lo repiten en la cúspide están tan solos como los colaboradores bajo la ocupación alemana; ellos saben que mienten, que la Cosa es el enemigo del hombre, pero la mentira se ha apoderado de ellos y no los soltará más; la invitación a la delación está en la lógica del sistema: éste exige, para perdurar, que cada uno desconfíe de los demás y de sí mismo. Ahora bien, la desconfianza ante uno mismo se ha terminado. Después del XX<sup>o</sup> Congreso y la agresión del 68, ya no se la obtendrá de los checos y de los eslovacos: queda por hacer de cada uno, a pesar de que no quieren, un posible denunciante, y por lo tanto un sospechoso a los ojos de sus vecinos. Pese a algunas precauciones, por otra parte bien vanas, los cinco invasores no se preocuparon mucho por disimular el carácter eminentemente *conservador* de su intervención. Nuestra burguesía occidental no se engañó: la entrada de los tanques a Praga la ha *reasegurado*: ¿por qué no poner fin a la guerra fría y concluir con la U.R.S.S. una Santa Alianza que mantendría el orden en todas partes? He aquí donde estamos: las cartas están sobre la mesa, ya no es posible hacer trampas.

Sin embargo, hacemos trampas todavía: la izquierda *protesta*, se indigna, condena o "lamenta". *Le Monde* publica a menudo textos inspirados por una virtuosa cólera y seguidos por una larga lista de cofirmantes, donde se encuentran siempre los mismos nombres —el mío, por ejemplo—. ¡Firmemos! ¡Firmemos, pues!

Todo es mejor que un mutismo que podría pasar por una aceptación. Con la condición de no hacer de ese moralismo una coartada. Y por cierto, no es hermoso lo que los cinco han hecho allá: ¡deberían tener vergüenza! ¡Pero si supieran ustedes cuán poco les importa! Mejor aún: si se preocuparan por la izquierda europea, lo mejor que podrían desear es que ella diera pataditas gritando: ¡Epa! En tanto nos amurallemos en el terreno de la deontología, el sistema está bien tranquilo: ellos son culpables ¿acaso no han actuado como *socialistas*? Es entonces porque podían hacerlo: son los únicos puestos en causa, el régimen no se cuestiona. Pero si leemos estas conversaciones, y si desciframos a través de ellas la experiencia checoslovaca, comprendemos rápidamente que los dirigentes soviéticos, reclutados y formados por el sistema, ejerciendo el poder en nombre de la Cosa, no podían actuar de manera distinta. Es al régimen a quien hay que enfrentar, a las relaciones de producción que lo han constituido y que se han reforzado y fijado por su acción: después del mes de agosto de 1968 hay que abandonar, a su respecto, el moralismo y la ilusión reformista: no se arreglará la máquina, es necesario que los pueblos se apoderen de ella y la arrojen a la basura. Las fuerzas revolucionarias de occidente no tienen sino una manera, hoy, de ayudar —a largo plazo pero eficazmente— a Checoslovaquia: escuchar las voces que nos hablan de ella, reunir los documentos, reconstruir los acontecimientos, intentar analizarlos en profundidad, más allá de la coyuntura, en tanto cuanto manifiestan las estructuras de la sociedad soviética, las de las democracias populares y las relaciones de éstas y aquellas, y aprovechar este análisis para repensar, sin presuposiciones ni tomas de partido, a la izquierda europea, sus objetivos, sus tareas, sus posibilidades, sus diferentes tipos de organización, para responder a la cuestión fundamental de este tiempo: cómo unirse, liquidar las viejas estructuras osificadas, en qué sentido producir otras nuevas para evitar a la próxima revolución el hecho de parir *ese socialismo*.

Prefacio a *Tres generaciones* de A. Liehm, Ediciones Gallimard, París, 1970.

## YO - TÚ - ÉL

Los buenos libros no necesitan prefacio, y sin embargo reclaman uno que aclare su misteriosa simplicidad. Así *L'Inachevé*. Quisiéramos en estas páginas preparar al menos una lectura, la primera, la que corresponde al designio confesado del autor. Confesado a mí, en este caso: Puig me ha comunicado sus intenciones pero la naturaleza misma de su propósito le prohíbe abrirse a los lectores: no hay una palabra en su novela que se relacione directamente con ello. O más bien sí, hay una, una sola, monosilábica, un "tú" que hará sin duda pensar en el "vosotros" de *La Modificación*, aunque difiera profundamente. A parte de este revelador que nos enseña menos por lo que significa que por otra palabra a la cual remite y que nunca se dice, todos los vocablos se relacionan con lo negativo de su empresa. Lo positivo no se distingue de la novela misma, totalidad abierta y cerrada sobre sí, todo junto, y distinta de las palabras que la componen salvo, quizá, de ese Tú, aguda espina que la hiende y la tiende hacia nosotros. Se trata de un cuasi-objeto retomado por el silencio y que se puede denominar por su "título", pero en absoluto reconstituir por otro discurso salvo alusivamente, como voy a intentar hacerlo.

Evitemos de inmediato un error. Estuve a punto de cometerlo al principio, equivocarme de *sujeto* —en todos los sentidos del término— o poco menos. Un tal Georges —que tiene la curiosa propiedad de no existir sino en la segunda persona del singular— se entrega al ensueño en el "Gimnasio". Este café es el lugar de su *presencia*, adherencia fascinada a todo lo que lo rodea, mirada siempre comprometida por lo que ve. Y su *presente*: en él permanecerá hasta el final del libro, prisionero de un grueso minuto lento —una hora o dos, no más— que cosquillea pero que

no se derrama. Fuera del café, fuera del libro, si tiene el valor de romper el cascarón, de empujar la puerta, otra duración lo espera. ¿Pero saldrás? Es también el lugar de su ausencia o mejor de su ausentismo, sea que se deje fluir en un pasado próximo del cual tocará fondo rápidamente —*hace cuatro años de eso*—, sea que se encarne en personajes ficticios como Robert, Lucien, Marcel de los cuales habla en pasado —tiempo novelesco— y en tercera persona, sea que se interroga muellemente sobre un futuro más próximo todavía. ¿Annette te hablará por teléfono esta noche a casa de Danielle? Cuatro años, dos horas: dos horas para rumiar cuatro años. *Hace cuatro años de eso*: Georges, provinciano, "subido" a París para escribir se ha perdido de inmediato: no ha escrito —salvo sobre Lucien, Robert, Marcel, textos breves e inacabados—; pero ha vivido: borracheras, rupturas con Danielle a quien estima, enfermiza relación que arrastra con Annette a quien ya no estima mucho. Si pudiera reencontrar esos cuatro años perdidos, piensa que estaría salvado. Recuperación doble: reencontrarlos, para ese muchacho que se ha diseminado, sería juntarlos, estructurarlos, comprenderlos, comprenderse en ellos; para ese escritor enfermo de escribir, para ese "mudo que quisiera hablar"<sup>1</sup>, sería contarlos, sacar de ellos una "historia". Conocerse para inventarse, inventarse para conocerse: ambas tentativas son para él inseparables. Parece, con todo, que ha tomado un mal punto de partida para llegar al final; adivinamos desde las primeras líneas que, en las últimas, no habrá avanzado más. En suma, es un personaje grotesco, un frustrado que se complace en remachar su impotencia. Fracasos, conductas de fracaso, naufragio: he aquí un tema trillado cuya miseria narcisista ha terminado por desanimarnos: ¿desde *Los monederos falsos* cuántos novelistas hemos visto que sueñan con la novela que quieren y no pueden terminar! La novela en la novela, el teatro en el teatro: hace mucho tiempo que esas astucias han dejado de divertir. ¿Y si, justamente, *no fuera ese el tema*?

En todo escrito que trata de una imposibilidad de escribir, es la escritura misma lo que se cuestiona. O, al menos, la escritura hecha, los modelos contemporáneos del discurso: un nuevo obje-

<sup>1</sup> Flaubert: *Souvenirs, Notes et Pensées intimes*, pág. 102.

to literario, a menudo entrevisto, impone tareas que los técnicos en uso no pueden llenar. La cuestión se plantea entonces claramente: ¿hay objetos indispensables o sólo hace falta inventar nuevas maneras de decir? En cierto modo, la alternativa es falsa y los dos términos no son sino uno: habiendo manifestado el lenguaje su insuficiencia, sólo se alcanzará el objeto por un uso "contra natura" de la palabra: ese discurso pervertido, desnaturalizado, no es *otro* discurso; es el único *posible* pero no se lo encara ahora sino en sus lagunas y en sus carencias: por los agujeros del lenguaje, se trata de entrever el objeto que se rehúsa al decir; los sin sentidos son utilizados como medios de aproximar el sentido inarticulable. La poesía crítica de Mallarmé no es otra cosa: nace de los fracasos denunciados de la poesía espontánea y, en cierta manera, se mantiene en los límites de esa denuncia, de *Igitur* a *Coup de dés* el fin aparente del poeta es escribir el discurso de su impotencia<sup>2</sup>. Pero, en verdad, ese discurso no tiene sentido sino en la medida en que, por sus fracasos, cierne el objeto nuevo —nunca alcanzado, siempre sugerido— que es la poesía-escapando-a-los-azares-del-lenguaje o, si se quiere, la poesía reflexionando sobre sí y afirmándose, más allá de su imposibilidad reconocida, como imaginario puro. Es manifestar la inadecuación del hombre a su proyecto fundamental; ese ser azaroso quiere arrancarse de su contingencia original por un golpe de suerte: lanza las palabras, objetos fortuitos que se detienen aquí o allá, según las asperezas del terreno, nunca es más que arrojar los dados; la obra es sólo un reencuentro. De todos modos, a condición de que sea expresamente construida para mostrar el desastre oscuro y consciente del poeta, será la constatación de una ausencia, definirá estrictamente su nuevo objeto, la poesía misma, la ausente de todo poema —como la rosa es "la ausente de todo ramo"—, y sin dejarla ver, la librára como aquello de lo cual, como martirio, ella misma testimonia. Hay que hacer notar a pesar de todo que la poesía reflexiva se define como crítica por oposición a la poesía "natural" o espontánea. Ahora bien, como la naturaleza no es sino una primera costumbre, la pretendida espontaneidad no es sino el recurrir

<sup>2</sup> "*Igitur* es un cuento con el cual quiero vencer el viejo monstruo de la impotencia." (a Cazalis, 14 de noviembre de 1869.)

sistemático a la inspiración y ésta, a su vez, es una técnica heredada que sólo tenía sentido en un universo religioso donde Dios soplabla en la oreja de sus profetas. Así la poesía crítica, naciendo de la muerte de Dios, denuncia simultáneamente el inapresable azar del lenguaje y el principio perimido del abandono-al-azar. En el instante en que el poeta declara en su poema: he perdido, nada tuvo lugar sino el lugar, él ha ganado, de hecho, puesto que ha dado sin palabras o mejor dicho haciendo naufragar todas las palabras una presencia indirecta a lo irrealizable.

En este sentido muchas novelas contemporáneas son críticas. Entiendo por novela una prosa que se da por finalidad totalizar una temporalización singular y ficticia. Esta definición vaga y amplia ("singular" no quiere decir "individual"), nos preserva de utilizar las nociones de relato, de acontecimiento, de historia, puesto que, justamente, los novelistas críticos impugnan, cada uno a su manera, toda posibilidad de "contar una historia", lo que vuelve a subrayar, de otra manera, la inadecuación del hombre a sí mismo: tendremos de nosotros mismos, *quizá*, algunos conocimientos parciales, pero nos está prohibido conocer enteramente lo que somos; entre el ser y el pensamiento el divorcio es total; al no distinguirse la memoria de la imaginación el pasado se nos escapa, o mejor dicho es una mentira permanente que habita el presente y al mismo tiempo lo desnaturaliza robándole su significación.

Si es así nadie puede totalizar su vida ni en verdad ni —el discurso se opone a ello por esencia— en imaginación: el novelista crítico comienza por mostrarnos la imposibilidad de la novela. A pesar de todo, puesto que no cesa por lo demás de llamarse novelista, persiste en querer totalizar sus procesos imaginarios. En este sentido, denuncia *también* las técnicas contemporáneas. O, si se prefiere, la escritura *realista*. Esta palabra, en efecto, como lo ha demostrado Chomsky, está desprovista de sentido a menos que uno se sirva de ella para definir —sin prejuzgar sus relaciones con la "realidad"— una cierta técnica adquirida en el curso de los últimos siglos y que se funda sobre la ideología burguesa, como la poesía inspirada se funda sobre la ideología precapitalista. Estos procedimientos que consisten, en lo esencial, en dejar ver directamente e ingenuamente un objeto novelesco en

una sola dimensión, no bastante cuando se trata de totalizar una temporalización pluridimensional. El novelista crítico pretende lograrlo *con otros medios*: pervertirá la prosa y, tomando por sujeto aparente el derrumbe del realismo, revelará el objeto total por una iluminación indirecta.

Tal es el proyecto de *L'Inachevé*. Georges quiere pintarse; es él, disperso en esos cuatro años parisienses, quien será su objeto novelístico. No porque se considere de un interés muy grande. Le fascina saber todo sobre sí, producirse como un todo acabado en un libro que, al mismo tiempo, sería él mismo una totalidad perfecta, redonda, cerrada, y se bastaría. Las dificultades comienzan cuando se trata de precisar lo que puede, lo que debe ser *todo un hombre*, todo un Georges. Por momentos, este Georges tiende a pensar que esa totalidad existe en cada instante, rechoncha, aplastada en la conciencia que él tiene de sí mismo. De allí que no pueda tocar un objeto sin *tocarse*: "El mozo entra en tu campo de visión. Te das cuenta súbitamente de que estás allí, inmóvil, la mirada vaga, los brazos cruzados sobre la mesa, ante la camisa abierta. Con tal que no muevas la boca cuando piensas. ¿Acaso mueves la boca?". ¿No sería lo concreto absoluto, esa existencia permanente e insoportable del sujeto *para sí*, con su cuerpo y su pasado recogidos en ese gusto de sí que permanece en su garganta? "Hay algo que podría llamarse tu perpetua presencia ante ti mismo... que es la cosa esencial y que corre el riesgo de no ser nunca significada en todas esas historias que te construyes..." Estaría "presente ante sí mismo", intuitivamente, como "un inmenso fichero ultraminiaturizado que se mostraría de una sola vez". Suponiendo que él esté en efecto *todo entero allí*, con su ropa, sus actitudes, su sospechosa "cara de turco", de "mulato", sus flojedades, sus heridas, su intransigente ambición, su pereza moral, todo reducido bajo alta presión al saber complejo pero *único* que tiene de sí: ¿cómo traducir esa intuición de una totalidad sin partes a través del lenguaje que, por naturaleza, es discursivo? Georges está plenamente consciente de la cuestión y vacila entre dos respuestas: "Sería necesario, dice, deslizarse en las páginas huecas del libro... sin una palabra". Ese era, a los dieciocho años, el sueño de Flaubert descontento: instalarse en el otro, total, sin mediación del len-

guaje. Sueño moroso de todos los escritores: el renunciamiento *literario* a toda escritura. Esta imposible dimisión arrastra de inmediato la respuesta contraria y *realista*: se plantea que hay equivalencia entre la aprehensión muda del *todo* y el discurso exhaustivo que contaría todo lo que *tú* has vivido durante esos cuatro años y que te ha convertido en lo que eres hoy. Despliega todo lo que se ha replegado en la intuición instantánea, explicita el contenido directamente y en orden cronológico; relata tu llegada a París, Danielle, tus extravíos, tus borracheras, Annette, sus vacilaciones, vuestra vida. Cerrado el libro, tus lectores tendrán al fin en la boca "ese gusto que tú tienes". El error de Georges es detenerse en ese *parti pris* y no salir de él; su impotencia debe estudiarse en dos niveles: ella refleja sin ninguna duda su carácter adquirido pero nadie dudará tampoco que no provenga de su obstinación para utilizar las técnicas realistas. Nada de sorprendente en esto: surgido de las clases trabajadoras, Georges —para utilizar el lenguaje de Bourdieu y de Passeron— no es un *heredero*; su necesidad de escribir viene de él pero su retórica ha sido tomada de afuera, de la clase dominante: él da vuelta contra ésta las armas que le roba y, demasiado absorto en impugnarla —en ella misma y en sí mismo— no impugna los medios de impugnación que ella le ofrece<sup>3</sup>; por lo demás, el realismo es apropiado para la gravedad profunda de su medio de origen: cuando la vida está en juego, es criminal demorarse en sutilezas inútiles; el discurso justo es aquel que nombra *en directo* los peligros que la amenazan. Tampoco es casual que Puig haya hecho nacer a Georges en una familia obrera: entre los jóvenes burgueses la impugnación de la cultura es un hecho espontáneo pero insignificante; el autor ha querido mostrarnos la descomposición del realismo como proceso inevitable en un hijo de obrero, rebelde respetuoso que, por sí mismo, no se percataría de que debe criticarlo: de hecho el propósito se pierde *bajo nuestros ojos*, el "relato" se extravía o se detiene, presa de dificultades que nos parecen inextricables sin que Georges, el que relata, parezca darse cuenta. En otros términos, el realismo

<sup>3</sup> Así muchos soviéticos rebeldes utilizan, para denunciar el régimen, el realismo socialista. En consecuencia sus escritos son tan malos como los de los escritores oficiales.

está por todas partes en este libro, pero experimentamos el extraño sentimiento de asistir a su "desaparición vibratoria": en el momento en que se afirma, helo aquí en vías de abolición; las cosas son llamadas por su nombre, las palabras las hacen aparecer en su plenitud material. Puig sabe convocar los objetos, aunque sean inanimados; sabe hablar de una taza, de un cristal, de un cielo. Pero procedimientos sabios e invisibles dan a Georges, al café, a la joven desconocida, una especie de ligereza: un *måëlstrom* inmóvil —es la originalidad inmediatamente sensible de la novela— aspira los nombres y las cosas y los vacía de su ser. El triste héroe, sin embargo, oscila entre un mutismo de desesperación y la charla biográfica. En concreto: ¿por qué no ha emprendido nunca esa larga novela exhaustiva —cuatro años de punta a punta— que se prometió escribir? ¿Qué modestia lo ha inclinado a no hacer sobre el tema nada más que dos cuentos muy limitados (Robert busca y no encuentra "una habitación amueblada"; Marcel, hartado, se ha hecho romper la cara, vaga o se recluye en Juan-les-Pins con la jeta en compota), y el bosquejo de una corta novela (Irène y Lucien viven juntos: seis meses de una relación que ha durado tres años)?

Hay varias razones, de las cuales la primera es muy simple: él nos la expone sin comprenderla o mejor dicho Puig, que la comprende, se la hace decir a tientas: "No cuentes tu vida, está llena de agujeros". ¿Entonces qué? ¿No es esto lo contrario de lo que afirmaba recién, cuando hablaba de su presencia ante sí, *exhaustiva en lo inmediato*? ¿Y quién es cuestionado, Georges o el relato, explicitación directa de lo implícito? Georges, proclive a acusar más que el realismo, piensa que todo el mal proviene de su manera de vivir: es flojo, inestable, olvidadizo, perezoso, inarticulado, disperso, qué sé yo... ¿Qué hay de *countable* en esa sucesión discontinua de estados? De otra existencia, más plena, más firmemente dirigida, concentrada alrededor de una sola pasión, de una sola empresa, la de un militante por ejemplo, podría hacerse un relato coherente y pleno de interés. Puig —que es ese militante—, piensa que todas las vidas están agujereadas y, por esa razón, no pueden ser objeto de una novela realista que intentaría restituir las al orden cronológico *real*. Para este autor, una persona con su pasado, su presencia, algunos

rasgos de su porvenir, es una totalidad que se destotaliza sin cesar y, si el novelista intenta retotalizarla, debe presentarla con las lagunas que la caracterizan como totalidad tanto como con sus determinaciones positivas. Si Georges no logra contarse, es porque el orden cronológico en la perspectiva "realista" se da a través de la unificación rigurosa de un discurrir irreversible, en un orden temporal así constituido engendra y disimula un orden causal: los comportamientos de las criaturas se encadenan inflexiblemente y cada uno de ellos, condicionado por todos aquellos que lo han precedido, condiciona a su vez a los que lo seguirán. Ahora bien, aunque Georges no encara jamás recuperar el tiempo perdido por otra técnica que no sea la del relato, resistencias profundas le manifiestan que su vida no se vertirá por la muela de la novela burguesa. Muchas de sus conductas pasadas le parecen inexplicables o, si busca explicaciones, encuentra varias que no son muy compatibles entre sí y permanecen conjeturales. Se queda convencido, no obstante, de que si pudiera insertar sus actos en su lugar, es decir en su fecha, en la concatenación narrativa, sus motivaciones saldrían de golpe a la superficie y se iluminarían ellas mismas. Pero, cada vez que quiere comenzar su gran novela exhaustiva, por cualquier extremo que la tome, ésta se transforma bajo su pluma en un corto cuento que se basta: la situación descrita, en efecto, se presenta como una cuestión que sugiere su respuesta y ésta, a su vez, determina groseramente la figura del que responde quién deberá contenerse en los límites del papel prescripto. Así, cuando Georges intenta hacer revivir un episodio de su pasado, el personaje que inventa, limitado por sus funciones, no puede ser más que una mutilación de su persona. Y, ciertamente, así es "en la realidad": cada uno desborda por sus latencias el problema singular que afronta y, para darle la cara, debe reducirse a algunas de sus posibilidades, mientras las otras permanecen no utilizadas y por lo tanto ocultas; icebergs sacudidos por un mar proceloso, nuestros rostros emergen uno a uno. Al menos no dejamos nunca de sentir el enorme peso de la parte inmersa, ésta es la *presencia ante sí* de la cual él nos hablaba recién. Pero puesto que ésta, en la hipótesis realista, no puede darse sino al término de una larga novela, Georges, cuando escribe, no tiene medios para

manifestarla. Aunque su criatura diga Yo: "Yo, Marcel, me siento, me gusto", ella no sentirá jamás sino a ese Marcel, muy especialmente engendrado para vivir tres días en Juan-les-Pins, quien sería, presente ante sí, el pequeño rebelde que se emborrachó la víspera y pasea por todas partes, esperando a Nicole, su violencia de autodestrucción, su vergüenza, su resentimiento y un ojo negro; en suma aquel que fue concebido para las necesidades de la causa y nada más. Y si nos decidiéramos a prestarle profundidades secretas, sería necesario, evidentemente, que ellas correspondieran a lo que nosotros sabemos de él: ¿quién podría creer que uno de los rostros sumergidos de Marcel el protestón fuera por ejemplo el dulce Robert? Sin embargo Robert y Marcel son uno y otro encarnaciones de Georges; pero apenas los ha él inventado cuando se encierran sobre sí mismos, contra su creador, y se niegan obstinadamente a abrirse a toda determinación que no se vincule directamente al episodio que están encargados de vivir por su cuenta. De golpe, Georges no puede hacer entrar en la existencia de ellos nada de lo que cuenta verdaderamente en la suya. Puig describe gozosamente las perplejidades de este autor desdichado: si Marcel se emborracha, no es para nada a causa de Irène sino en razón de malos hábitos contraídos cuatro años antes; por lo tanto Annette, encarnada por Irène, no tiene nada que hacer en esta aventura; echada fuera del cuento se aniquila. El áspero Marcel (Yo he sido creado para sufrir las consecuencias de una borrachera memorable, no salgo de allí, de lo demás no quiero saber nada) no tolera cerca de él sino a una antigua amante que ha seguido siendo su amiga, Danielle, bajo el nombre de Nicole. Además ella está de viaje: él no consiente en evocarla sino en los momentos de remordimiento. Ahora bien, para Georges, que en efecto se ha emborrachado fabulosamente, en Juan-les-Pins, durante la breve ausencia de Danielle, esa ausencia no era sino la interrupción provisoria de una perpetua presencia (ellos pasaban sus vacaciones juntos). Eminentemente presente —y tranquilizante— Danielle estaba ausente accidentalmente. Para Marcel, ese efímero que nace, vive y muere en tres jornadas, Nicole, que no aparece jamás en su corta existencia, está ausente *por esencia*: el no ser es la determinación fundamental de su carácter. Georges lo reconoce, y se reprocha

(injustamente; por otra parte <sup>4</sup>), no haber sabido crearla viviente. Y Marcel, de golpe, sufre una nueva ablación: la ebriedad de Juan-les-Pins, siendo ante todo motivada, nos dice, por la angustia de quedar abandonado a sí mismo; esa ansiosa violencia, ese miedo de la soledad acompañados por un ligero rencor —“¿por qué me has dejado?”— serán heredados por Lucien. Nada de Nicole, entonces. ¡O tan poco! Y nada de Irène. Ahora bien: Danielle había llevado a Georges a la costa para que allí se repusiera de su semirruptura con Annette: él estaba convalesciente, en suma con recaídas. No escribía a su amante pero no lo hacía por táctica; ella le escribía. Ella figura entonces en ese “trozo de vida” pero sin que sea posible vincularla a los acontecimientos, o más bien apreciar con los criterios del realismo si y en qué medida sus conductas anteriores empujaron a su amante a cerrar tantas esclusas. No hace falta más para que el relato la elimine, como Georges en Marcel reduce los motivos de su borrachera a conflictos caracterológicos: ella deviene el suceso de un suicidio por resentimiento; Marcel es presa de los demás, no deja de sentir sus miradas sobre sí; si Georges, en el “Gimnasio”, es el espía, Marcel, en Juan-les-Pins, es el visible: de allí su violencia contra sí, agresividad pasiva contra todos los demás. Se emborracha para exagerar, por desafío, su visibilidad. Ésas son las conductas de Georges, que se ha emborrachado a muerte, hace menos de una semana, y que ha roto todo en su pieza, hasta su guitarra, porque Annette se había demorado en lo de Jean. Pero si cuenta la aventura de Juan-les-Pins, las leyes del género lo condenan a no mostrar nada más *que su violencia*. En el “Gimnasio”, ahora, la violencia está en reposo, la angustia se enmascara; ese espía tiene una visibilidad feliz (una joven desconocida lo ha notado, quizá lo mira). ¿Cómo se reconocería en el rabioso de Juan-les-Pins, que es él sin embargo? ¿O en esa otra hipótesis, Robert, resignado, “emocionante” —es Georges quien lo dice, con toda objetividad—, que no se emborracha ni se enoja, que no tiene mucha ambición y de golpe dispone de una cierta libertad? Como si un acontecimiento cualquiera en una vida fuera, tomándola en su totalidad, afectado por una especie

<sup>4</sup> Puig está lejos de cometer esta injusticia, puesto que ha conservado el cuento en *L'Inachevé*.

de sobredeterminación, y no se pudiera dar cuenta de él en el discurso realista sino *determinándolo* —en el sentido de que toda determinación es una negación. El novelista realista —éste es su *parti pris*— efectúa en cada uno de sus libros lo que se denomina, en física experimental, una simulación: consiste en reproducir un fenómeno global despojándolo de todos los perímetros aleatorios que podrían afectarlo. Operación muy legítima en las ciencias de la naturaleza, pero inadmisibles cuando se trata de un personaje o de una persona puesto que, en este caso, los perímetros que parecen más aleatorios: ¿quién sabe si no revelan la realidad profunda? ¿Qué más fortuito que un accidente de trabajo o de tránsito? Encuestas efectuadas por cuenta de compañías de seguro, han establecido sin embargo el “perfil de los accidentados”. De tal modo nunca estaremos seguros de que, eliminando o modificando el detalle más insignificante, no hemos creado un personaje secretamente *no viable*. Georges ha dado la prueba: cuando escribe sobre Marcel, Robert o Lucien, no puede resolverse a decir Yo, como hubiera hecho Proust: esos seres parciales son distintos de él, se oponen a él por su pobreza esencial, por la parte de nada que está en ello como los hombres, según la Iglesia, se oponen a Dios por su no-ser.

De hecho, la tercera persona del singular conviene bastante a un designio más o menos confesado de Georges: se parece a Marcel en lo que los otros han tachado en él: este “francés de origen español” tiene una carnación demasiado sombría para su gusto, que provoca entre sus compatriotas reacciones más o menos racistas, en todo caso la desconfianza; se siente víctima de una persecución ligera pero universal. No *aquí*, en este café, no *ahora*, en esta tarde de domingo. Sin embargo un deseo doble y contradictorio permanece: totalizarse sería *también* verse como ese otro que es para los otros: un mestizo, un espía, un resentido, eso se nota instantáneamente, basta una mirada para resumirlo, para encerrarlo en su esencia de triste individuo, sospechoso e inservible —¡y meteco para colmo!— Georges está harto de desaguarse por esos innumerables agujeros, *comido por ojos*: quiere recuperar su objetividad, ese *El* del que hablan quizás el mozo de café y la joven desconocida, del cual conversaban ayer no más o antes de ayer Annette y Jean, del cual Annette y Danielle

han censado juntas los defectos; es un muchacho que... Esta idea lo fascina al punto que ha debido descentralizar su corta novela y tomar el punto de vista de Irène sobre Lucien, esto quiere decir que habría encargado a Annette-Irène de totalizarlo *en cuanto objeto*. Pero, al mismo tiempo que quiere arrancar a los que pasan, a los amigos, al ser múltiple y difuso, y también sobredeterminado que es para ellos, la hostilidad o la severidad que cree percibir entre la gente lo obliga a ponerse permanentemente en el plano reflexivo, para oponer a las totalizaciones abusivas que adivina una totalidad *verdadera*, ella misma al fin. ¿Qué será? ¿Sujeto? ¿Objeto? En la incertidumbre él se tutea: es un medio de tomar sus distancias y de temporizar todavía. El que tutea es sujeto, el tuteado es objeto íntimo. Tuteante-tuteado, Georges se conduce frente a sí mismo como un viejo amigo perspicaz que conoce de memoria sus astucias, como Danielle, por ejemplo, testigo severo de su vida. Tal es el significado inmediato —veremos que también es de los más profundos— del tuteo. Georges es su propio policía: este interrogatorio permanente comporta una sola pregunta: “¿Quién eres tú?”. Desgraciadamente, el Tú es instrumento de miniaturización; manifiesta, en ese café, a esa hora, la tórrida presencia-ante-sí del investigador que encuesta sobre lo infinitesimal; es, como él dice, “el detalle detallándose”. Ahora bien, el minorista y el mayorista no tienen nada en común: no se arribará más a la totalidad acumulando constantes microscópicas, que a la unidad agregando decimales. Hay que extrapolar, pasar a lo infinito, simular que el inventario está *acabado*, como los matemáticos, en ciertos casos, “suponen que el problema está resuelto”. Esto no puede hacerse aquí sin saltar a pie en juntillas hacia lo imaginario: tales son los límites y la trascendencia de la “creación” literaria en Georges: se proyectará en un personaje ficticio no ya para observarse sino para atreverse a concluir: tú presentarás el detalle como si fuera la expresión singular, aquí y ahora, de tu esencia monádica y quizá llegarás, por allí, a descubrir un día, mediante una extrapolación mínima, por un acercamiento inesperado, esa fórmula que no es otra cosa que tú-mismo, y que está omnipresente como el todo en la parte, y que se te escapa sin cesar. Entonces, a *tu* pregunta fundamental, al “¿quién eres tú”?

que te atormenta, podrás responder: "Yo soy tal y tal...". Se sabe lo que sigue: la creación no es sino selección. La criatura, un monstruo, se opone al creador; a la pregunta: "¿quién eres tú?" Georges, apenas ha tomado la pluma, se encuentra respondiendo: "Él es así". Inventarse no basta, piensa Puig, alegre extorsionador de Georges: primero hay que inventar los medios de inventarse.

Sucede en efecto, a consecuencia de las indecisiones de Georges y de las contradicciones de la técnica realista, que ninguno de los personajes existe verdaderamente en la tercera persona del singular. Ni, por otra parte, en ninguna otra: son directamente *imposibles*: no sólo porque son Georges expurgados sino porque cada uno de ellos encierra esa contradicción *in adjecto* de ser un objeto-sujeto. Marcel, Lucien, Robert, son a la vez objetos humanos que me han hecho encontrar y a quienes veo actuar desde el exterior: "Marcel encendió el velador... abrió maquinalmente una canilla..." —por lo tanto seres opacos cuyos comportamientos sólo puedo interpretar—, y sujetos cuya presencia-ante-sí inmediata me entregan sin cesar no obstante de prestarles un *Él*: "Marcel tuvo la sensación de una infinita transparencia y de un vasto adormilamiento de su cuerpo y de la atmósfera". Así las mismas palabras sirven para denominar directamente las conductas que hacen el objeto de conceptos precisos, y a sugerir metafóricamente lo indecible. En ese mismo discurso, "transparencia" se aplica a los vidrios de la ventana y a una cierta impresión que no es transparente sino alegóricamente; es que hay dos locutores en uno y cada uno de ambos utiliza el lenguaje a su modo —que no es compatible con el del otro—. Como si Georges, no pudiendo ni encontrarse en sus criaturas ni negarlas totalmente, hubiera hallado esta faceta mal tallada: presentarnos un *Él* que es un *Yo* que no se reconoce (o, inversamente, un *Yo* que no es nada más que el sueño de un *Él* transido sin el saber por la objetividad). Hay que decir en su descargo que estos seres compuestos, internos-externos, opacos y translúcidos, han pululado en el siglo pasado y en la primera mitad del nuestro: son los hijos del realismo que denuncia en ellos su perfecta irrealidad.

La confusión del pobre Georges es enternecedora (para todo

el mundo menos para Puig, que se divierte con ella ferozmente). Veán más bien cómo compara a Marcel y Robert: "Robert es libre. Enteramente disponible. Tiene sus sueños, por supuesto, sus deseos, sus angustias, como cualquiera. Como Marcel. Pero a la inversa de Marcel (rencoroso, violento, desagradable, a veces hasta insoportable), Robert es muy tranquilo, muy discreto, casi cortés, en suma. Marcel teme morir, se siente culpable por todo y por nada, pasa su tiempo abrumándose... Robert, por su parte, ni tiene ninguna noción ni de fracaso ni de triunfo, no se reprocha nada, no teme especialmente morir. Marcel encuentra que el mundo y él mismo son invivibles. Robert no: el mundo es lo que es, y él también es lo que es, etc." Lo cómico nace aquí de que estos dos hermanos enemigos no son uno y otro sino encarnaciones de su creador. De donde, dentro de éste, la tentación de lanzarse en una empresa que sin ninguna duda le aconsejaría un lector aturdido: después de todo, se ha puesto parcialmente en Robert, parcialmente en Marcel y en Lucien, y reuniría a esos tres personajes en uno solo que sería finalmente un Georges completo. Juntando los cuentos a la corta novela bosquejada: ¿no obtendrá la prefiguración —imperfecta, por supuesto, y sobre todo fragmentaria— de la obra exhaustiva que piensa escribir? Esta inspiración desdichada le procura de inmediato nuevos deberes: primero cada personaje, chocando con su determinación singular, se niega categóricamente a dejarse penetrar por los otros dos. Esto no es nada, dirá el realista: se trata de contar una temporalización; Georges no tiene más que mostrarnos en Marcel, Lucien y Robert tres avatares de una misma persona, tres momentos de su devenir. Figúrense ustedes que él ha pensado en eso, que piensa todavía. El fastidio es que no puede decidir cuál de ellos tomará el punto de partida, cuál conviene poner en la llegada. ¿Marcel antes que Robert? La adustez se cambia en resignación. ¿Robert antes que Marcel? Después de fracasos repetidos, un buen joven se agría, se vuelve "insoporable" a los demás y a sí mismo. Dos soluciones que no valen nada, Georges no lo ignora: los fracasos de Robert se deben a circunstancias exteriores, en particular al coeficiente de adversidad de la capital; los de Marcel son imputables a factores internos que remiten evidentemente a su primera infancia, al me-

dio familiar. En ningún caso aquel puede *devenir* éste, cuyo carácter se ha constituido mucho antes de sus años parisienses: ¿y cómo el segundo podría devenir el primero salvo shocks eléctricos o lobotomía? El recurso al orden cronológico *realista* no serviría de nada: es verdad que Georges hace remontar su tendencia a la bebida a su primer año parisiense, en el cual se sitúa igualmente la desventura de Robert; pero *justamente* en esa época Georges, extraviado, cayendo bajo, loco furioso, *no era* Robert. O más bien lo era *a sus horas*, como en otras era Marcel. De hecho, se dice tristemente, un autorretrato del artista debería, para ser completo, tener en cuenta las *repeticiones*. Ahora bien, en esos cuatro años, las borracheras han sido legión, la última se remonta a tres días; pero tampoco faltaron los momentos de melancolía dulce y de una inocencia contemplativa en los que él se sentía disponible, sin ambición y sin angustia (¿no es acaso en este momento mismo, bastante calmo, observador ingenio y modesto de los parroquianos, de la cajera y del mozo?). De suerte que, de esos dos estados, ninguno puede decidir cuál apareció antes que el otro, como tampoco se decidirá si el huevo proviene de la gallina o la gallina del huevo.

Hay más: el novelista realista nos cuenta historias que se desarrollan en una temporalidad única y continua, cuya velocidad ha elegido cuidadosamente, y que despliega o cierra según las necesidades del relato; después de un diálogo que ha durado cinco minutos y que se extiende a lo largo de diez páginas, no nos sorprende leer, en las primeras líneas del capítulo siguiente: "Pasaron tres años...". Esta duración *real* es perfectamente imaginaria: no corresponde ni al tiempo mensurable de la ciencia ni al tiempo vivido, es una temporalidad simulada que el autor otorga a sus simulacros, decidiendo el nivel de atención que ellos prestan a la "realidad"; yo lo llamo por mi parte tiempo de la simulación y sus contragolpes, sus bruscos cambios de ritmo, no son tolerables más que para un lector que, en connivencia con el autor, se ha colocado en el más alto grado de la abstracción.

Es verdad, sin embargo, que los acontecimientos no marchan todos a la misma velocidad. Pero —Georges comienza a dudar. Puig lo sabe—, vivimos simultáneamente procesos distintos a

velocidades diferentes. En otros términos, la temporalización es pluridimensional. Esto se les aparece claramente a los historiadores: según quieren restituir la historia del planeta, de las especies, las grandes transformaciones de la nuestra (las revoluciones en los medios de producción con sus incidencias demográficas), la evolución de una sociedad, de una nación, de una institución o las fases de un acontecimiento, tienen que verse con temporalidades tan distintas que no tienen una unidad de medida común: podría ser el milenio o el minuto; se considera que comunidades demográficamente separadas han descubierto y puesto en práctica casi simultáneamente la agricultura, aunque ese cambio las haya alcanzado una a una a algunos siglos de distancia; pero si se trata de saber que pasó realmente en la Bastilla el 14 de julio de 1789 y, en particular, lo que motivó el primer fusilamiento, en pocas palabras lo que la ha precedido, hay que establecer la relación de anterioridad y posterioridad entre los hechos conocidos minuto a minuto —por no decir segundo a segundo—. Algunos concluyen, de allí, en que hay *historias* o más bien diacronías, pero ese pluralismo escéptico es inaceptable puesto que el mismo grupo social vive *en todas* esas temporalidades *a la vez*. Para el individuo *también* la temporalización se opera a varios niveles. Primero en todos aquellos que acabo de enumerar, y de los cuales la mayor parte forman parte de lo que yo denominaría el tiempo experimentado. El novelista lo puede tener en cuenta pero esto es facultativo: el lector es advertido, el tiempo cósmico y el tiempo nacional forman parte del contexto no dicho que aclara el decir del autor. Pero si Georges quiere totalizar cuatro años *vividos*, los deberes comienzan: debe dar cuenta a la vez de una duración encasillada, ajustada —la de su relación con Annette—, y del tiempo extendido de aquello que Nathalie Sarraute llama los "tropismos". En el primer caso, las estructuras fijas evolucionan lentamente: las relaciones de Irène con el marido que no logra abandonar no cambian mucho ni, quizá, sus sentimientos por Lucien; también, a este nivel, el pasado y el futuro son macroscópicos; Georges, si espera todavía, no puede alcanzar una solución próxima. Es el tiempo de *la empresa* que se define a partir del objetivo a largo plazo y de los modos de llegar a él. De golpe, esas altas barran-

cas de paciencia definen la velocidad del torrente que se lanza entre ellas: *en relación a ellas*, esa duración repetitiva —escenas violentas seguidas de abrazos—, aparece como un rápido, tanto surgiendo del suelo en cascadas, tanto invisible río subterráneo. Tal debe ser el tiempo de Irène y de Lucien: seis meses, frecuentes *vivididos como tales*, constancias, elipses, resúmenes. Desgraciadamente, Marcel nace y se aniquila en tres días: pocas estructuras estables sino ésta, toda laguna, la ausencia de Nicole; él vive en cámara lenta la aventura de su pobre jeta masacrada; Robert se desliza un poco más rápido quizá: se temporaliza en la vana búsqueda de una pieza amueblada, operación a corto plazo. Y Georges que es Robert, Marcel y Lucien existe a la vez en todas esas dimensiones temporales y también en el tiempo desplomado de la “miniaturización”: dos horas plenas de resbalones, de vacilaciones, de vagos rozamientos, de incidentes que se esbozan y se aniquilan inacabados; ningún intento de ajustarlos: es lo puro vivido, microscópico. Él vive, pues, el desdichado, a tres velocidades diferentes y simultáneas, quizás incluso a cuatro puesto que es el amante de Annette, la inocente, la conmovedora víctima de una sociedad mal hecha, el bebedor empollando su borrachera, el detalle detallándose, y, para colmo, el escritor que quiere encerrarse sobre su pluralidad y entregarse a los clientes, terminado, atado, acabado en una obra. Ahora bien, como no se pueden plantear esas duraciones hasta el fin, ni encastrarlas las unas en las otras: ¿cómo totalizar esos cuatro personajes? Nadie puede *concebir* ni *realizar*, cualquiera sea el nivel temporal donde se haya inconscientemente instalado, los otros niveles: Georges está, ciertamente, presentemente estructurado por su relación torrencial-repetitiva, pero si quiere convocar ese tiempo ajustado al nivel de la temporalización desatada, no tiene otro medio que *imaginarlo* (a menos que un incidente inesperado, por ejemplo Annette entrevista allá, en la otra acera, no lo haga caer de un nivel al otro, explicitándose el segundo mientras el otro retorna al estado implícito). Si pretende escribir sobre ello la cosa es aún más clara: las duraciones implícitamente vividas no se insertarán en su libro sino como ausencias apuntadas por imágenes temporales. Así, desde el principio de *L'inachevé*, vivimos en el tiempo de Marcel

y desembocamos brutalmente en el de Georges, y esto no es admisible sino por una sola razón: Marcel, a quien tomábamos por el héroe de una novela realista, se revela de inmediato como un puro fantasma del verdadero héroe, o más bien del anti-héroe, que encontramos en el tiempo microscópico.<sup>5</sup> Así cada personaje de Georges rechaza todos los demás, pero al mismo tiempo cada uno de ellos tiene necesidad de los otros puesto que cada uno representa niveles diferentes de la existencia: los temas pasan de uno al otro y se concentran o se desatan —aun los motivos jugados prestissimo, andante, adagio—, según se encuentren en la temporalidad de Marcel, de Lucien, de Georges: en cada uno de estos prisioneros de una velocidad de vida —que no es otra que la presencia en el mundo de éste o de aquél— y de un humor fundamental —que es él mismo una relación dialéctica con la velocidad de vida. Este cielo a menudo amarillecido, anunciando el castigo de los malos y el triunfo del amor en las ensoñaciones de Marcel (con esta inquietud: todo el mundo será cambiado *salvo él*), reaparece en Robert con el mismo color azafrán pero prometedor y bonachón, no anunciando más que el amor universal; en Georges, el autor supuesto real, reaparece, instantáneo, más modesto, rápida tormenta, rayo amarillo, inofensivo pero “tan esperado”, un poco amenazante a pesar de todo, pero incapaz de predecir nada en el tiempo derrumbado de la contemplación. Así cada uno de los Georges vive a su ritmo lo que los otros viven al suyo, el mismo sentimiento se reencuentra en cada nivel de la pirámide temporal, después de la extensión en la base, hasta el más alto grado de condensación, siempre inacabado, incompleto puesto que cada una de estas configuraciones llama secretamente a las otras y

<sup>5</sup> En verdad hay si se quiere, una temporalización original que es la de la conciencia. Pero en la medida en que ésta constituye, reflexiva, un conjunto de cuasi-objetos, heterogéneos, que la desbordan (la psiquis, el Ego trascendente), sufre el contragolpe de esas temporalidades constituidas y vive de otro modo el pasado y el porvenir (vive otros pasados y otros porvenires) según las atenciones y las esperas que las determinaciones cuasi objetivas exigen. En suma, hay una duración noética, interiorización de la temporalidad objetiva (ella misma pluridimensional) y de duraciones noemáticas que se vuelven sobre aquélla para darle sentido.

no podría ser totalizada sino en su unidad *plural*. De golpe, Georges también es un inacabado. Desborda todas sus encarnaciones, y sin embargo tiene necesidad de ellas para significarse. Y, no siendo su temporalización para nada *privilegiada* en relación a aquellas de sus hipóstasis, se puede a veces preguntarse si no es él mismo un sueño de Marcel o un fantasma de Robert. Es que él aparece, también, como una significación parcial y limitada de ese Todo sin partes cuya existencia persiste en afirmar: un modo finito en relación a otros modos finitos, su suma no reconstituye la sustancia. Si parece más real que sus hipóstasis, es porque la situación se hace vivir ahora con una cierta velocidad que lo define. Frente a esta mesa, frente a esta taza de café, mientras el cielo se ensombrece, estallido amarillo, y se aclara, sigue siendo el no-significado, el innominado, el deslizamiento pasivo y remolinante de lo vivido, sin perder conciencia del interés que despierta quizás en su vecina desconocida (para ella, él es un Todo *dado a ver*). Si tiene alguna ventaja sobre los otros avatares de la totalidad que se destotaliza sin cesar, lo debe a su negativa muy honesta —su única actividad es negativa— a dejarse determinar; si deja en estado de esbozos los personajes demasiado definidos en los que ha intentado meterse, es para permanecer abierto a una oportunidad improbable de recogerse en fin en una totalización fulgurante. Pero esta honestidad es lo mismo que el desierto: él será indefinidamente un reflejo de sí mismo en el tiempo derrumbado, la elección de no ser nada, de no hacer nada; determinado como indeterminable no es más verdadero que Marcel o que Lucien quienes, por su parte, existen en otros niveles, como sus determinaciones. Georges ha perdido, uno no se totaliza ni en la vida ni en una obra. Sus lectores, si alguna vez los tiene, se perderán con él.

Puig ha ganado, nosotros ganamos con él: sobre el fracaso de su técnica realista, instauro sin prevenirnos una nueva técnica novelística fundada sobre la a-presentación indirecta del Todo. Notemos para empezar que él es a Georges lo que éste es a Marcel, a Robert, a Lucien; él se encarna en un Georges que intenta vanamente encarnarse en esos personajes de ficción. Desde este punto de vista el sujeto de *L'Inachevé* en todos los sentidos del término es el mismo Puig, proyectando totalizarse en un libro.

Pero, se objetará eso es perder la guerra antes de empezarla; si él pretende llevar a buen término su empresa, escribir un día la palabra *Fin* debajo de una página, acabar *L'Inachevé*: ¿no se prohíbe *a priori* reconocerse jamás en Georges quien, por su parte, no terminará nada? Además, si quiere hablar de sí, de sus cuatro años parisienses, de sus ambiciones literarias, de sus amores y de sus amistades: ¿para qué necesita la mediación de lo imaginario? ¿No puede contar lo que le sucedió tal cual fue? A la segunda objeción responde de inmediato que la autobiografía no es más que una simulación (y otro tanto las Memorias y las Confesiones): el autor pretende que puede decir todo sobre sí *en directo*, que no desborda jamás el personaje que lleva su nombre, que la vida se ha desarrollado irreversiblemente en un tiempo único, continuo, homogéneo, etc.; se condena por ese lado a escribir una novela *realista* sobre acontecimientos verdaderos; la autenticidad de los hechos no confiere al relato ningún mérito puesto que la técnica adoptada no le permite jamás alcanzarlos en su verdad. Por esta razón los novelistas críticos —Puig en particular—, operan un retorno copernicano: lo imaginario, hasta ellos, *representaba* lo real; ellos intentan por el contrario convocar lo real al seno de lo imaginario; no es la imagen quien apunta a la realidad sino la realidad quien se devela indirectamente, denunciando la imagen en su irrealdad. Estas observaciones permitirán responder a la primera objeción: Puig se ha cuidado de cometer los errores de Georges y, gracias a su vigilancia, no conoce para nada los fracasos que éste rumia en el "Gimnasio". Si hubiera creado su hipóstasis en la tercera persona del singular, sabemos —él nos lo ha hecho comprender— que la hipóstasis se hubiera cerrado como una ostra. Si, por desdicha, él le hubiera permitido decir Yo, estaría prisionero en ella y reducido al flujo pasivo de impresiones miniaturizadas donde ella se dispersa, sin ningún medio de salir de allí; cómplice de un marasmo se hubiera resignado a sufrir la inconclusión. Un feliz hallazgo le ha permitido escapar al dilema: el tuteo establece un nuevo vínculo entre el creador y sus criaturas, una nueva alianza entre lo imaginario y la realidad. Por cierto, el Tú marca primero la actitud reflexiva. Pero nos equivocáramos mucho si no viéramos en él nada más que la relación realista de Georges, imagen de Puig,

consigo mismo. Puig, según mi conocimiento, no se tutea cuando está solo. Ni nadie, salvo para reírse o por locura. Al contrario, la exageración manifiesta de esa interpretación continua nos pone en guardia: hemos dejado el mundo tranquilizador del realismo. En verdad, este Tú marca una laguna en el centro del discurso, la desaparición de una palabra capital; remite necesariamente a un Yo que no aparece en ninguna parte: si Georges pudiera decirlo en efecto, sería el recogedor y el recogido; la primera persona del singular, si se evita la trampa realista, no conviene a la totalidad sino totalizándose ella misma, al absoluto-sujeto. Por eso el Yo implicado por el Tú no es el de Georges salvo en primera instancia; en segunda instancia, nadie duda que sea el de Puig, presente *en persona* en el corazón de su obra mientras permanece fuera de ella: laguna —bien en el medio de lo imaginario— que no es otra cosa que la plenitud agujereada de la realidad. En pocas palabras: lo trascendente descendido a la inmanencia, invisiblemente. Por cierto, Georges es la imagen de Puig que no cesa de inventarse en su personaje, y por allí de conocerse en su inconclusión. Pero por el tuteo, el autor, negándose a hundirse en su criatura, denuncia el carácter puramente ficticio de ésta y nos advierte sobre su inconsistencia: sabe muy bien que ella no es más que una de sus determinaciones, la conoce en todos sus rincones, frustra —mediante una ironía apenas marcada pero constante— sus esfuerzos irrisorios para unirse a ella misma y bastarse; así permanece ella siempre abierta por la simple razón de que él le impide cerrarse; la riqueza del contenido, la finura del detalle detallándose, la justeza de las observaciones, todo nos invita a caer en el papel realista, pero el implacable tuteo prohíbe que la ilusión tome. Puig, que hace naufragar a Georges, se manifiesta indirectamente como aquello que falta a su personaje: se hace presentir como la actividad sintética en el trabajo. No aquella del “Yo pienso” kantiano, vehículo de categorías, que no existe, sino más bien el poder muy antiguo del dios Ligador —ligador de ramos, ligador de hombres—, que totaliza Puig ligando unos a otros los momentos de la detotalización de Georges.

Entendamos bien que la operación no se hace desde afuera aunque el autor permanezca también en el exterior —como el

Todo está en cada una de sus partes y fuera de ella—. La operación se efectúa, de hecho, por Georges y en cada esfuerzo abortado de éste; es por ella, en efecto, que la ficticia detotalidad es producida y sostenida en su unidad. Puig se impone como sujeto *real* de su discurso; es su *realidad* la que entra en nosotros, lectores, por los ojos. Pero el sujeto no puede ser sino una rosa, ausente de todo ramo, omnipresente como tal. Yo, no puede decirse sin que el discurso lo absorba y lo reduzca a una forma vacía y demasiado determinada, signo puro que no se define, en el interior de una trinidad igualitaria, sino por sus oposiciones a tú y a él, como aquel que habla se opone a aquel que escucha, y uno y otro *juntos* a aquel de quien se habla. Benveniste hace notar a justo título que “el lenguaje está de tal modo organizado que permite a cada locutor apropiarse de la lengua toda designándose como Yo”. Pero, al mismo tiempo, el locutor se deja absorber por su discurso, transformándose en uno de sus significados. Puig se apropia del lenguaje sin perderse en él, en la medida en que se niega a figurar en él directamente. No es que pretenda erigir procesos verbales impersonales. Muy al contrario: *sujeto* de su novela, él es aquel que unifica la lengua en una obra y aquel a quien su palabra no designa, aquel que está omnipresente desde que uno se abandona a la lectura, siempre *fuera* cuando se lo quiere atrapar, nunca significado sino por un retorcimiento semántico que haría de cada palabra, en tanto que es *modificada* por el Tú, habitante considerable de cada frase y del texto entero, un río que remonta hacia su fuente o por la obra concluida, reenviando al silencio que la rodea. Es así que el tuteo entrega perfectamente la insoportable presencia ante sí de Georges, pero al mismo tiempo realiza *para Puig* el sueño de su criatura —tocar un objeto sin tocarse con él— pues, finalmente, el tuteador-ligador no está nunca comprometido por el tuteado-ligado.

Aún así, dirán ustedes: ¿escapa Puig a las trampas que enumera? ¿Se puede totalizar un montón de heterogeneidades? ¿Encontrar una medida común a cantidades inconmensurables? La respuesta está dada por la obra misma. Diré, para empezar, que la totalización es imposible. Y que el naufragio de Georges, pri-

<sup>6</sup> *Problemas de lingüística general*, pág. 262.

mera hipótesis de Puig, brinda la prueba innegable. Pero si Georges es la imagen pasiva de Puig, Marcel, Lucien y Robert son las imágenes de Georges: imágenes de una imagen-madre que se da a sí misma como inerte cruce de caminos de su encuentro. Es bien necesario que Puig se encarne allí a su vez, puesto que ellas pretenden representar a su representante. Pero la encarnación nunca es inmediata: Puig no entra en Marcel sino por intermedio de Georges. Todo reside allí: Georges, solo en su mesa, experimenta como un fracaso su pluridimensionalidad; siente que desborda sus personajes y que no logra jamás unificarlos: esto quiere decir que cae del uno al otro y de Caribdis a Scyla, indefinidamente. Para Puig, al contrario, que como se ha visto se ha cuidado bien de identificarse con su protagonista, se han dado todos a la vez, no como fracasos solamente —es decir como acontecimientos— sino como las diversas dimensiones del personaje. La actividad del autor no apunta a crear Marcel, Robert o Lucien, a determinarlos, a *hacerlos vivir*: se absorbe en producir y reproducir sin cesar *el único Georges* porque el infortunado, secuestrado en el tiempo hundido de la pasividad, no sabría pasar de un instante al otro si no estuviera sostenido por una continua creación. Pero apenas el inerte soñador ha sido articulado, emanan de él personajes que él no ha creado —¿de dónde sacará la fuerza?— y que parecen al contrario completarlo en el momento mismo en que contribuyen a destotalizarlo, como si Puig no pudiera inventar a Georges al nivel microscópico sin que los otros niveles de ser y de temporalización —donde debe existir también su criatura— surjan y lo designen por sí mismos y sin ser convocados. De ningún modo todos los niveles posibles; los niveles *históricos* no son manifestados. Pero esto carece de importancia puesto que Puig ha encontrado el medio de apresarlos: la "*mise en abîme*", como dicen los publicistas. Puig escribe una novela sobre Georges que quiere escribir una novela sobre personajes cuya velocidad actual no es la suya. Nada impide que Lucien mismo sea un escritor incapaz de determinar su héroe —él mismo— como contemporáneo de la revolución atómica. Lo que cuenta: en *L'Inachevé* duraciones inconmensurables entre ellas están presentes simultáneamente; a Georges, hundido en el instante, le manifiestan su incapacidad de encon-

trarse a sí mismo: su tiempo *real* es microscópico, a los otros, aunque sordamente vividos, sólo puede *imaginarlos*; para Puig que, escribiendo, vive en el tiempo del acto, esta heterogeneidad desaparece puesto que estas temporalidades son *todas imaginarias*. Es verdad que una sola se da como actual, las otras son sueños de un sueño. Pero no hay grados en la irrealidad: los tres días de Juan-les-Pins no son ni más ni menos *irreales* que la tarde en el "Gimnasio". Y todavía, curiosamente, el tiempo de Marcel y el de Irène-leyendo-una-carta-de-Jean tienen más consistencia que el del personaje onírico del cual han surgido: Georges, en efecto, por voluntad de su creador, no se cierra jamás sobre sí y además duda de su verdad temporal; se pregunta *si es todo lo que es* en el instante; mientras que sus tres hipótesis, tratadas intencionalmente por medio de técnicas realistas, no ponen jamás su propia duración en cuestión —por lo demás, ese no es su problema: a Georges le gustaría saber si puede, a través de ellas, recuperar su vida, en tanto que ellas no tienen más que vivirla. De suerte que las temporalidades de las tres hipótesis se retornan hacia la imagen-madre y la significan como *una* dimensión singular y permanente de lo vivido, al menos tanto como ésta las designa como velocidades *determinadas*. ¿Quién impediría entonces a Georges, después de todo, ser el sueño de Marcel o a Robert ser el de Lucien? Cuatro hombres, cuatro duraciones, homogéneas en cuanto son todas ficticiamente vividas, cuatro dimensiones inconmensurables entre ellas pero cada una de las cuales indica las otras tres, aunque sea oponiéndose a ellas: cuatro muros de una misma habitación, distintos pero unidos por su función común, cuatro espejos los recubren —se pueden imaginar cien, será la galería de espejos— con índices de refracción y de condensación diversos, los unos cóncavos, los otros convexos, cada uno reflejando los otros tres y no sólo aquel que le da el frente. Ninguna imagen se inscribe en uno de ellos sin aparecer de golpe, dilatada o infinitamente apretada en los otros tres, según la curvatura de las temporalidades; al punto que nadie —sobre todo Georges— puede saber en qué psiquis ha verdaderamente comenzado o, mejor todavía, al punto que comienza en todas partes a la vez, breve relámpago aquí, *allá* largo despliegue fastidioso que se vivirá *pliegue por pliegue*. Por esta reciprocidad

de perspectivas deformantes, el acontecimiento es pluralizado en la medida exacta en que totaliza los espejos por su unidad polivalente. Esa mañana de verano y cada gesto de la desconocida que la habita figuran bajo alta presión, infinitamente contraídos en el breve tiempo de cuatro años que corren hacia su fin y, recíprocamente —para Puig si no para Georges— los cuatro años están allí, simbólicamente a-presentados en cada incidente minúsculo de esa mañana dominical. Vean ese “cielo amarillo”, *Mane-Thécel-Pharès* y promesa de amor; hay un sentido-Robert, un sentido-Marcel, un sentido-Georges; éste está obligado a confiar en sus hipóstasis para que entregue su sentido múltiple y ambiguo pero, inversamente, no es su espera unitaria y plural de la imagen en formación que lo obliga a inventar los personajes de Marcel y de Robert, para vivirla en su multiplicidad unificada. Lo mismo para la desconocida del “Gimnasio”: su profundidad es Annette puesto que Georges, en el Rond-Point, se fascinó largamente con ésta antes de conocerla. En verdad, no es ella puesto que Georges partirá sin hablarle, en parte por una timidez de carácter<sup>7</sup>, en parte porque la evolución de sus relaciones con su amante le ha descubierto que él era el engañado en esas fascinaciones siempre recomenzadas. *Es Annette, sin embargo* —en la medida en que la cuerda y veinte objetos distintos en *Le Voyeur*, de Robbe-Grillet, eran la violación seguida de muerte mucho más que lo simbolizaban—, porque Puig, amante real de alguna Lucienne o de alguna Andrée, ha querido encarnar su amante en cien personajes diversos y, en el momento mismo en que cuenta en tiempo pasado la relación agonizante de sus héroes, ha deseado hacer ver en *presente* la fresca gasta-da de su primer reencuentro. *Todo es posible todavía*: Georges abordará a la joven desconocida, lo que sueña decirle —lo que ha dicho quizás a su Annette y que remonta intacto, gloriosamente joven, de un pasado más inventado que recordado—, lo reinventa en presente sin darse cuenta demasiado de que es la repetición de una singularidad muerta. *Nada sirve ya*: las conductas pasadas de Annette —dejadas en silencio o casi— estructuran el porvenir de su relación soñada con su vecina: todo recomenzaría, el asombro idiota, las decepciones, la conmi-

<sup>7</sup> Y por lo tanto instaurada en otro tiempo, vivida a otra velocidad.

seración matizada de disgusto: él está, estará en el “Gimnasio” una mañana de primavera, cansado de Annette o de una desconocida que habrá declarado, el lunes siguiente, llamarse Aline, Hélène, Françoise o Sylvia. Ella es pues abordable, inabordable, finalmente no abordable, opaca en toda su impenetrabilidad miserable, transparente en toda su previsibilidad, *la otra* Isolda de nuestro pobre Tristán. En el espejo de las singularidades figura, en el hoy vivaz, como la contingencia del reencuentro *pasado* (Georges hubiera podido abandonar el “Rond-Point” por el “Dôme” o el “Liberté”, huir de Annette, rechazar prudentemente la tentación de dirigirle la palabra), al mismo tiempo que ella recuerda el encanto —eterna juventud de los recomienzos cuando se hacen tomar por comienzos absolutos. Los cuatro espejos están trabajando: se ponen de acuerdo para mostrar la ambigüedad de las relaciones con un desconocido demasiado conocido, posibles-imposibles, imprevisibles-previstos, originales-repetitivos, aventurada hipoteca del porvenir, símbolos de un *pasado* —que *sobrepasan* con toda su presencia carnal e indeterminada: ¿no es ésta la justa imagen de la vida, nueva monotonía recomenzada? ¿Y cómo suscitar esta imagen sino por medio de una pluralidad de simulacros, inseparables reflejos de un indecible acontecimiento que las recoge en la unidad de la polivalencia? En uno de esos espejos murales, la vecina de Georges es Annette *y más que Annette*, tiene cuatro años, es totalmente nueva y no ha servido pero Georges se servirá de ella *como lo ha hecho con Annette*: porque es Georges. En otro es Irène y más que Irène puesto que Irène es una abstracción de Annette. En un tercero no es sino un punto de oro, infinitamente reducido, que raya el vidrio como una cebra y se aniquila. En el último, pura singularidad indefinible, dejará creer —*quizá* falsamente— que los días se siguen y no se parecen, que el porvenir está abierto, que no tenemos destino. Ésta es pues la imposible totalidad. Imposible *para Georges*: ¿cómo mostrar directamente que un hombre es todo entero destino y todo entero libertad? ¿Que Georges, Marcel, Robert, Lucien, facetas de un mismo acontecimiento, en la medida misma en que se oponen por sus determinaciones, tienen en común lo *fundamental* que no es determinable pero que no aparece nunca sino a través de lo determinado? ¿Que el soñador

del "Gimnasio" es a la vez una mónada a la búsqueda de una fórmula que resolverá su vida ("Esto es: él pasó toda su vida en estados intermediarios e innumerables. Y murió sin haber comprendido nada, habiendo emprendido muchas cosas sin triunfar en ninguna. Punto final.") y un "fichero ultra-miniaturizado" rebelde a toda formulación? ¿Cómo hacer ver por medio de un discurso realista que lo propio de esa totalidad en jirones es justamente no ser totalizable, o más bien que la imposibilidad de ser la caracteriza en su existencia misma y que se manifiesta en el horizonte como el reverso positivo de tentativas abortadas para aprehenderla? De hecho, hacen falta los fracasos de Georges para que el lector atrape, a través del desastre oscuro... ¿quién? Puig en persona. Éste no es el objeto de la novela ni tampoco, en cierto modo, su sujeto: es la *novela-sujeto*, una actividad que inventa su pasividad y, al mismo tiempo, se derrama en ella para mantenerla en vida: en cada una de sus inertes hipóstasis, es la fuerza íntima que les da la potencia de afirmarse o, si se quiere, es en cada una la quinta dimensión temporal: la temporalización práctica, la misma que las opone y las une. En este sentido, Georges y sus tres mosqueteros no son Puig: son sólo *su pasivo*. Pero en otro, Puig presenta a cada uno de ellos como la actualización de su existencia se encarna en todos como su posibilidad permanente de hacerse otros que no son. Puig se ha emborrachado, no lo dudemos. Como Marcel. Ha conocido como Lucien la endeblez de las relaciones que no quieren ni proseguir ni romperse. Ha vagado, miserable y perplejo, por todos los cafés de Montparnasse. Pero en todos esos avatares de su pasividad, él permanecía *en acto*: actividad pasiva, pasividad activa, acción de vivir-para-escribir-su-vida, *praxis* en reposo, ignorándose. Por esta razón no se ha contentado con *simular* esta abstracción: él habita la inercia y la vivifica desde el interior, como la cohesión interna de sus avatares y su puesta en perspectiva, permaneciendo también en el exterior como novela, se totalizan bajo una pluma. De suerte que cada frase que denuncia la pereza repetitiva de Georges, es un progreso de Puig en la invención de sí. O más bien, como decía más arriba, en la invención de los medios de inventarse. *L'Inachevé* es Puig todo azimut, Puig desmultiplicado, ausente de sí mismo, como lo so-

mos todos, y presente ante sí, escribiendo, no escribiendo, escribiendo que no escribe, escribiendo que escribe; Puig comprendiendo sin decirlo y haciéndonos comprender —por el fracaso de la novela que cuenta— que el novelista crítico debe ser ante todo *arquitecto* y reemplazar el relato unilineal por la construcción del *acontecimiento* en un espacio de tiempo de  $n + 1$  dimensiones, Puig suscribiendo la reflexión del joven Flaubert: "¡Si las frases produjeran los pensamientos... (ustedes verían) los cuadros como si estuvieran hechos a pincel! Les cantarían aires vagos y plenos de delicias que tengo en la cabeza, sentirían (mis) ardores; les diría todos mis sueños y ustedes no saben nada de todo eso porque no hay palabras para decirlo —el arte no es otra cosa que la extraña traducción del pensamiento por la forma"; Puig renunciando a la novela exhaustiva que diría su vida pero recuperando los años perdidos y entregándonoslos "por otros medios", Puig ni sujeto ni objeto de saber sino cuasi-objeto y cuasi-sujeto siempre presente y siempre escapando, *comprendido* sin ser *conocido* y en la medida misma en que es irreconocible, "sentido", presentido y sobre todo, en todas las líneas de su obra, en todas las velocidades de su vida, *reconocido*.

Hay otras totalizaciones destotalizadas, no totalizables y retotalizadas sin cesar; un grupo humano, cualquiera que fuere, existe a varios niveles simultáneamente. Deseo que Puig piense en modificar sus técnicas profundizándolas, de modo de poder un día restituírnos un acontecimiento colectivo —una comida de familia o la reunión de una célula, eso ya sería bastante hermoso—, bajo luz indirecta. Ya sé: buscar la totalización de lo innumerable, es quizá tan vano como querer producir el *perpetuum mobile*. Pero no es nuestra culpa si el libro de Puig nos vuelve exigentes.

Prefacio a *L'Inachevé*, de André Puig, Ediciones Gallimard, París, 1970.

<sup>a</sup> *Souvenirs, Notes et Pensées intimes*, pág. 110.

## "COEXISTENCIAS"

Una tela no habla. ¡O tan poco! Cuando discurre, el pintor hace literatura. Rebeyrolle no la hace jamás: miro sus ríos y sus truchas y recuerdo esa palabra de un filósofo chino inventado por Paulhan: "*la nage poissonne*" (el nado pecea). Sin embargo, he aquí la segunda serie de obras comprometidas que nos brinda en dos años. ¿Comprometerse, no es acaso *decir*? Y cuando, para hablar como Tardieu, "el verde vacila en pintar hojas", ¿por qué el rojo aceptaría pintar sangre?

La cuestión está mal planteada. Hace falta, para comprenderla, tener presentes estas dos verdades a la vez: no hay compromiso, en las artes plásticas, sino cuando una técnica segura de sí lo reclama como único medio de superarse. Inversamente: si desde el primer día de estos "diez o quince años" que son necesarios, según Rebeyrolle, para hacer un pintor, una intención *política*, en el sentido más amplio, no es oscuramente dada, la técnica se inventará, irá hasta el límite de ella misma sin pasar por el compromiso.

En Rebeyrolle, la intención existe desde la adolescencia. Esto no significa que él haya sabido siempre lo que quería pintar, sino más bien algo que exigía ser pintado lo rodeaba —cosa que él sólo podía entrever por no tener los medios apropiados, puesto que el "tema" de un cuadro no es otra cosa que la unidad de procedimientos que han permitido producirlo. De familia socialista siente él, desde la infancia, lo que podría ser la libertad de los hombres, lo que se la refleja, durante la ocupación, es el maquis limousin, lleno de caza y de partidarios, los bosques de castaños sangrantes —sangre de bestias y de personas: ese es el ambiente que se propone, eso es lo que pintará mucho más tarde, *de otro modo*. Tensión, colores vivos, empastamientos: sus pri-

meras telas expresan no sé qué combate, y a menudo me he preguntado si *Les Tireurs de langue*, cuadro pintado a los diecinueve años, no se inspiraba, quizá sin saberlo, en los ahorcados de Tulle.

En París, el sentido primario de su pintura parece perderse; su compromiso le parece ser "realismo" entendamos sumisión al objeto. Pintará mujeres, animales, utensilios tristes de uso común, cicateando en el color, como para hacernos ver el mundo cotidiano y poco soportable en que vivimos. En verdad él aprende a pintar, y se da muy bien cuenta puesto que trabaja en la alegría. Pero, precisamente porque se aparta de su tema, siente en su esfuerzo una carencia que lo conduce a militar: es su arte mismo que exige ser completado por una actividad política: "Trabajaba para mí, eso no bastaba". Escribirá más tarde, desde el 54: "Creo que vamos a alejarnos del formalismo y del arte por el arte, que veremos tentativas para reintroducir en la pintura los grandes sentimientos". Es decir que la pintura puede ser *todo*, pero él sabe ya que los grandes sentimientos deben encontrarse en el *acto* de pintar, y que no se los puede representar sobre la tela. En el 56, deja el Partido por razones que se adivinan: no sale por la puerta de la derecha sino por la de la izquierda: no existe para él sino un radicalismo, el mismo en el arte y en la política. A la izquierda del P.C. no hay nada todavía; solo, él retoma a su cargo *en la pintura* la actividad que desarrollaba fuera de ella, es decir que la pintura se enriquece con todo lo que él acaba de perder. ¿Compromiso? Sí y no: progreso hacia el compromiso visible. En 1957, *La Pluie et le Beau Temps*: no es la "nage qui poissonne", es el cielo que "tormenta". "Tormenta" en lo alto, en lo bajo, en remolinos. La unidad de la tela es la naturaleza naturante retomando el tema por todas partes, o naturaleza naturada. En otras palabras: la naturaleza aparece como totalidad y el sujeto ya no es separable de lo que lo rodea: el fondo pasa a la forma y la forma al fondo. Liberado del "realismo", Rebeyrolle se permite al fin el lirismo del color. ¿Pero dónde están los "grandes sentimientos"? ¿Su arte no ha cambiado de sentido? En 1962 escribe: "Se hablaba de Courbet, a propósito de mi pintura de antaño. Es ahora cuando comienzo a estar de acuerdo... a causa de ese conocimiento que él tenía de los ver-

des, de la luz, de la estructura íntima de eso que el realismo fácil no ve y no trata sino del exterior". ¿Grandes sentimientos? ¿Estructura íntima? La referencia a Courbet, único pintor comprometido de su tiempo, ¿no deja entender que son, para Rebeyrolle, dos aspectos inseparables de su compromiso?

El otro día, él comía un ala de perdiz que encontraba buena, y que recubría una espesa salsa marrón y granulosa. "¡Qué hermoso paisaje!", dijo mostrándola. Y era un paisaje, en efecto. Uno de los suyos. Pero se le había aparecido *al que comía*: quiero decir que la sustancia no era aprehendida solamente por los ojos sino también por los dientes, por las papilas de la lengua. Y, si lo hubiera pintado, hubiera sido el gusto de paisaje comido lo que habría tratado de dar *sobre la tela*, como su "estructura íntima". Entre el 62 y el 64, es al *pescador* a quien se entrega la trucha, al *cazador* a quien se da el paisaje; los desnudos se muestran al *amante*, las parejas también, apretadas en las redes movibles de la habitación o de la tempestad: no son vistos sino sentidos, no por un testigo sino por uno de los participantes que toca y acaricia su carne sobre la carne del otro, y que se conoce como *dos*. Dicho de otro modo: la unidad del cuadro, es siempre uno de los grandes actos simples de su vida quien la da, reuniendo varios sentidos para descubrir la materia viva o muerta en sus resistencias y en sus complicaciones. Es por el acto que él entra en la tela, no como observador sino tendiendo trampas, buscando, esperando, penetrando, hurgando, acechando en la tierra, en el agua, los signos favorables a su empresa, un estallido de luz, un movimiento de las hierbas, qué sé yo, le revelan que la bestia perseguida, pájaro, pez, mujer, puede ser forzada. Más objetos encerrados en contornos; la materialidad verdadera en su violencia alegre y mortal. Sus desnudos, sus parejas sangran; se ha hablado de "desollados" a este respecto. Es que el amor se hace en la sangre, es que los animales y los hombres son bolsas de sangre —sangre de muerte y sangre de vida—, es que se acerca el momento en que él podrá pintar su tema, el sangrante maquis limousin. De la pintura clásica, no conserva sino una convención —que para él no lo es—: la vertical. Aunque la cama esté presa en un torbellino, siempre está lo alto, lo bajo. En lo alto el *peso del cielo*, en lo bajo, contra esa pesadez, la tierra erguida, tur-

gencias verdes, enormes falos vegetales, apuntados contra las nubes y, a veces, hundimientos; entre ambos, diluidos, nuestros frágiles organismos. Cuando las fuerzas celestes y telúricas se equilibran, la tela se alarga —50 x 100 cm—, una trucha soluble se funde en el agua o huye a través del torrente: es el momento de la justicia. Se lo ha comprendido: he aquí los grandes sentimientos. Nacen de las necesidades más simples: comer, cazar, besar; develan la materia a todos los sentidos, es el amor a la vida, el odio y el amor a la muerte, sus pulsiones elementales y ya *políticas* de las cuales las otras afecciones no son más que variantes. Todo esto es pintado en esa "alacridad" de la que hablaba Flaubert, que nunca enmascara del todo un discreto horror. ¿No es el momento? ¿La técnica no va a reclamar *todo su tema*?

Todavía no. Algo hace que el pintor se imponga un tiempo de reflexión. No con palabras: en sus telas. Su tema, por el momento, es el ser de la materialidad tal como los grandes actos humanos lo recortan y lo revelan. Ahora bien: él no ha *sacado* de allí todas las fuerzas materiales; sin embargo no puede ir más lejos por el mismo camino: cuando se quiere cambiar la vida, hay que cambiar la pintura. En su nueva serie *Les Instruments du peintre*, el acto que unifica, tan material, tan elemental como comer, como pescar, es pintar. Pero no se trata de representar un artista con su caballete, como han hecho tantos otros: sería un engaño puesto que todo estaría *pintado*; lo que tienta es ponerse del lado de la materia que va a extenuarse sobre la tela e indicar su transformación: en lo alto, un cuadro se esboza, como término de una serie de mutaciones —del lado del cielo—. Abajo y sobre los costados, la materialidad bruta y las primeras modificaciones que sufre antes de ir a empastar esa superficie vertical. De allí los *collages*: habrá bolsas de polvo, volcadas, en su esplendor primitivo; los diarios sobre los cuales ha ensayado su pincel. El tema es el movimiento que lleva esos colores a una tela: entonces esos cuadros, soberbios, no son ya cuadros, cuentan una historia, el tiempo se introduce en la pintura de Rebeyrolle. A decir verdad, siempre ha estado allí desde 1957. ¿Y por qué detenerse en este punto? ¿Por qué no disponer sobre la tela nada más que los *instrumentos* del pintor? ¿Por qué no

sus objetos, pedruscos, escombros, setas, plumas, materialidad pura? Desde hace tiempo se dice: ¿Por qué pintarlos, si son? Es verdad, pero Rebeyrolle tampoco quiere abandonarlos: toda esta materia debe ser tomada a dos manos, debe *disponerse*. Esto cambia todo: se nos ofrece otro imaginario. La gota roja que cae sobre una corteza pegada, no es ya puro color, aún masivo, que se aísla sobre un cuadro; la madera se embebe de ella y la cambia, se transforma en el color de las cosas, que nos rodean y que vemos sin darnos cuenta. Y, al mismo tiempo, no es eso puesto que se impone: es el color de las cosas *rabioso*. Sin embargo esas materias pegadas permanecerían muertas si el "cuadro" entero no se dispusiera a acogerlas. Rebeyrolle no ha perdido nada de sus "quince años de trabajo", se sirve aún de lo que ha abandonado: "realista", sometía la pintura al objeto exterior, hoy la somete a los mismos objetos interiorizados, ya incorporados a la obra: ¿qué serían esas plumas de cuervo muerto si la tela entera no les comunicara, por los movimientos de sus colores pintados, una rabia de vida malsana o una muerte visible e imaginaria? Todavía es necesario que esos movimientos del pincel o del cepillo sean "cuervos" por sí mismos. Así se constituye un orden nuevo, material y plástico al mismo tiempo, como se ve en esa *verdadera* caída de piedras, irrealizada para siempre por el engrudo que las detiene, por las estrías, los haces, ese barniz que las exaspera. Está dispuesto: la desaparición de las "figuras" en favor de los temas cósmicos, el peso del cielo, la pesadez, la tierra que sube al asalto o que se hunde, los desnudos sangrantes envueltos por toda la naturaleza, esa nueva materia plástica, combinaciones de cosas y de pintura, todas esas búsquedas pacientemente puestas a punto, exigen ahora colocarse en ese compromiso total que él busca desde la adolescencia. No falta sino la anécdota de su viaje a Cuba —¿es una anécdota?— para que él haga al fin lo que siempre quiso hacer. Los guerrilleros son partidarios: él pone a su servicio esa memoria que le ha conservado y propuesto siempre las selvas y los montes sangrantes de su adolescencia. Sin duda todo está cambiado: el sentido del combate, el cielo y la tierra. No importa, el pasado se escurre en el presente y da un nuevo sentido al compromiso plástico. Vean *Guernica*: es un compromiso *moral*: allí nada

pesa, ese bello cuadro clásico y mitológico nos recuerda acontecimientos pero no nos enseña nada sobre ellos; transforma el horror en figuras abstractas. Los *Guerrilleros* nos enseñan la pesada fatiga del acto revolucionario, y que la revolución es un *trabajo*. Los grandes sentimientos los experimentamos en su materialidad elemental: nada de símbolos, el pájaro del disco verde no es una metáfora para designar los aviones y los helicópteros que vuelan sobre la Sierra, es un *ataque*, la caída inhumana, animal todavía del cielo sobre los hombres. Jamás los cuerpos —aquí simples sudadores de sangre y manos rojas alzadas— han estado, en Rebeyrolle, más presentes, más concretos y más anónimos: a causa de ello son los nuestros. Sobre nosotros se derrumba el cielo imperialista. Horror y alacridad. Me preguntaba, el otro año, mirando los "desollados" de esas grandes telas restallantes: ¿por qué soportamos eso? Quizá a causa de la alegría del pintor: Cuba vencerá; al fin de la serie el pájaro va a morir. "En todo caso —me dije— he aquí hasta dónde se puede llegar sin que el público huya."

Me engañaba. Se puede ir más lejos: aquí está *Coexistencias*. La técnica no es del todo la misma: el espacio, a pesar del espesor del empaste, no tenía, desde hace varios años, sino dos dimensiones; en los *Guerrilleros*, sin embargo, se encontraba una indicación de la tercera; en su nueva serie la profundidad reaparece en partes; en la mayor parte de las telas dos *objetos* son representados, ambos desconocidos, ambos pesantes. Uno es rojo, a veces es una tela; el otro se diría una losa, de hecho es un paralelepípedo rectángulo tanto opaco, tanto vidrioso, a veces transparente: su función principal es aplastar. Debajo, triturado, blando, deshuesado, un cuerpo desnudo *fluye*; nada de sangre. ¿La Cosa roja se ha embebido de ello? Cardenales, supuraciones, la purulencia de las carroñas, a veces enormes manchas negras alrededor de los cuerpos. Hojas —fichas antropométricas— llevan huellas de manos. Pocos *collages*: trozos de madera rotos se adhieren a esa carne flácida, recuerdan los instrumentos en *San Marcos salvando a un esclavo* del Tintoretto. Pero si se han roto aquí, es después de haber servido. Poco cielo, roturas sinietras: todo pasa en secreto. Y sobre todo, *nada de verdugos*: tan

sólo esas dos cosas, esos dos sistemas que se asocian para triunfar sobre el hombre.

¿Es un renegar? En estas telas, la fuerza se impone. Y la cólera, *nuestra cólera*. ¿Pero dónde está la alacridad? Y bien: existe a nivel del trabajo manual, pero esta vez, es ella quien permanece velada. Lo que da la unidad en acto de estas telas es el horror; he dicho que el horror siempre ha existido sordamente en las obras de Rebeyrolle, a veces disfrazado, nunca suprimido. Hoy la técnica se da vuelta, el horror deviene el gran sentimiento que guía al pintor y que él nos hace experimentar. No ha renegado de nada: dice que sus dos últimas series son complementarias y es verdad. Ciertamente, entre las dos, ha sabido del golpe de Praga, pero cuando trabajaba en la primera ya estaba obsesionado por la segunda. Es verdad; hubo Cuba, hay Vietnam, cien otros núcleos de guerra popular. Y además está la coexistencia, complicidad secreta de los dos sistemas: el horror, para un hombre de izquierda, no es que las fuerzas imperialistas cometan crímenes, es que el campo socialista los tolera siempre que se le reconozca el derecho de cometer en otras partes los suyos: pásame el té que yo te alcanzo el café, tú me dejas hacer en Praga, yo te dejo hacer en Atenas, por lo de Vietnam nos arreglaremos. Es que las dos cosas una al lado de la otra representan el producto del hombre vuelto contra él. Estas dos series *izquierdistas* se completan y sería ventajoso exponerlas juntas: lo que se experimenta viéndolas al lado una de la otra, es que los guerrilleros, aún sin tenerlos, se baten contra el capitalismo y contra el socialismo soviético, es que la revolución se hará contra los dos sistemas o el hombre será aplastado.

Rebeyrolle se ha puesto todo entero en estas telas, alacridad y horror, poesía, protesta: para él esta vez la pintura ha sido *todo*, él mismo y el mundo. ¿Qué hará ahora? No sabe nada. Lo que es seguro, él lo dice y yo lo creo, es que nunca retrocederá. ¿No pintará entonces sino telas de cólera? No: hay aún árboles en los bosques de castaños del Limousin, truchas en los torrentes; por todas partes en la tierra hay parejas que hacen el amor. Nada permite afirmar que no nos dará más paisajes o desnudos. Pero él siente, me ha dicho, que nada de lo que saldrá de sus manos será más "como antes": los que cazan, los que se aman, lo hacen

en este mundo, en el mundo de la coexistencia y de la guerra popular. Siempre lo ha sabido pero los medios le faltaron, primero, para hacerlo ver. Los tiene: las parejas se abrazarán aún bajo la tormenta, bajo la luna, en una habitación, pero la naturaleza naturante que se apoderará de ellos será humana y trágica *también*, es decir política. O, si se prefiere, el acto que hará la unidad de la tela será, más o menos visiblemente, aquel del cual —para Rebeyrolle— todos proceden, aquel que lo devolverá a su adolescencia: el acto revolucionario.

Prefacio a la exposición de Paul Rebeyrolle aparecido en *Derrière le Miroir*, octubre de 1970.

## EL HOMBRE DEL MAGNETÓFONO

El texto de A. nos ha dividido profundamente. Y después hicimos una paz de compromiso que durará, espero <sup>1</sup>. Diré por qué, desde el primer día, opiné que había que publicarlo. Pontalis y Pingaud, que piensan lo contrario, dirán las razones de su oposición. He aquí pues este testimonio, en sandwich entre nuestros artículos.

Algunas palabras, primero, para evitar un probable malentendido: no soy "un amigo falso" del psicoanálisis sino un compañero de ruta crítico, y no tengo ningún deseo —ni ningún medio, por otra parte— de ridiculizarlo. Este diálogo hará sonreír: siempre gusta ver a Guignol apalear al comisario. Personalmente no lo encuentro gracioso: ni para el analista ni para el aquí analizado. Evidentemente, éste tiene un buen papel y en seguida diré por qué lo encuentro excepcional; pero aquel, después de todo, salió del caso sin gloria (¿quién lo haría mejor a menos de ser judoka?) pero sin desastre: no habló. Reconozco de buena gana, además, que la entrevista se desarrolla en el cuadro de la relación analítica: lo que está en juego, parece, es en primer lugar una cierta interpretación que según A., el doctor X., habría impuesto durante años a su paciente y luego negado bruscamente (por supuesto, no tomaremos partido ni sobre la interpretación ni sobre la palinodia, puesto que el magnetófono no registró el comienzo de la conversación). A., además, es el primero en reconocerlo. Titula este testimonio como "Diálogo psicoanalítico". Título irónico: quiere hacernos comprender que "tal, como dice Merlín, cree analizar a otro quien, a menudo, se analiza a sí mismo". El doctor X. habría proyectado en A. sus propios

<sup>1</sup> No duró. (7 de octubre de 1970.)

“problemas de infancia”. Esta concepción no compromete sino a A. y, por otra parte, no es lo que nos importa: si la subrayo es porque muestra el aspecto *problemático* del diálogo. A. se refiere dos veces a Freud con un respeto sincero: no decide si la práctica analítica *como tal* ha fracasado o si un analista mejor lo hubiera curado. De todos modos, *para nosotros*, no es esa la cuestión: aun si un error ha sido cometido comprendemos muy bien que A., quien lo ha sufrido, pueda indignarse. Pero a nuestros ojos el psicoanálisis no puede cuestionarse por ese caso aislado, más que el crimen de Uruffe no pone a la Iglesia en peligro ante los ojos de un creyente. El análisis es una disciplina que apunta al rigor y cuya finalidad es curar; por lo demás no es una sino múltiple; si debiera levantar objeciones —que, además, no se referirían a los principios sino a ciertos aspectos de la práctica— sería necesario poner tanto rigor en la discusión como los prácticos que la reclaman ponen en sus diligencias clínicas y terapéuticas.

¿Por qué, entonces, este diálogo me ha fascinado? Y bien: porque ilumina con deslumbrante evidencia, la irrunció del *sujeto* en el consultorio analítico, o más bien el vuelco de la relación unívoca que liga el sujeto al objeto. Y por sujeto, aquí, no entiendo el Yo o el Ego, ese cuasi objeto de la reflexión, sino el agente: en esta breve aventura A. es sujeto en el sentido que Marx dice que el proletariado es el sujeto de la Historia. Entendámonos: A. reconoce que tenía “necesidad de ayuda”. reprocha al doctor X. “no haberlo curado”. haberlo mantenido en dependencia “prometiéndole” darle un día la “autorización” para recuperar la salud. Habla de los clientes del doctor X. como de “enfermos” entre comillas, y por tales entiende aquellos a quienes los analistas *consideran* enfermos, pero no aquellos a quienes ellos han enfermado. Usted agravó mi caso, dice. Entonces no se presenta como un sujeto perfectamente libre y sano —¿quién lo es?— o como aquellos a quienes Jones llama “los adultos” —palabra terrible si se piensa que la señora Freud, a sus ojos, era una adulta y Freud no lo era—, sino como un sujeto herido o, si se prefiere, como el sujeto de su herida, como la unidad atormentada de graves problemas inasibles de los cuales pide a otros

que lo ayuden a encontrar la solución. Dicho esto: ¿qué es lo que reprocha al doctor X.? Dejémoslo hablar: “No se puede curar allí (señala el diván profesional) . . . Usted no se atreve a mirar a la gente cara a cara. Recién empezó hablando de ‘dar la cara a mis fantasmas’. ¿Nunca hubiera podido dar la cara a nada! Usted me había obligado a darle la espalda. No es así como se puede curar a la gente. Es imposible puesto que . . . vivir con los demás es saber darles la cara”. ¿Impugna el método, el diván, el mutismo aplicado de los grandes escuchas profesionales? Sí y no: durante años puso todo su celo en expresarse, en exponerse, no ignorando que sus problemas, aparentemente libres y azarosos, remitían a un texto oscuro y escondido que él debía reconstruir, además, más que descubrir, y que estaba contenido en la palabra dicha en el sentido de Éluard: “hay otro mundo y está en éste”. Pero en este resumen sobrecogedor “dar la cara . . . dar la espalda” nos entrega su experiencia profunda: por su sola presencia, el invisible y silencioso testigo de su discurso —entendamos: de lo que él dice y de lo que se hace decir por la indispensable mediación de un sujeto— transforma en la boca misma del paciente la palabra en *objeto*, por la simple razón de que no habría, entre esa espalda vuelta y ese hombre sentado, invisible, inasible, ninguna reciprocidad. Ya sé: el “enfermo” debe emanciparse por sí mismo, a él le toca *descubrirse* poco a poco. El fastidio, nos dice A., es que se ha supuesto *desde el principio* que él se descubrirá como una pasividad, a través de esa mirada que no puede captar y que lo mide. El hombre del magnetófono está convencido de que el camino que lleva a la independencia (dar la cara a sus fantasmas, a los hombres) no puede pasar por la dependencia absoluta (transferencia y frustración, promesa al menos tácita —yo lo curaré—, espera de un “permiso”). Se siente defraudado, es cierto, detesta a su médico y algunos hablarán de transferencia mal liquidada, pero: ¿qué responderle si él nos dice que la curación de “enfermo” debe comenzar por un cara a cara y convertirse en una empresa común, donde cada uno asume sus riesgos y sus responsabilidades? ¿Se lo ha castrado? Sea. Él quiere que se lo digan, pero mirándolo a los ojos. Que le propongan a él: A., esa interpretación en el curso de una larga aventura de dos, en *interioridad*. Y no que ella le “adven-

ga" anónima, impersonal, como una palabra de piedra. Este sujeto desea comprenderse como sujeto herido, desviado; a falta de una colaboración intersubjetiva, "pasa al acto", para hablar como los analistas. Es dar vuelta la *praxis* y al mismo tiempo la situación. En el "Diálogo psicoanalítico" los papeles se invierten, y el analista se convierte en objeto. Por segunda vez la cita del hombre con el hombre ha fracasado. Esta historia, que algunos juzgarán bufa, es la tragedia de la imposible reciprocidad.

Hay violencia, dice el doctor X. No cabe duda. ¿Pero no es más bien una contraviolencia? A. plantea admirablemente la cuestión: esa "interminable relación psicoanalítica", esa dependencia, esa transferencia descontada, provocada, esa feudalidad, esa larga yacencia del hombre postrado en un diván, devuelto a los balbuceos de la infancia, sin calzones: ¿no sería la violencia original? Sé lo que el doctor X. respondería —o le hubiera respondido sin la presencia del magnetófono: "Nosotros nunca usamos la presión, cada uno viene y se va cuando quiere; cuando un paciente desea dejarnos sucede que tratamos de hacerle cambiar de opinión —porque sabemos que la ruptura le es perjudicial—, pero si persiste aceptamos; la prueba es que hace tres años yo lo dejé a usted partir lamentándolo". Es verdad y, para mí, los analistas no son cuestionados. Pero A. no se sentiría vencido y nos lo dice: si se aparta a los hombres y no se considera sino la situación, la abdicación semanal o bisemanal del analizado en favor del analista deviene una necesidad cada vez más imperiosa; esto significa que la condición de objeto tiene sus ventajas; la violencia está latente en todas partes, insinuante: ser sujeto es tan cansador y, en el diván, todo invita a reemplazar la angustiante responsabilidad de ser uno solo por la sociedad anónima de las pulsiones.

El vuelco de la *praxis* demuestra claramente que la relación analítica es *por sí misma* violenta, sea cual fuere la pareja médico-paciente que consideremos. De hecho, la violencia da vuelta la situación, el analista se torna de inmediato analizado o más bien analizable: es que el golpe y su impotencia lo ponen artificialmente en situación de neurosis. A. contaba con eso, puesto que rumió su actitud durante tres años. Escúchenlo: "Hasta ahora ustedes tenían el hábito de controlar completamente la situa-

ción, y bruscamente se introduce lo extraño y se instala entre ustedes...". Y la respuesta del analista prueba que se ha convertido, de golpe, en *paciente*. Su discurso, ahora, debe ser no críptico: "No estoy acostumbrado a la violencia física. ¿Qué frase extraña! ¿Por qué no decir simplemente: a la violencia? ¿Es que está acostumbrado a la violencia *moral*? ¿Y por qué da como ejemplo de violencia física del hecho de "sacar ese grabador ahora"? No pretendo en absoluto hacer un sortilegio de esas palabras pronunciadas en un momento de confusión bien legítimo: deseo solamente hacer comprender que la violencia rompe el discurso y cada palabra es sobresignificante entonces, puesto que significa o demasiado o no lo bastante. La transformación brusca del doctor X., sujeto del análisis, agente de terapia, en objeto, provoca en él una crisis de identificación: ¿cómo *reconocerse*? Es la razón de lo extraño —"extrañamiento", diría Lacan, traduciendo el término freudiano *Unheimlichkeit*— que él experimenta de golpe, y de la resistencia desesperada que experimenta ante A. surgirá que no hable ante el magnetófono. La razón debe buscarse primero en la deontología profesional. ¿Pero basta con eso? ¿Da cuenta del horror que experimenta ante el grabador? ¿No descubre, como el objeto de un análisis, que sus palabras, de las que era tan avaro y que se volaban tan ligeramenté, a veces, en el silencio del consultorio —un "enfermo" no es un testigo—, van a ser registradas, inscriptas para siempre? ¿No eran el alegre murmullo de su pensamiento soberano, y ahora corren el riesgo de petrificarse? Inertes, ellas van a dar testimonio. Ese magnetófono hace rabiar a los más suaves puesto que corresponde a la advertencia de la Justicia inglesa a los acusados: a partir de este momento, todo lo que usted diga puede ser esgrimido contra usted. El doctor X. intenta por última vez de intimidar a A., de tratarlo como objeto para recordarle su dependencia: "Usted es peligroso porque desconoce la realidad". Pero provoca esta respuesta genial: "¿Qué es la realidad?". Sí: ¿qué es la realidad cuando el analista y el paciente están cara a cara, cuando con la ayuda de la violencia el analista no puede decidir, solo y soberanamente, qué es lo real, o dicho de otro modo privilegiar una cierta concepción del mundo? ¿Qué es la realidad cuando el paciente se niega en adelante a hablar?

¿O cuando con un movimiento bufo de reciprocidad antagónica cada uno de los dos hombres hace el psicoanálisis del otro, o más bien cuando se aplican uno al otro los mismos esquemas: usted imita a su padre; no, usted imita al suyo; usted se hace el niño; no, es usted? ¿Y cuando el lenguaje analítico desdoblado, repetido en eco, anónimo, parece haberse vuelto loco?

Esta situación límite —añado que otros analistas se encontraron en ella y que constituye uno de los riesgos de su profesión— permite formular la verdadera pregunta: ¿Hay que elegir entre el *ser sujeto* del “enfermo” y el psicoanálisis? Vean al hombre del magnetófono. Vean cómo ha reflexionado durante esos tres años —poco importa que se haya engañado—, vean cómo su plan ha madurado en su cabeza, cómo ha combinado su golpe, cómo lo ha ejecutado; escúchenlo hablar, perciban su ironía y también su angustia (“es necesario que me haya puesto los pantalones para permitirme una cosa parecida...”), y su seguridad cuando juega con los conceptos que tan largo tiempo se le aplicaron. Y ahora yo les pregunto: ¿quién es él? ¿Quién es este A. que habla? ¿Un proceso ciego o la superación de ese proceso por un acto? No dudo que la menor de sus palabras y que todas sus conductas no puedan ser interpretadas analíticamente, a condición de devolverle a su estado de objeto analítico. Lo que desaparecerá con el sujeto es la cualidad inimitable y singular de la escena: su organización sintética, dicho de otro modo la organización como tal. Y no me vengan a decir que es un “enfermo” quien la organiza: estoy de acuerdo, estoy de acuerdo en que la organiza como *enfermo*. Esto no impide que *organice*. Los analistas pueden dar las motivaciones del “pasaje al acto”, pero del acto mismo, que interioriza, supera y conserva las motivaciones morbosas en la unidad de una táctica, del acto que da un sentido al sentido que nos ha advenido, no se han preocupado hasta ahora de darse cuenta. Es que haría falta reintroducir la noción de sujeto. En Inglaterra, en Italia, A., sujeto indiscutible de esta breve historia, encontraría interlocutores válidos: una nueva generación de psiquiatras busca establecer entre ellos mismos y las personas a quienes cuidan un vínculo de reciprocidad. Sin abandonar nada de la inmensa adquisición psicoanalítica, respetan primero, en

cada enfermo, la libertad desviada de emprender, el agente, el sujeto<sup>2</sup>. No me parece imposible que un día los psicoanalistas rigurosos se unan a ellos. Mientras espero, presento este “Diálogo” a título de escándalo benéfico y benigno.

*Les Temps Modernes*, nº 274, abril de 1969.

<sup>2</sup> No desconozco las dificultades con que tropezarán; la “psicología de las profundidades”, como dice Lagache, necesita el relajamiento, el abandono, una cierta dimisión, y por lo tanto el diván. El cara a cara exige por el contrario la vigilancia, la soberanía, una cierta tensión. Pero no se avanzará si no se toma la cadena por ambos extremos.

## DIALOGO PSICOANALÍTICO

A. — Quiero que algo sea puesto finalmente en claro. Hasta aquí he seguido sus reglas; ahora sería necesario que tratara de hacerlo usted... Además, no veo por qué...

Dr. X. — Ahora si usted quiere... Estamos muy de acuerdo; mire, paramos eso, sería una gran lástima para usted.

A. — ¿Pero entonces tiene miedo de este grabador?

Dr. X. — No me gusta eso, no voy con eso.

A. — ¿Pero por qué? Explíqueme al menos. ¿Tiene usted miedo de este grabador?

Dr. X. — ¡Corto!

A. — ¿Corta? Es interesante, retoma usted el "corte". Recién hablaba del corte del pene; y ahora es usted quien quiere cortar todo de un golpe.

Dr. X. — ¡Escuche! ¡Ahora se terminó con ese grabador!

A. — ¿Pero qué es lo que terminó?

Dr. X. — ¡O bien sale usted de la habitación, o se terminó la entrevista! ¡Estamos de acuerdo! Quisiera explicarle claramente lo que deseaba explicarle; pero por el momento, o bien ese grabador queda afuera, o no diré más nada. Lo lamentaría mucho pero no haré lo que usted quiere.

A. — ¡Creo que usted tiene miedo! Creo que usted tiene miedo, y se equivoca porque lo que acabo de hacer es por su interés; por nada corro un gran riesgo y lo hago por usted y por muchas otras personas, pero quiero ir hasta el fondo de esta mistificación y tengo intenciones de proseguir.

Dr. X. — Bueno, yo...

A. — ¡No! ¡Usted se queda allí, doctor! Usted se queda allí y no va a tocar su teléfono, se queda allí y no trate de venirme con el cuento de la colocación (internamiento).

Dr. X. — No le haré el cuento de la colocación si se va de esta pieza.

A. — ¡No me voy de esta pieza! Tengo que pedirle cuentas, cuentas importantes, y usted va a responderme. Y no se las pido únicamente en mi nombre, sino en nombre de... Vamos, sea atento y siéntese, no nos enojemos... Usted verá... ¡no hará mal, no se trata de joderlo! Vamos, quédese tranquilo... Siéntese... ¿No quiere sentarse? Y bien, quedémonos de pie.

¡Bueno! Entonces... "el corte del pene". ¿Es eso? Mi padre quería que... ¿no? ¿Qué era lo que pasaba?

Dr. X. — ¡Escuche! Por el momento usted no está en condiciones de discutir.

A. — ¡Pero sí! Es usted el que no quiere discutir. Es usted el que no está en condiciones...

Dr. X. — Le he pedido que guarde su grabador.

A. — ¡Pero mi grabador no es cualquier cosa, usted sabe! Es un auditor que nos escucha con mucha benevolencia.

Dr. X. — Estaba explicándole algo...

A. — ¡Sí! ¡Y bueno, continúe!

Dr. X. — Y en este momento usted tendría más bien que tratar de comprender...

A. — Porque usted quiso dejar pasar algo que era capital, y que usted me metió en la cabeza desde hace años, y yo quisiera justamente que usted no tratara de escaparse esquivando el problema, es decir una vez más el problema de su responsabilidad.

Dr. X. — ¡La suya!

A. — ¿Qué?

Dr. X. — Por el momento usted desea hacerme responsable de lo que usted es responsable.

A. — ¡En absoluto! Por el momento estoy haciendo un trabajo, un trabajo científico.

Dr. X. — Es posible.

A. — Bueno, entonces continuemos: usted sabe que todo va mucho mejor cuando se graban los trabajos científicos; así somos libres, no debemos tomar nota. Avanzaremos...

Dr. X. — ¡Aquí no se trata de trabajos científicos!

A. — ¡Sí! ¡Yo creía estar en lo de un hombre de ciencia! En

todo caso, me confié a un hombre de ciencia y quisiera saber de qué ciencia se trata, en definitiva, porque ya no estoy para nada convencido de que esa "ciencia" no sea pura charlatanería.

Dr. X. — Y bien, yo tengo derecho a no hablar delante de un grabador.

A. — Usted tiene derecho, por supuesto, y usted no deja de decirlo. Se le agradece... Usted se siente acusado, y se va como un norteamericano que no hablaría sino ante su abogado. ¡Siéntese!

Dr. X. — Estoy dispuesto a hablar con usted y a explicarle.

A. — Bueno, continuemos...

Dr. X. — Pero no estoy dispuesto a hablar delante de un grabador.

A. — ¿Pero por qué va usted a hablar por teléfono?

Dr. X. — Porque le había pedido que saliera en el caso en que mantuviera ese grabador.

A. — ¿Y entonces? ¿Por qué? ¿Por qué iba a hablar por teléfono?

Dr. X. — Porque le había pedido que saliera si mantenía el grabador, yo no deseaba hacerlo colocar pero...

A. — Pero por qué usted... ¡No podría hacerme colocar, para que sepa! Porque si hay alguien que debe hacerse colocar ese alguien sería usted, si se tratara de determinar quién está desequilibrado.

Dr. X. — Yo... Yo... De todos modos...

A. — Pero escúcheme: yo lo aprecio mucho, no le deseo ningún mal, al contrario...

Dr. X. — Bueno, estamos de acuerdo. Quite ese aparato.

A. — Nos divertimos mucho en este momento. No obstante me gustaría que dejara de tener miedo...

Dr. X. — Yo no me divierto.

A. — Pero usted tiene miedo. ¿Y qué ha hecho con la libido? ¿Cree que quiero cortarle el pitito? ¡Pero no! Vengo a darle un verdadero, un verdadero... ¡Es formidable, en fin! ¡Hace tiempo que usted esperaba esta fiestita! Escuche: confiese que sale usted del paso con mucha elegancia, doctor... Doctor, yo quiero cosas buenas para usted, pero usted no quiere cosas buenas para mí...

Dr. X. — Por el momento usted está...

A. — Yo quiero cosas buenas pero... ¡me parece que usted abusa! Sí, usted abusa, usted me ha estafado un poco, si hay que plantear las cosas en términos jurídicos, porque usted no ha cumplido sus obligaciones, usted no me curó para nada; usted no está además dispuesto a cumplir sus obligaciones. Porque usted no sabe curar a la gente. Usted solo sabe volverla un poco más loca... No hay más que interrogar a sus otros enfermos, al fin sus "enfermos", aquellos que usted llama enfermos, aquellos que vienen a buscar un poco de ayuda y que no la reciben, que sólo reciben espera... ¡Entonces siéntese! ¡Quedémonos tranquilos, quedémonos tranquilos! ¡Vamos! ¿Usted es un hombre o es un fideo? ¿Usted es un hombre?

Dr. X. — Una vez más, le he dicho de una vez por todas que usted tiene allí un grabador y que no deseo esta actitud.

A. — Lo lamento. Le repito por qué he sacado este grabador, para emplear su palabra: "sacar". Es que yo no aprecio en absoluto la manera de la cual usted ha pedido, de repente, que deje pasar la cuestión de la castración.

Dr. X. — Yo deseo hablar de la cuestión de la castración, si es ese el verdadero problema, pero no deseo hablar delante de un grabador.

A. — Bueno, no hablaremos, esperaremos a que haya cambiado usted de opinión, está entre la espada y la pared.

Dr. X. — ¿Qué pretende ganar poniéndome entre la espada y la pared?

A. — ¡Yo no tengo nada que perder!

Dr. X. — Es posible.

A. — ¡Usted tiene miedo! ¡Vamos, viejo, abre las nalgas! ¿Qué? ¿No? ¿No quieres?

Dr. X. — ¿No cree usted que ésta es una situación seria?

A. — ¡Terriblemente seria! Por eso es mejor que pongas otra cara mejor que la que pones... ¡Es necesario que me haya puesto los pantalones para permitirme una cosa parecida! Es necesario con todo que esté verdaderamente seguro...

Dr. X. — ¡Pero no! No es necesario que esté usted seguro. ¡Si estuviera seguro no actuaría así! Ahora déjame salir. ¡Es una situación muy peligrosa!

A. — ¿Peligrosa?

Dr. X. — Sí, usted es peligroso.

A. — ¡Pero en absoluto, usted lo ha dicho! ¡No cesa de tratar de hacerme creer que soy peligroso, pero yo no soy peligroso en absoluto!

Dr. X. — Usted es peligroso porque desconoce la realidad.

A. — ¡En absoluto!

Dr. X. — ¡Usted desconoce la realidad!

A. — ¡Yo soy un corderito! ¡Siempre he sido un corderito!

Dr. X. — ¡Usted desconoce la realidad!

A. — ¡Usted es el peligroso! El que lo dice lo es...

Dr. X. — ¡Usted desconoce la realidad!

A. — ¿Pero qué es la "realidad"?

Dr. X. — Por el momento usted es peligroso porque desconoce la realidad.

A. — ¿Pero qué es la "realidad"? Es necesario que primero nos entendamos. Yo sé una cosa, desde el punto de vista de su realidad: y es que usted está muy encolerizado, a usted le da un trabajo loco dominarse y seguramente va a estallar, va a reventar, usted está bajo presión. Seguramente va a enervarse y eso no sirve de nada: yo no le desco ningún mal, no hay ninguna razón. ¡Yo no soy su padre!

Dr. X. — ¡Usted tiene allí su grabador!

A. — ¡Yo no soy su padre!

Dr. X. — Usted tiene allí su grabador.

A. — ¿Y entonces?

Dr. X. — ¡Terminemos!

A. — Pero vamos, no le hace tanto mal... ¿Le da miedo? ¡No es un revólver!

Dr. X. — ¡Terminemos!

A. — ¿Tiene miedo?

Dr. X. — ¡Terminemos!

A. — ¿Qué quiere decir eso? ¡Terminemos qué?

Dr. X. — No quiero una conversación de este tipo.

A. — Diga: ¿quiere usted una paliza?

Dr. X. — ¿Ve que usted es peligroso?

A. — ¿Quiere usted una paliza?

Dr. X. — ¡Usted ve que es peligroso!

A. — ¡Pero no! Le estoy formulando una pregunta: si quiere dejar de hacerse el chiquilín.

Dr. X. — Le digo que usted es peligroso.

A. — Y yo le digo que usted se hace el chiquilín.

Dr. X. — Y temo que vaya usted a demostrármelo.

A. — No, no voy a demostrárselo.

Dr. X. — Terminemos.

A. — ¿Pero qué quiere decir "terminemos"?

Dr. X. — No tengo nada que decirle; usted es peligroso.

A. — ¿Cómo que no tiene nada que decirme? Pero tiene que rendirme cuentas.

Dr. X. — Lo invité a salir.

A. — ¡Perdón, pero usted se equivoca!

Dr. X. — ¿Ve que es peligroso?

A. — ¡Usted tiene que rendirme cuentas!

Dr. X. — ¡Usted ve que es peligroso!

A. — Yo no soy peligroso, alzo solamente la voz pero usted no lo soporta. Cuando uno grita usted tiene miedo ¿no es así? Si oye gritar ya no sabe lo que pasa, es espantoso, es horrible, es el papá que grita (*desde hace unos instantes los dos interlocutores están a 20 cm. uno del otro*). Pero yo, viejo, yo no grito sino para mostrarte que esta vez no es grave; y ya ves ahora, superas el miedo. ¡Está, ya está! ¡Superas tu miedo, ya está, ya va mejor, te acostumbras, eso, perfecto! Ya va mejor. ¿Ves que no es tan grave? Yo no soy tu padre y puedo gritar todavía. ¡Pero no! Ya es bastante.

Dr. X. — ¿Está imitando a su padre, por el momento?

A. — ¡Pero no, pues! ¡Al suyo! Al que veo en sus ojos...

Dr. X. — Usted trata de tomar el papel...

A. — No quiero tomarlo como papel junto a usted, quiero simplemente liberarme de sus angustias. ¡Es usted quien se hace en los calzones, por el momento! ¡Seguramente! ¡Miren eso! ¿Por qué cruza los brazos así? ¡Es usted el que se defiende! ¿Cree verdaderamente que puedo golpearlo? ¿De dónde saca que yo querría golpearlo? ¡Soy demasiado prudente! Me contengo, no quiero hacer lo que usted desearía que haga; ¡sería tanto más simple! Lo golpearía, me equivocaría, habría comenzado, habría cometido un acto que le daría el poder de... no

sé, yo... de ser médico, de jugar al doctor, ¡eso! ¡Al psiquiatra! Si soy peligroso, no soy peligroso para mi viejito, soy peligroso para el médico, para el médico sádico, no para el viejito. Éste ha sufrido bastante él también; no tengo ninguna gana de golpearlo... ¡Pero el médico, el psiquiatra, el que ha tomado el lugar del padre, ese merece patadas en el culo!

Ahora déjeme explicarle, siéntese. ¿No? ¿No quiere?

Dr. X. — Usted quiere hablar. Yo no hablaré, le he dicho que yo no...

A. — De acuerdo, hablaré yo. ¡Tanto mejor, al fin! Además iba a decírselo en el momento en que saqué el grabador. No lo sacaba más que para hablar, porque iba a hablar yo mismo. Evidentemente, usted también puede ser grabado si lo desea; además le haría una copia si quiere, debería interesarle prodigiosamente... En fin, puede ser... Lo espero por usted. ¡Bueno, aquí está! ¡No se puede curar allí! (*señala con un movimiento de cabeza el diván profesional*). ¡Es imposible, y usted mismo no está curado porque pasó demasiados años allí! No se atreve a mirar las personas a la cara. Recién empezó hablando de "dar la cara a mis fantasmas". ¡Nunca hubiera podido dar la cara a nada! Usted me ha obligado a volverle la espalda. No es así como se puede curar a la gente. Es imposible puesto que de hecho, vivir con los demás es saber darles la cara. ¿Qué quiere usted que aprenda sobre eso? Al contrario, usted me ha quitado el gusto de tratar incluso de vivir con los demás, o de afrontar lo que sea dando la cara. ¡Y ese es su problema! ¡Por eso usted pone a la gente así, porque no puede darles la cara, y no puede curarlos, no puede sino encajarles sus problemas de padre de los que no puede salir! Y de sesión en sesión arrastra víctimas así no más, con el problema del padre... ¡Mmmm! ¿Comprende un poquito lo que quiero decir? A mí me cuesta mucho comprender y salir y volver. Por supuesto: usted me ha hecho hacer gimnasia mental. Al menos un poquito, pero confiese que con todo era un poco caro. ¡Si no fuera más que eso! Pero hay algo peor: usted me desacostumbró a dar la cara prometiéndome y yo me entregué a usted, sólo que como no podía verlo, no podía tampoco imaginar cuando me daría usted, finalmente, lo que yo venía a buscar en usted. Esperaba la autorización. ¡Sí, eso es! Usted habría sido bien tonto

dándomela, arreglándome, liberándome puesto que yo lo alimentaba. Usted vivía a mis expensas, usted me bombeaba, yo era el enfermo, usted el médico, usted había por fin dado vuelta su problema de infancia, de ser el niño frente al padre... ¡Es usted quien tenía el derecho... para usted, el derecho de colocar eventualmente, por ejemplo, quizá no a mí, pero en fin el derecho de colocar a otras personas...

Dr. X. — Telefoneaba al 609 para que usted se fuera, al 609, a la policía, para hacerlo expulsar.

A. — ¿A la policía? ¿El papá? ¡Eso es! ¡Su papá es agente de policía! ¡Y usted iba a telefonar a su papá para que viniera a buscarme!

Dr. X. — Porque en mi opinión...

A. — Pero escuche, esto se pone interesante. ¿Por qué quería usted llamar a la policía? Se hubiera perdido todo esto. Confiese con todo...

Dr. X. — Usted es doctor en leyes...

A. — Hice bien al impedirle...

Dr. X. — Cuando alguien no quiere irse de la casa de uno, uno se dirige a la policía.

A. — ¡Ah, sí! ¡Esa es la verdad! Usted me trajo a su casa, me atrajo a su pequeño interior, a su caverna...

Dr. X. — Le pedí que se fuera.

A. — ¡Escuche! Si toma la palabra para decir cosas semejantes, mejor dejarme continuar porque sino vamos a enervarnos, a perder el tiempo. ¿De acuerdo?

Si verdaderamente tiene cosas importantes que decir, es necesario que las diga, de acuerdo, es necesario que se las saque de encima, seguro, eso es verdad: usted está lleno de represiones... Pero si es para decirme que llama a la policía o que quiso llamarla... allí hay algo que usted debería analizar.

Bueno, entonces... ¿va mejor? (*tono extremadamente suave y calmo*). ¿Va mejor?

Dr. X. — ¡Pero no! (*se levanta*), usted va a escuchar su grabador.

A. — No, no, no, no, no es eso lo que me importa por ahora. ¡Mire un poco cómo ha reaccionado usted! ¡Cosa de locos! ¡Usted se enervó, se excitó únicamente porque uno saca un pequeño

aparato que va a permitirnos comprender lo que pasa aquí. ¡Es absurdo, veamos! Además en el fondo usted no ha podido explicar por qué no quería grabación. ¿No quiere decirme al menos por qué está tan enojado? ¡Porque de golpe yo tomaba el comando de algo! Hasta ahora usted tenía la costumbre de controlar completamente la situación, y bruscamente... ¡he aquí el extranjero que se introduce, que se instala en su casa!

Dr. X. — No estoy acostumbrado a la violencia física.

A. — ¿Cómo la "violencia física"?

Dr. X. — Es una violencia sacar ese grabador ahora.

A. — ¿Una violencia física? (*asombro extremado*).

Dr. X. — Y además usted la ha percibido muy bien... No hay más que mirar donde está mi teléfono para ver que es violencia física (*en efecto, el teléfono ha caído al piso después del incidente inicial: "Usted no va a tocar su teléfono"*).

A. — Pero escuche: ¿está hablando en serio? ¿Es que le causa placer decir lo que acaba de decir? ¿Es que está contento por el momento? Quisiera asegurarme de su bienestar. ¿Se encuentra en forma? ¿Se siente bien? Oh, oh... (*tono amistoso dirigiéndose a un niño*). ¡Doctor! (*muy bajo y dulce*). Cucú... ¿Vamos, no quiere responderme, no quiere decirme? ¡En fin! ¡Mire un poco la situación! Es ridículo. Tratemos de mostrarnos a la altura.

D. X. — Mire un poco: lo que acaba de decir ahora, lo que acaba de explicarme...

A. — ¿Sí? ¿Qué?

Dr. X. — Sería interesante que volviera a escucharlo.

A. — Seguramente. Y usted también: escuchar su silencio. Es usted el reprimido, puesto que no puede hablar. Se saca un grabador... ¡y de golpe eso lo corta! Es lo que usted ha dicho: "yo corto". Usted se ha cortado a sí mismo ¿no es así? En el sentido del asesino que se corta, que se denuncia a sí mismo. Yo no he cortado nada, al contrario, quiero continuar y quiero que se avance hacia más verdad...

Dr. X. — El tiempo que le había reservado ha pasado. Hay que irse.

A. — ¡Pero no! El tiempo no existe.

Dr. X. — ¡Sí, existe!

A. — No, no existe. Ahora comienza el buen tiempo, se lo aseguro.

Dr. X. — Pero usted ha explicado algo. Y bien: no tiene nada más que extraer la lección: ha explicado algo...

A. — ¿Sí?

Dr. X. — ...que debería usted haber comprendido desde hace tiempo.

A. — ¿Qué?

Dr. X. — Su actitud.

A. — ¿Cómo mi actitud?

Dr. X. — Pero sí: lo que usted ha explicado...

A. — Es usted quien tiene una actitud (*ruido del timbre de la puerta*) de ruptura.

Dr. X. — Lo que usted acaba de explicar ahora es su actitud. Escuche, hay alguien que me espera.

A. — ¿Qué me importa! La próxima víctima no está apurada.

Dr. X. — A mí sí me importa.

A. (*tono categórico y destacado*) — No saldremos de este lugar cerrado hasta que las cosas no estén claras, sobre lo que pasó y sobre el problema de sus compromisos y del no cumplimiento de sus compromisos. No hable sobre todo de violencia física porque es *usted*, obligándome a tenderme en el diván, quien ha comenzado la violencia física. Es usted quien me ha retorcido, quien me ha puesto la cabeza al revés. Es usted quien falseó las condiciones, ¿no se da cuenta de eso? ¿No se da cuenta de que de pronto es ridículo? Hay algo que sobrepasa el momento presente. ¡Algo vergonzoso en su comportamiento actual, algo infantil!

Dr. X. — Usted ve que es peligroso, le he dicho que usted es peligroso.

A. — ¡Doctor X, usted es un payaso! ¡Y un payaso siniestro! Usted esquiva... Vine a usted durante años, dos o tres veces por semana. ¿Y qué es lo que tuve? Si soy loco y peligroso como usted lo dice ahora, no estaría sino recogiendo lo que ha sembrado, lo que ha investido con su engañadora teoría. Dése cuenta de eso. ¡Y en el fondo usted saldría muy bien de ésta, con el sustituto que tiene en este momento y la pequeña reflexión que le pido que haga! ¡Es un pequeño deber que se le impone, un

muy pequeño deber, nada tan grave! ¡No hace tanto mal! ¡Pero vamos, sonría, no ponga esa cara trompuda! ¡Es muy importante, sabe usted, ocuparse en curar a la gente, ser médico! ¡Y se han escrito tantos libros sobre el psicoanálisis! Eso merece que se reflexione y que tratemos de explicarnos francamente, y de comprender lo que ha pasado entre nosotros, porque podemos quizá sacar de allí algo para otras personas. Y no soy peligroso, no me lo diga entonces todo el tiempo porque por allí usted trata de extraviarnos. Usted ha utilizado el beneficio de una situación cambiante, usted es un privilegiado, usted vino después de Freud, se le pagaron los estudios. ¡Y usted logró colocar una placa sobre su puerta! ¡Y ahora se caga en un montón de gente con el derecho de hacerlo, y así cree usted salir de la cosa! Usted es un fracasado, y no hará nada en su vida sino pegar su problema a otras personas...

Bueno... Y ahora se terminó, eso lo entiende. Usted estará muy contento de lo que lo he hecho sufrir por un instante. ¡Porque no lo he hecho sufrir nada, nada en absoluto!

Dr. X. — Sí, usted me hace sufrir su presencia.

A. — Yo no le hago sufrir mi presencia. Yo desearía que usted permaneciera sentado.

Dr. X. — ¡Violencia física!

A. — Quisiera que se sentara.

Dr. X. — ¡Violencia física, violencia física!

A. — En absoluto: quisiera que usted siguiera sentado.

Dr. X. — ¡Violencia física!

A. — Vamos, siéntese.

Dr. X. — ¡Violencia física!

A. — ¡Pero no! (*Tono paternal y tranquilizante.*)

Dr. X. — ¡Violencia física!

A. — ¡Pero no, es teatro!

Dr. X. — Usted me hace sufrir violencias físicas.

A. — En absoluto, yo no le hago sufrir violencia física.

Dr. X. — Le he dado la oportunidad de explicarse.

A. — Yo quisiera que usted explicara ahora.

Dr. X. — Le he dado la ocasión de explicarse y le he pro  
puesto...

A. — En absoluto: usted me ha cortado, ha interrumpido la explicación que yo quería empezar a darle.

Dr. X. — En la medida en que yo no quería hablar delante de un grabador.

A. — Pero al principio yo no le pedí que hablara, le pedí que me dejara hablar.

Dr. X. — No, usted me pidió que hablara.

A. — Usted me interrumpió, así pasó: de golpe usted me habló de la policía.

Dr. X. — Ahora la entrevista ha terminado.

A. — ¡Por favor, no bromeé! ¡Yo digo que no!

¿Entonces? ¿Quién va a dar el primer paso hacia la violencia física?

Dr. X. — Usted está haciéndolo.

A. — ¡En absoluto! ¡Estoy muy bien aquí! Soy como un senador sudista que no deja su asiento.

Dr. X. — Usted es verdaderamente muy peligroso. Sí, seguramente usted es muy...

(*El doctor va hacia su ventana, la oficina está en una planta baja sobreelevada: ruido muy intenso de los postigos que abre.*)

A. — ¿Va a saltar por la ventana? ¡Es extraordinario! ¿Hará eso, verdaderamente? (*nuevo ruido de postigos que A. acaba de cerrar, riendo*). Ya ve: es verdaderamente teatro.

Dr. X. — Esto va a terminar mal.

A. — ¡Terminará con un drama! ¡Un drama sangriento! ¡Esto va a sangrar!

Dr. X. — Sí, va a sangrar.

A. — ¿Quién va a sangrar?

Dr. X. — Esto va a sangrar.

A. — ¡Pero no, no va a sangrar, no va a terminar así! ¡Va a terminar muy cordialmente! ¡Nos divertimos muchísimo!

Dr. X. — Esto va a terminar con violencia.

A. — Pero no, no va a terminar con violencias, a pesar de todo.

Dr. X. — Déjeme abrir la puerta e irme.

A. — ¿Pero usted tiene miedo? ¿Empieza otra vez? ¡Ehhh!

Dr. X. — Usted es peligroso, ya lo ve.

A. — Pero no. Necesito relajarme.

Dr. X. — Linda manera de relajarse. Usted tiene miedo.

A. — Usted quiere causarme miedo.

Dr. X. — Usted es peligroso porque tiene miedo.

A. — ¿Peligroso? ¿Qué quiere decir peligroso?

Dr. X. — Usted actúa físicamente quedándose aquí.

A. — ¿Eso es peligroso?

Dr. X. — ¡Así son las cosas!

A. — ¿Y la tortura moral? ¿Qué ha hecho con ella?

Dr. X. — Usted actúa en el plano físico.

A. — Escuche: los esclavos, cuando se rebelan, evidentemente hacen correr un poco de sangre, y sin embargo usted no ve a nadie que sangre todavía.

Dr. X. — Usted actúa en el plano físico.

*(Habría que precisar que A. ocupa una posición estratégica, adosado a la única puerta de la habitación.)*

A. — Se está haciendo en sus calzoncillos.

Dr. X. — Le gustaría que me hiciera en los calzoncillos.

A. — En absoluto, solamente lo constato: se está haciendo en sus calzoncillos.

Dr. X. — Usted tiene la impresión de ir por buen camino... Usted cree que me está endulzando...

A. — Yo no lo endulzo, no tengo ninguna intención de endulzarlo. Quisiera que empezara usted a hablar seriamente.

Dr. X. — Y bien, le hablo seriamente: es la hora.

A. — ¿Cómo?

Dr. X. — Es la hora. Y tengo que recibir a otras personas.

A. — ¿Es la hora? ¿Pero cómo? ¿La hora de las cuentas? ¡Seguro! ¡Llegó la hora!

Dr. X. — Lo siento mucho.

A. — ¿Cómo, lo siente mucho? Pero permítame: ¡soy yo quien lo siente mucho! ¿No se da cuenta? Usted me ha vuelto idiota, usted me ha vuelto loco durante años. ¡Años! ¡Y pretende que- darse allí!

Dr. X. — ¡Socorro, socorro!

*(A partir de este momento el doctor va a gritar socorro una decena de veces, cada vez más fuerte, con una voz cada vez menos modulada de cerdito a quien estrangulan.)*

¡Asesino! ¡Socorro, socorro, socorro, socorro!

A. — Cállese y siéntese.

Dr. X. — ¡Socorro, socorro!

A. — ¡Cállese o lo amordazo!

Dr. X. — ¡Sooooooooooooooooo! *(larguísimo aullido).*

A. — ¡Pobre idiota! ¡Pobre huevón! Siéntate.

Dr. X. — ¡Sooooooooooooooooo! *(murmullo muy débil).*

A. — ¿De qué tiene miedo?

Dr. X. — ¡Sooooooooooooooooo! *(vuelven a empezar los aullidos).* Usted ve que es peligroso.

A. — Pero no, no soy peligroso.

Dr. X. — ¡Sooooooooooooooooo!

A. — ¿Tiene miedo de que le corte el pitito?

Dr. X. — ¡Sooooooooooooooooo! *(Este grito es el más lindo de todos.)*

A. — ¡Qué grabación divertida!

Dr. X. — ¡Será muy divertida! ¡Socorro! ¡Socorro! ¡Socorro! *(Esta vez es el lúgubre grito final de una tripa de buey que se desinfla como un animal reventado, seguido de un largo silencio.)*

A. — Vamos, buen hombre. Tome sus anteojos.

Dr. X. — Rotos. *(Lo que no era verdad.) (Nueva pausa.)*

A. — ¡Bueno! ¡No esperaba que usted se comportara como un semejante pelotudo! ¡Verdaderamente, usted es un niño! ¡Fue verdaderamente usted quien comenzó el lío! Siéntese. ¡Y pensar que es un hombre de ciencia! ¡Linda ciencia la suya! Freud estaría encantado. Nunca le sucedió llegar a una situación de loco furioso como ésta...

Dr. X. — Ahora, por favor, terminemos aquí. Afuera han sido prevenidos, quizá valga más que se vaya.

A. — Estaría encantado si usted fuera hasta el final.

Dr. X. — Se arriesga a la colocación, y no será culpa mía.

A. — Muy bien, encantado, la espero a esa colocación. Siento curiosidad por saber si llegará usted a eso. Por el momento escribimos un excelente capítulo del psicoanálisis.

Dr. X. — ¿Qué otra cosa quiere que le diga?

A. — Pero entonces sentémonos y esperemos a la policía, la llegada de su papá. Siéntese, cálmese. Está terriblemente enervado, doctor Jekyll... Ah... El señor Hyde nunca está lejos. Mmm... ¡Y pensar que yo lo quería bien! *(pausa).* No soy peligroso, soy muy gentil.

Dr. X. — Oh, seguro, créalo.

A. — No, no... Ahora vamos a comenzar el proceso de los psicoanalistas, y vamos a ver un poco lo que pasa y lo que hacen en su consultorio y en qué están con sus clientes. Vamos a ver, y creo que será apasionante como descubrimiento para saber quién tiene el marote al revés. ¿Qué, quiere irse? ¿Quiere salir corriendo? ¡Cagón!

(*Se oye a lo lejos al doctor dirigiéndose a su mujer: "¡Lulú, por favor, telefona al 609!"*)

A. (*imitando la voz y el tono del doctor*). — ¡Por favor, rápido!... Bueno, nos vamos... ¿No tiene nada más que decir, doctor antes de que nos dejemos?

Dr. X. — La próxima vez...

A. — ¿Sí?

Dr. X. — Por hoy no hablaré más. Quiero volver a charlar con usted, pero sólo hablaré delante de personas capaces de controlar sus violencias.

A. — ¡Muy bien!

Dr. X. — Pero estoy dispuesto a explicarme con usted sin grabador, y frente a personas capaces de contenerlo.

A. — ¡Muy bien! ¿No tiene nada más que decir? ¿Se terminó, entonces? ¿Cortamos, entonces? ¿Se interrumpe la sesión!

Dr. X. — ¡Sí!

A. — Muy bien, se interrumpe la sesión entonces, es la primera sesión, hasta la siguiente entonces. Hasta la vista, doctor.

*Les Temps Modernes*, nº 274, abril de 1969.

## RESPUESTA A SARTRE DE J.-B. PONTALIS

Se comprenderá, espero, que no desee comentar el "documento" que Sartre ha tomado la responsabilidad de publicar. Sólo agregaré unas palabras a la presentación que se acaba de leer.

Lo que me interesa es que Sartre nos dice haber estado "fascinado" por la rendición de cuentas de la hazaña de protesta de A., alzándose contra su opresor feudal. Sartre puede reconocerse en ese espejo, aunque sea deformante. En él ve proyectadas sus parejas de opuestos favoritos, y las encuentra tanto más fácilmente cuanto A. parece obedecerlas.

Pero concluir a través de ese fragmente tragicómico en que ha llegado, para los analizados, el momento de seguir la orden leída en Censier: "*¡Analizados, rebeláos!*" —a menos que emigren a Italia—, y para los psicoanalistas, el momento de anunciar a sus pacientes la buena nueva: "Se os ha castrado", mirándolos en sus ojos de sujetos... me parece una respuesta un poco precipitada. Y suscribirla sería, en todo caso, según mi opinión, confesar que se desconoce *todo* acerca del psicoanálisis. ¿Cómo, por ejemplo, puede saludarse a la vez la "inmensa adquisición" de éste y recusar la relación analítica en su principio mismo? ¿No es que la praxis, aquí como en otra parte, hace posible la emergencia del objeto teórico? Habrá que escribir un día la historia de la relación ambigua, hecha de una atracción y de una reticencia *igualmente* profundas, que Sartre mantiene desde hace treinta años con el psicoanálisis, y quizá también releer su obra desde esta perspectiva.

En cuanto a las virtudes salvadoras del diálogo, creo no haberlas visto nunca celebradas por Sartre —y es una suerte! De otro modo, él no habría sabido testimoniar como lo ha hecho del fra-

caso de toda reciprocidad, ni dar a lo que él ha llamado "situaciones límites" —la locura, entre otras— su valor ejemplar. Recordemos *A puerta cerrada*, *La habitación*, y en esta ocasión, sobre todo, *Los secuestrados de Altona*, esa pieza admirable donde, en otro teatro, un magnetófono servía ya para fijar las huellas de un "diálogo interior".

*Les Temps Modernes*, nº 274, abril de 1969.

## RESPUESTA A SARTRE DE BERNARD PINGAUD

No siendo ni psicoanalista ni psicoanalizado, no me siento atenido a la misma reserva que Pontalis. Trataré entonces de decir por qué este texto nos ha "dividido profundamente". Quien no haya leído sino el prólogo de Sartre podría sorprenderse. Pero si se lee paralelamente el texto de A., se mide ya la distancia que los separa. Con toda evidencia —para mí, al menos, que reivindico aquí mi plena libertad de "sujeto"— lo que ve Sartre en el diálogo parcialmente transcripto por A. no se encuentra allí, o se encuentra solamente muy en filigrana. Con toda evidencia también, Sartre no ve lo que se encuentra allí, o más bien hace como si no lo viera. Porque se trata claramente de una conversación que se desarrolla "en el cuadro de la relación analítica" y de la cual no conocemos sino el final "porque el magnetófono no registró el principio de la conversación". No es necesario ser muy versado en psicoanálisis, para comprender que ese "pasaje al acto" forma parte de la cura misma que él ha considerado impugnar radicalmente, y que al publicarlo aquí intervenimos con mucha ligereza en una relación de "médico" a "enfermo", de la cual no sabemos nada o casi nada. La primera cuestión que debimos plantearnos era entonces ésta: "¿A quién y para qué servirá la publicación de esta charla?" La respuesta me parece bastante incierta.

Veamos ahora el fondo. Sartre no tiene nada contra el psicoanálisis, sea. ¿Pero qué otra cosa hace, después de afirmar sus buenas intenciones, que denunciar no sólo la práctica psicoanalítica, sino también la teoría sobre la cual ella se funda? Sostener que la negativa del cara a cara equivale a transformar el paciente en objeto, es un argumento demasiado grueso y demasiado usado como para que Sartre mismo no responda de inmediato:

“Ya sé, el enfermo debe emanciparse él mismo, a él le toca descubrirse poco a poco”. Pero leamos la continuación: “El fastidio, nos dice A., es que se supone desde el principio que él se descubrirá como una pasividad a través de esa mirada que no puede captar y que lo mide”. Admiro ese “nos dice A.” y me gustaría mucho saber si hay que entenderlo como un “nos dice Sartre”. Porque una de dos: o Sartre retoma la tesis por su cuenta, y es otro psicoanálisis el que nos propone, fundado sobre otra concepción del hombre, empleando otros métodos terapéuticos, los de los psiquiatras italianos o ingleses, por ejemplo, que “tratan de establecer entre ellos mismos y las personas que curan un vínculo de reciprocidad”. Pero habría que preguntarse si las dos situaciones son comparables, y por qué el analista, aparentemente, rechaza la “reciprocidad”. O bien Sartre deja a A. la responsabilidad de su interpretación, y el problema es saber lo que significa, en una cura, ese tipo de interpretación, por qué surge, si es porque la cura era contraindicada o porque ha sido mal conducida —o si el vuelco de la relación no forma siempre parte, en un momento o en otro, de la cura misma. Hablo aquí como profano y me cuidaré pues de expresarme categóricamente. Pero leyendo el texto de Sartre, viendo con qué términos describe esa “abdicación semanal o bisemanal” que asimila a una droga, no puedo dejar de pensar que es el psicoanálisis íntegro lo que él cuestiona, en nombre de su concepción personal del sujeto. Es normal, además, que el debate lleve a eso, puesto que el descubrimiento esencial de Freud ha sido, no como algunos afirman un poco rápidamente, negar la existencia del sujeto, sino desplazarla, “descentrarla” haciendo aparecer el *no-sujeto*, a partir del cual se constituye en una posición siempre derivada. La cuestión es solamente saber si la conversación transcrita por A. se presta a semejante debate.

Por mi parte, no lo creo. Suponiendo que se pueda extraer de ella la lección que extrae Sartre (como si se tratara efectivamente de un cuestionamiento del psicoanálisis, y no de un cuestionamiento del analista), sería simplificar abusivamente las cosas decretar que en la cura, el paciente es reducido a una total pasividad y el analista “decide, solo y soberano, acerca de lo que es lo real”. Porque no sería difícil de hacer comparecer aquí una

cantidad de testigos que podrían afirmar lo contrario, y decir cómo esa alienación inicial los ha ayudado, precisamente, a devenir más sujetos. Me parece que la no reciprocidad criticada por Sartre —y que el analista mismo ha sufrido a su tiempo—, es la condición misma del descubrimiento o de la restauración de un “ser-sujeto” comprometido, oscurecido, “alienado” por eso que se llama la “enfermedad”. Y que la relación no puede nunca ser igual, recíproca, sino en el momento en que cesa —ese momento ideal que se llama la “curación”. Esto no privilegia para nada al psicoanalista como individuo. Esto privilegia al Otro por la vuelta que efectúa ese restablecimiento que, en cierto modo, llega siempre demasiado tarde o, como decía Freud, “nachträglich”. No hay, pues contradicción ni ocasión de elegir entre el “ser-sujeto del enfermo” y el psicoanálisis: en un sentido el ser-sujeto está siempre allí, en otro a quien siempre hay que conquistar. El hombre más “enfermo”, es verdad, “organiza” su enfermedad. El psicoanálisis no le aporta entonces el medio de organizarse. Pero tampoco se lo quita. Puede solamente, cuando triunfa, ayudarlo a modificar una organización en la cual él se aliena. Y es, seguro, el sujeto mismo quien la modifica “descubriéndose” a través de la relación analítica.

Es lícito que Sartre critique la concepción de Freud en nombre de otra, y oponer una terapéutica de la reciprocidad a una terapéutica de la “violencia”. Pero entonces habría que emprender un debate a fondo. El principal mérito del “compromiso” al cual hemos llegado, en este asunto, habrá sido conducirnos a plantear el problema. Persisto no obstante en pensar que el texto de A., justamente porque no va más lejos que un “pasaje al acto” era, para eso, el pretexto peor elegido.

## ÍNDICE

### I SOBRE MÍ MISMO

"Los escritores en persona"	9
El escritor y su lenguaje	31
La antropología	63
Sartre por Sartre	75

### II TEXTOS

Palmiro Togliatti	105
Lo universal singular	116
Mallarmé (1842-1898)	145
San Jorge y el dragón	154
El socialismo que venía del frío	172
Yo - Tú - Él	208
"Coexistencias"	236

### III

El hombre del magnetófono	247
Diálogo psicoanalítico	254
Respuesta a Sartre de J.-B Pontalis	269
Respuesta a Sartre de Bernard Pingaud	271