

CRISTAL DEL TIEMPO

6/131 32 copias

JEAN-PAUL SARTRE

¿QUÉ ES
LA LITERATURA?

Traducción de
AURORA BERNÁRDEZ

4ª EDICIÓN



EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES

Título original francés:

Situations, II

© Gallimard, París, 1948.

Queda hecho el depósito que
previene la ley núm. 11.723

© Editorial Losada, S. A.
Buenos Aires, 1950.

Primera edición: 21 - X - 1950
Segunda edición: 15 - IV - 1957
Tercera edición: 17 - VII - 1962
Cuarta edición: 17 - VIII - 1967

Dibujo de la tapa de
SILVIO BALDESSARI

PRINTED IN ARGENTINA

PRESENTACIÓN DE

Les Temps Modernes

Todos los escritores de origen burgués han conocido la tentación de la irresponsabilidad; desde hace un siglo, esta tentación constituye una tradición en la carrera de las letras. El autor establece rara vez una relación entre sus obras y el pago en numerario que por éstas recibe. Por un lado, escribe, canta, suspira; por el otro, le dan dinero. He aquí dos hechos sin relación aparente; lo mejor que puede hacer el autor es decirse que le dan una pensión para que suspire. Esto le permite considerarse más estudiante titular de una beca que trabajador a quien entregan el precio de su esfuerzo. Los teóricos del arte por el arte y del realismo le han inducido a aferrarse a esta opinión. ¿Se ha advertido que tienen el mismo fin y el mismo origen? El autor que sigue las enseñanzas de los primeros tiene por cuidado principal hacer obras que no sirvan para nada; si son obras arbitrarias, carentes por completo de raíces, no están lejos de parecerle buenas. De este modo, se pone al margen de la sociedad o, mejor dicho, acepta figurar en ella exclusivamente a título de consumidor puro, exactamente como el becario. El realista también consume muy a gusto. En cuanto a producir, es otra cosa; le han dicho que la ciencia no se cuida de lo útil y busca la imparcialidad estéril del sabio. ¡Cuántas veces nos han dicho que "se inclinaba sobre los ambientes que trataba de describir"! ¡Se inclinaba! ¿Dónde estaba, pues? ¿En el aire? La verdad es que, incierto sobre su posición social, demasiado tímido para rebelarse contra la burguesía que le paga y demasiado lúcido para aceptarlo sin reservas, ha optado por juzgar a su siglo y se ha convencido así de que quedaba fuera del mismo, como el experimentador queda fuera

del sistema experimental. De esta manera, el desinterés de la ciencia pura se une a la gratuidad del arte por el arte. No es casualidad que Flaubert sea a la vez estilista puro, amante puro de la forma, y padre del naturalismo; no es casualidad que los Goncourt se precien a la vez de saber observar y de poseer un buen estilo.

Esta herencia de irresponsabilidad ha llevado la turbación a muchos espíritus. Su conciencia literaria no está tranquila y ya no saben a ciencia cierta si escribir es admirable o grotesco. Antes, el poeta se tenía por un profeta y resultaba algo muy digno; luego, se convirtió en un paria y un réprobo, lo que todavía era aceptable. Pero, hoy, ha descendido a la categoría de los especialistas y no deja de sentir cierto malestar cuando menciona en los registros del hotel el oficio de "escritor" detrás de su nombre. Escritor: en sí misma, esta palabra tiene algo que fastidia al escribir; se piensa en un Ariel, en una Vestal, en un chiquillo irresponsable y también en un inofensivo maníaco emparentado con los gimnastas y los numismáticos. Todo esto es bastante ridículo. El escritor escribe cuando se está luchando; un día, se enorgullece de ello, se siente maestro y guardián de los valores ideales, pero al día siguiente se avergüenza y encuentra que la literatura se parece mucho a un modo de afectación especial. Ante los burgueses que le leen, tiene conciencia de su dignidad, pero ante los obreros, que no le leen, padece un complejo de inferioridad, como se ha visto en 1936, en la Casa de la Cultura. Es indudablemente este complejo lo que se halla en el fondo de lo que Paulhan llama *terrorismo*, o que ha inducido a los surrealistas a despreciar la literatura que les procuraba el pan. Después de la otra guerra, fue objeto de un lirismo especial; los mejores escritores, los más puros, confesaban públicamente lo que podía humillarles más y se mostraban satisfechos cuando conseguían atraer sobre ellos la reprobación burguesa; habían producido un trabajo que, por sus consecuencias, se parecía un poco a un acto. Estas tentativas aisladas no pudieron impedir que las palabras se despreciaran cada día más. Hubo una crisis de la retórica y luego una crisis del lenguaje. En vísperas de esta guerra, la mayoría de los literatos se habían resignado a ser únicamente ruiñesores. Finalmente, hubo algunos autores que llevaron al extremo el asco de producir: yendo más allá que sus predecesores, estimaron que no hacían bas-

tante publicando un libro inútil y sostuvieron que la finalidad secreta de toda literatura era la destrucción del lenguaje y que para conseguirlo bastaba hablar para no decir nada. Este silencio inagotable estuvo de moda durante algún tiempo y las Mensajerías Hachette distribuyeron entre los puestos de libros de las estaciones comprimidos de silencio en la forma de voluminosas novelas. Hoy, las cosas han llegado al punto de que hemos visto expresar un dolorido asombro a escritores censurados o castigados por haber alquilado su pluma a los alemanes. "Pero ¿cómo? —dicen—. ¿Es que eso de escribir compromete?"

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

tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abrace estrechamente con su época; es su única oportunidad; su época está hecha para él y él está hecho para ella. Suele lamentarse la indiferencia de Balzac ante las jornadas del 48 y la temerosa incompreensión de Flaubert ante la Comuna: la lamentación es *por ellos*; hay ahí algo que perdieron para siempre. Nosotros no queremos perder nada de nuestro tiempo; tal vez los hubo mejores, pero éste es el nuestro. No tenemos más que *esta* vida para vivir, en medio de *esta* guerra, tal vez de *esta* revolución. Que nadie deduzca de esto que predicamos una especie de populismo; es todo lo contrario. El populismo es un hijo de viejos, el lamentable vástago de los últimos realistas; es otro modo más de lavarse las manos. Nosotros, por el contrario, estamos convencidos de que no cabe lavarse las manos. Aunque nos mantuviéramos mudos y quietos como una piedra, nuestra misma pasividad sería una acción. Quien consagrara su vida a hacer novelas sobre los hititas tomaría posición por esta abstención misma. El escritor tiene una *situación* en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también. Considero a Flaubert y Goncourt responsables de la represión que siguió a la Comuna porque no escribieron una sola palabra para impedirla. Se dirá que no era asunto suyo. Pero, ¿es que el proceso de Calas era asunto de Voltaire? ¿Es que la condena de Dreyfus era asunto de Zola? ¿Es que la administración del Congo era asunto de Gide? Cada uno de estos autores, en una circunstancia especial de su vida, ha medido su responsabilidad de escritor. La ocupación nos ha enseñado la nuestra. Ya que actuamos sobre nuestro tiempo por nuestra misma existencia, queremos que esta acción sea voluntaria. Todavía hay que precisar; no es raro que un escritor se cuide, en su modesta capacidad, de preparar el porvenir. Pero hay un futuro vago y conceptual que concierne a la humanidad entera y sobre el que no tenemos luces: ¿tendrá un fin la historia? ¿Se apagará el sol? ¿Cuál será la condición del hombre en el régimen socialista de año 3000? Dejemos estos ensueños a los novelistas de la anticipación; el porvenir de nuestra época es lo que debe merecer nuestros cuidados, un porvenir que se distingue apenas, porque una época, como un hombre, es, desde el primer instante, un porvenir. Está hecho de los trabajos en curso, de las empresas, de los proyectos a plazo más o menos largo, de las revueltas, com-

bates y esperanzas. ¿Cuándo acabará la guerra? ¿Cómo se reconstruirá el país? ¿Cómo se desarrollarán las relaciones internacionales? ¿Cuáles serán las reformas sociales? ¿Triunfarán las fuerzas de la reacción? ¿Habrá una revolución, y si la hay, en qué consistirá? Hacemos nuestro este porvenir y no queremos otro. Indudablemente, hay autores que tienen cuidados menos actuales y visiones más amplias. Pasan entre nosotros como ausentes. ¿Dónde están, pues? Con sus descendientes, se vuelven para juzgar ese tiempo desaparecido que fue el nuestro y del que son los únicos que sobreviven. Pero su cálculo es equivocado: la gloria póstuma se funda siempre en un error. ¿Qué saben de esos descendientes que vendrán a buscarlos entre nosotros? La inmortalidad es una terrible coartada; no es fácil vivir con un pie más allá de la tumba y con el otro más acá. ¿Cómo resolver los asuntos del día cuando son mirados desde tan lejos? ¿Cómo apasionarse por un combate o disfrutar con una victoria? Todo es lo mismo. Nos miran sin vernos; hemos muerto ya a sus ojos y vuelven a la novela que escriben para hombres que no verán jamás. Se han dejado robar sus vidas por la inmortalidad. Nosotros escribimos para nuestros contemporáneos y no queremos ver nuestro mundo con ojos futuros —sería el modo más seguro de matarlo—, sino con nuestros ojos reales, con nuestros verdaderos ojos percederos. No queremos ganar nuestro proceso en la apelación y no sabemos qué hacer con una rehabilitación póstuma; es aquí mismo, mientras vivimos, donde los pleitos se ganan o pierden.

No pensamos, sin embargo, en instaurar un relativismo literario. No nos atrae lo puramente histórico. Y, además, ¿existe lo histórico puro, salvo en los manuales del señor Seignobos? Cada época descubre un aspecto de la condición humana, en cada época el hombre decide de sí mismo frente a los demás, el amor, la muerte, el mundo. Y, cuando los partidos se enfrentan en relación con el desarme de las Fuerzas Francesas del Interior o con la ayuda a los republicanos españoles, está en juego esta opción metafísica, este proyecto singular y absoluto. Así, al tomar partido en la singularidad de nuestra época, nos unimos finalmente a lo eterno y nuestra tarea de escritores consiste en hacer entrever los valores de eternidad que están implicados en esos debates sociales o políticos. Pero no vamos a buscarlos en un cielo inteligible; son valores que tienen únicamente interés en su envoltura actual.

Lejos de ser relativistas, afirmamos rotundamente que el hombre es un absoluto. Pero lo es en su hora, en su medio, sobre su tierra. Lo que es absoluto, lo que mil años de historia no pueden destruir, es esta decisión irremplazable, incomparable, que toma en este momento en relación con estas circunstancias; lo absoluto es Descartes, el hombre que se nos evade porque ha muerto, que ha vivido en su época, que ha pensado esta época día por día, con los medios que tenía a mano; que ha formado su doctrina a partir de cierto estado de los conocimientos, que ha conocido a Gassendi, Caterus y Mersenne; que amó en su infancia a una joven equívoca, que fue a la guerra y dejó encinta a una criada; que combatió, no el principio de autoridad en general, sino precisamente la autoridad de Aristóteles; y que se alza en su fecha, desarmado, pero no vencido, como un hito. Lo relativo es el cartesianismo, esa filosofía ambulante que se pasea de siglo en siglo y donde cada cual encuentra lo que pone. No nos haremos eternos corriendo tras la inmortalidad; no seremos absolutos por haber reflejado en nuestras obras algunos principios descarnados, lo suficientemente vacíos y nulos para pasar de un siglo a otro, sino por haber combatido apasionadamente en nuestra época, por haberla amado con pasión y haber aceptado morir totalmente con ella.

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

haber vuelto a encontrar la tranquilidad de conciencia profesional y de que, al menos para nosotros, la literatura haya vuelto a ser lo que nunca debió dejar de ser: una función social.

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

Creo que la clase burguesa puede ser definida intelectualmente por el empleo que hace del espíritu de análisis, cuyo postulado inicial es que los compuestos deben necesariamente reducirse a una ordenación de elementos simples. Entre sus manos, este postulado fue antes un arma ofensiva que sirvió para dismantelar los bastiones del Antiguo Régimen. Todo fue analizado; en el mismo movimiento, fueron reducidos el aire y el agua a sus elementos, el espíritu a la suma de las impresiones que lo componen, la sociedad a la suma de los individuos que la forman. Los conjuntos se desvanecieron; ya no eran más que sumas abstractas debidas al azar de las combinaciones. La realidad se refugió en los términos últimos de la descomposición. Estos, en efecto —es el segundo postulado del análisis—, guardan inalterablemente sus propiedades esenciales, tanto si entran en un compuesto como si existen en estado libre. Hubo una naturaleza inmutable del oxígeno, del hidrógeno, del ázoe, de las impresiones elementales que componen nuestro espíritu. Hubo una naturaleza inmutable del hombre. El hombre era el hombre como el círculo era el círculo: de una vez por todas. El individuo, subiera al trono o estuviera sumido en la miseria, continuaba siendo fundamentalmente idéntico a sí mismo; porque había sido concebido conforme al modelo del átomo de oxígeno, que puede combinarse con el hidrógeno para hacer el agua y con el ázoe para hacer el aire, sin que su estructura interna cambie con ello. Estos principios han presidido la Declaración de los Derechos del Hombre. En la sociedad que concibe el espíritu de análisis, el individuo, partícula sólida e indescomponible, vehículo de la naturaleza humana, reside como un guisante en una lata de

guisantes: redondo, encerrado en sí mismo, comunicable. Todos los hombres son *iguales*: hay que entender por esto que todos los hombres participan igualmente en la esencia del hombre. Todos los hombres son *hermanos*: la fraternidad es un lazo pasivo entre moléculas distintas que ocupa el lugar de una solidaridad de acción o de clase que el espíritu de análisis no puede ni siquiera concebir. Es una relación completamente exterior y puramente sentimental que oculta la simple yuxtaposición de los individuos en la sociedad analítica. Todos los hombres son *libres*: libres de ser *hombres*, por supuesto. Lo que significa que la acción del político debe ser totalmente negativa; el político no tiene que hacer la naturaleza humana; basta que separe los obstáculos que podrían impedir el desarrollo de la misma. De este modo, deseosa de echar abajo el derecho divino, el derecho de nacimiento y de sangre, el derecho de primogenitura, todos los derechos basados en la idea de que hay diferencias de naturaleza entre los hombres, la burguesía ha confundido su causa con la del análisis y construido para su propio uso el mito de lo universal. Contrariamente a los revolucionarios contemporáneos, sólo ha podido realizar sus reivindicaciones renunciando a su conciencia de clase: los hombres del Tercer Estado de las Constituyentes eran burgueses porque se consideraban sencillamente hombres.

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

vas. De este modo, la defensa burguesa es permanente en cierto sentido y se identifica con la misma burguesía. Pero no se manifiesta por cálculos; en el interior del mundo que la burguesía se construye, hay sitio para las virtudes de la despreocupación, el altruismo e incluso la generosidad. Sin embargo, las buenas obras burguesas son actos individuales que se dirigen a la naturaleza humana universal encarnada en un individuo. En este aspecto, tienen tanta eficacia como una hábil propaganda, pues el beneficiario de las buenas obras está obligado a aceptarlas como se le propone, es decir, pensando como un ser humano aislado ante otro ser humano. La caridad burguesa alimenta el mito de la fraternidad.

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

atomismo psicológico. Proust se ha hecho burgués, se ha hecho el cómplice de la propaganda burguesa, ya que su obra contribuye a difundir el mito de la naturaleza humana.

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

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

En segundo lugar, no podemos admitir que una afección humana esté compuesta de elementos moleculares que se yuxtaponen, sin modificarse los unos a los otros. La consideramos, no una máquina bien ideada, sino una forma organizada. No concebimos la posibilidad de hacer el *análisis* del amor, porque el desarrollo de este sentimiento, como el de todos los demás, es *dialéctico*.

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

En cuarto lugar, negamos que el origen, la clase, el medio y la nación del individuo sean simples concomitantes de su vida

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

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

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

De este modo, la conciencia contemporánea parece desgarrada por una antinomia. Los que se atienen por encima de todo a la dignidad de la persona humana, a su libertad, a sus derechos imprescriptibles, se inclinan lógicamente a pensar según el espíritu de análisis, que concibe los individuos con independencia de sus condiciones reales de existencia, que les dota de una naturaleza inmutable y abstracta, que los aísla y cierra los ojos delante de la solidaridad. Los que han comprendido bien que el hombre está arraigado en la colectividad y quieren subrayar la importancia de los factores económicos, técnicos e históricos, se inclinan hacia el espíritu de síntesis, que, cerrando los ojos ante las per-

sonas, sólo es capaz de ver los grupos. Esta antinomia se manifiesta, por ejemplo, en la creencia muy extendida de que el socialismo está en las antípodas de la libertad individual. Así, los que se atienen a la autonomía de la persona se ven arrinconados en un liberalismo capitalista cuyas consecuencias funestas se conocen bien y los que reclaman una organización socialista de la economía tendrían que pedirla a no sabemos qué autoritarismo totalitario. El malestar actual procede de que no hay nadie que pueda aceptar las consecuencias extremas de sus principios: hay una componente "sintética" entre los demócratas de buena voluntad y hay una componente analítica entre los socialistas. Recuérdese, por ejemplo, lo que fue en Francia el partido radical. Uno de sus teóricos publicó una obra titulada *El ciudadano contra los poderes*. Este título indica ya bastante cómo el autor se imaginaba la política: todo iría mejor si el ciudadano aislado, representante molecular de la naturaleza humana, fiscalizara a sus elegidos y, en caso necesario, los juzgara libremente. Pero, precisamente, los radicales no podían ocultar su fracaso; este gran partido no tenía ya, en 1939, ni voluntad ni programa, ni ideología; naufragaba en el oportunismo: es que había querido resolver políticamente problemas que no admiten la solución política. Los mejores talentos se mostraban perplejos: si el hombre es un animal político, ¿cuál es el motivo de que no se haya, al haberle dado la libertad política, decidido su suerte de una vez por todas? ¿Cuál es el motivo de que el libre juego de las instituciones parlamentarias no haya logrado suprimir la miseria, el paro forzoso, la opresión de los trusts? ¿Cuál es el motivo de que nos volvamos a encontrar con la lucha de clases más allá de la oposición fraternal de los partidos? No hubiera sido necesario ir mucho más lejos para vislumbrar los límites del espíritu analítico. El hecho de que el radicalismo buscara con constancia la alianza de los partidos de izquierda muestra claramente el camino adonde le llevaban sus confusas simpatías y aspiraciones, pero los radicales carecían de la técnica intelectual que era indispensable, no solamente para resolver, sino hasta para formular los problemas que oscuramente presentían.

En el otro campo, la turbación no es menor. La clase obrera se ha convertido en la heredera de las tradiciones democráticas. Reclama su manumisión en nombre de la democracia. Ahora

bien, como lo hemos visto, el ideal democrático se presenta históricamente en la forma de un contrato social suscrito entre individuos libres. Así, las reivindicaciones analíticas de Rousseau se mezclan frecuentemente en las conciencias con las reivindicaciones sintéticas del marxismo. Además, la formación técnica del obrero desarrolla en él el espíritu de análisis. Parecido en esto al sabio, el obrero debe resolver por el análisis los problemas de la materia. Si se vuelve hacia las personas, tiene la tendencia, para comprenderlas, de recurrir a los razonamientos que le sirven en el trabajo; aplica así a las conductas humanas una psicología de análisis que recuerda la del siglo xvii francés.

La existencia simultánea de estos dos tipos de explicación revela cierta fluctuación; ese recurso constante al "como si..." indica con bastante claridad que el marxismo no dispone todavía de una psicología de síntesis a tono con su concepción totalitaria de la clase.

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

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

Nuestra revista se consagrará a defender la autonomía y los derechos de la persona. Consideramos ante todo a nuestra revista un órgano de investigaciones: las ideas que acabo de exponer nos servirán de tema rector en el estudio de los problemas concretos de la actualidad. Abordamos todos el estudio de estos problemas con

un espíritu común, pero no tenemos ningún programa político o social; cada artículo sólo comprometerá a su autor. Sólo deseamos extraer, a la larga, una orientación general. Al mismo tiempo, recurrimos a todos los géneros literarios para familiarizar al lector con nuestras concepciones: un poema o una novela de imaginación, si se inspiran en ellas, podrán crear un clima favorable al desarrollo de las mismas con más eficacia que un escrito teórico. Pero ese contenido ideológico y esas intenciones nuevas pueden reaccionar sobre la misma forma y los procedimientos de producción novelesca: nuestros ensayos críticos tratarán de definir en grandes líneas las técnicas literarias —nuevas o antiguas—, que mejor se adapten a nuestros designios. Procuraremos ayudar al examen de los asuntos actuales publicando siempre que podamos estudios históricos, cuando, como los trabajos de Marc Bloch y Pirenne sobre la Edad Media, apliquen espontáneamente esos principios y el método que de ellos se deriva a los siglos pasados, es decir, cuando renuncien a la división arbitraria de la historia en historias —política, económica, ideológica, historia de las instituciones, historia de los individuos—, para tratar de reconstruir una época desaparecida como una totalidad y consideren a la vez que la época se expresa en y por las personas y que las personas se eligen en y por su época. Nuestras crónicas se esforzarán en considerar nuestro propio tiempo como una síntesis significativa y, para ello, encararán con un espíritu sintético las diversas manifestaciones de la actualidad, las modas y los procesos criminales del mismo modo que los hechos políticos y las obras del espíritu, tratando mucho más de descubrir en todas estas cosas un sentido común que de apreciarlas individualmente. Por ello, contrariamente a la costumbre, no vacilaremos en pasar por alto un libro excelente, pero que, desde el punto de vista en que nos colocamos, no nos enseñe nada nuevo sobre nuestra época, y en detenernos, en cambio, con un libro mediocre que nos parezca, por su misma mediocridad, revelador. Uniremos cada mes a estos estudios documentos en bruto tan variados como nos sea posible y a los que sólo pediremos que muestren con claridad la implicación de lo colectivo y de la persona. Reforzaremos estos documentos con encuestas y reportajes. Creemos, en efecto, que el reportaje forma parte de los géneros literarios y que puede convertirse en uno de los más importantes entre ellos. La capacidad de captar intuitiva e instantáneamente los significados y

la habilidad para reagrupar éstos en forma que se ofrezcan al lector conjuntos sintéticos inmediatamente descifrables constituyen las cualidades más necesarias en un reportero y también las que reclamamos a todos nuestros colaboradores. Sabemos, por otra parte, que, entre las pocas obras de nuestra época que tienen garantizada la supervivencia, se encuentran varios reportajes, como *Los diez días que cambiaron el mundo* y especialmente el admirable *Testamento español*. . . * En fin, dedicaremos en nuestras crónicas espacio muy considerable a los estudios psiquiátricos, cuando sean escritos con las perspectivas que nos interesan. Como se ve, nuestro proyecto es ambicioso; no podemos llevarlo a cabo solos. Formamos al partir un reducido equipo y habremos fracasado, si, transcurrido un año, no somos muchos más. Hacemos un llamamiento a todas las buenas voluntades; serán aceptados todos los manuscritos, vengan de donde vengán, siempre que se inspiren en preocupaciones análogas a las nuestras y que tengan, además, un valor literario. Recuerdo, en efecto, que, en la "literatura comprometida", el compromiso no debe, en modo alguno, inducir a que se olvide la *literatura* y que nuestra finalidad debe estribar tanto en servir a la literatura infundiéndole una sangre nueva como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene.

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

¿QUÉ ES ESCRIBIR?

No, no queremos "comprometer también" a la pintura, la escultura y la música o, por lo menos, no de la misma manera. ¿Por qué íbamos a quererlo? Cuando un escritor de los siglos pasados expresaba una opinión sobre su oficio ¿es que le pedían en seguida que aplicara esa opinión a las otras artes? Pero hoy es elegante "hablar de pintura" en la jerga del músico y del literato y "hablar de literatura" en la jerga del pintor, como si hubiese, en el fondo, un solo arte que pudiera expresarse indiferentemente en uno u otro de esos lenguajes, al modo de la substancia spinozista, reflejada adecuadamente por cada uno de sus atributos. Indudablemente, cabe encontrar en el origen de toda vocación artística una cierta opción indiferenciada que las circunstancias, la educación y el contacto con el mundo particularizarán solamente más adelante. Indudablemente también, las artes de una misma época se influyen mutuamente y están condicionadas por los mismos factores sociales. Pero quienes quieren demostrar la absurdidad de una teoría literaria mostrando que la misma es inaplicable a la música deben probar ante todo que las artes son paralelas. Ahora bien, este paralelismo no existe. Aquí, como en todas partes, no hay diferencias únicamente en las formas, sino también en la materia; una cosa es trabajar con colores y sonidos y otra cosa es expresarse con palabras. Las notas, los colores y las formas no son signos, no son cosas que remitan a nada que les sea exterior. Desde luego, es completamente imposible reducirlos estrictamente a ellos mismos y la idea de un sonido puro, por ejemplo, es una abstracción; no hay, Merleau-Ponty lo ha mostrado claramente en la *Phénoménologie de la*

perception, cualidad o sensación tan desnudas que carezcan por completo de significado. Pero el leve sentido oscuro que habita en ellas, alegría ligera o tímida tristeza, sigue inmanente en las mismas o se mantiene trémulo en su torno como una bruma de color; *es* color o sonido. ¿Quién podría distinguir el verde manzana de su alegría ácida? Y ¿no es ya pasar de la raya decir "la alegría ácida del verde manzana"? Hay el verde y hay el rojo, eso *es* todo; se trata de cosas y existen por sí mismos. Verdad es que cabe conferirles por convención el valor de signos. Así, se habla del lenguaje de las flores. Pero, si, después de puestos de acuerdo, las rosas blancas significan para mí "fidelidad", es que ha dejado de verlas como rosas: mi mirada las atraviesa para ver más allá de ellas una virtud abstracta; las olvido y no tengo en cuenta su abultamiento espumoso, su dulce perfume de la declinación; ni las he percibido. Esto quiere decir que no me he comportado como artista. Para el artista, el color, el aroma, el tintineo de la cucharilla en el platillo, son *cosas* en grado supremo; se detiene en la calidad del sonido o de la forma, vuelve a ella sin cesar y obtiene de ella satisfacciones íntimas; es este color-objeto el que va a trasladar a su tela y la única modificación que le hará experimentar es que lo transformará en objeto *imaginario*. Es, pues, el que más dista de considerar los colores y los sonidos como un *lenguaje*¹. Lo que es valedero para los elementos de la creación artística lo es también para sus combinaciones: el pintor no quiere trazar signos en su tela, sino que quiere crear² una cosa, y, si pone a la vez rojo, amarillo y verde, no hay ningún motivo para que el conjunto posea una significación definible, es decir, la remisión concreta a otro objeto. Indudablemente, este conjunto está también habitado por un alma y, como ha habido motivos, incluso ocultos, para que el pintor elija el amarillo y no el violeta, se puede sostener que los objetos así creados reflejan sus tendencias más profundas. Sin embargo, no expresan nunca su cólera, su angustia o su alegría como lo hacen las palabras o la expresión de un rostro. Los objetos están impregnados de estas cosas y, al haberse vaciado en estos tintes, que por sí mismos, tenían ya como un sentido, las emociones se confunden y oscurecen; nadie puede reconocerlas por completo. Este desgarramiento amarillo del cielo encima del Gólgota no ha sido elegido por el Tintoreto para *expresar* la angustia, ni tampoco para provocarla;

es, al mismo tiempo angustia y cielo amarillo. No es cielo de angustia, ni cielo angustiado; es una angustia hecha cosa, una angustia que se ha convertido en desgarramiento amarillo del cielo y que, por ello, está sumergida y empastada por las cualidades propias de las cosas, por su impermeabilidad, por su extensión, su permanencia ciega, su exterioridad y esas infinitas relaciones que con las otras cosas mantienen; es decir, ya no es en modo alguno legible; es como un esfuerzo inmenso y vano, siempre detenido a mitad de camino del cielo y de la tierra, para expresar lo que su naturaleza no le permite expresar. Y, del mismo modo, la significación de una melodía —si cabe hablar todavía de significación—, no es nada fuera de la melodía misma, en contraste con las ideas, que pueden ser expresadas adecuadamente en distintas formas. Se diga de una melodía que es alegre o es melancólica, siempre estará más allá o más acá de todo lo que de ella se pueda decir. No porque el artista tenga pasiones más ricas o más variadas, sino porque sus pasiones, que son tal vez el origen del tema inventado, al incorporarse a las notas, han experimentado una transubstanciación y una degradación. El grito de dolor es el signo del dolor que lo provoca. Pero un canto de dolor es a la vez el dolor mismo y una cosa distinta. O, si se quiere adoptar el vocabulario existencialista, es un dolor que ya *no existe*, que es. Ustedes dirán: ¿y si el pintor "hace" casas? Pues bien, precisamente, *hace* casas, es decir crea una casa imaginaria en la tela y no un signo de casa. Y la casa que así se manifiesta conserva toda la ambigüedad de las casas reales. El escritor puede guiar y, si describe un tugurio, representarlo como un símbolo de las injusticias sociales y provocar la indignación. El pintor es mudo: presenta un tugurio y todos podemos ver en él lo que queramos. Esta buhardilla no será jamás el símbolo de la miseria; para que lo fuera, sería necesario que fuera signo, cuando no es más que cosa. El mal pintor busca el tipo y pinta al Árabe, al Niño, a la Mujer; el bueno sabe que ni el Árabe ni el Proletario existen ni en la tela ni en la realidad: propone un obrero, cierto obrero. Y ¿qué se piensa de un obrero? Una infinidad de cosas contradictorias. Todos los pensamientos y sentimientos están ahí, aglutinados sobre el lienzo con una indiferenciación profunda; a cada uno toca elegir. Los artistas de almas nobles han tratado a veces de emocionarnos: han pintado largas filas de obreros

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

Por el contrario, el escritor trabaja con significados. Y todavía hay que distinguir: el imperio de los signos es la prosa; la poesía está en el lado de la pintura, la escultura y la música. Se me reprocha que la detesto; la prueba está, dicen, en que *Los Tiempos Modernos* publica muy pocos poemas. Esa es, por el contrario, la prueba de nuestra afición por ella. Para convenirse, basta echar un vistazo a la producción contemporánea. Los críticos dicen triunfalmente: "Por lo menos, no puede usted ni soñar en comprometerla". En efecto. Pero, ¿por qué iba a querer comprometerla? ¿Porque se sirve de palabras como la prosa? Pero no se sirve de la misma manera. Y hasta no *se sirve* en modo alguno; yo diría más bien que las sirve. Los poetas son hombres que se niegan a utilizar el lenguaje. Ahora bien, como es en y por el lenguaje, concebido como una especie de instrumento, la manera en que se busca la verdad, no hay que imaginarse que los poetas traten de discernir lo verdadero y exponerlo. No sueñan tampoco en *nombrar* al mundo y, verdaderamente, no nombran nada, pues la nominación supone un perpetuo sacrificio del hombre al objeto nombrado o, hablando como Hegel, el hombre se revela como lo inesencial delante de la cosa, que es lo esencial. Los poetas no hablan; tampoco se callan: es

otra cosa. Se ha dicho que querían destruir el verbo con acoplamientos monstruosos, pero es falso, pues sería necesario entonces que se hubiesen lanzado ya en medio del lenguaje utilitario y tratasen de retirar de él las palabras por pequeños grupos singulares, como, por ejemplo, "caballo" y "manteca", escribiendo "caballo de manteca"³. Aparte de que una empresa así reclamaría un tiempo infinito, no es concebible que se pueda estar a la vez considerando las palabras como utensilios y pensando en quitarles su "utensilidad". En realidad, el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos. Porque la ambigüedad del signo supone que se pueda a voluntad atravesarlo como un cristal y perseguir más allá a la cosa significada o volver la vista hacia su *realidad* y considerarlo como objeto. El hombre que habla está más allá de las palabras, cerca del objeto; el poeta está más acá. Para el primero, las palabras están domesticadas; para el segundo, continúan en estado salvaje. Para aquél, son convenciones útiles, instrumentos que se gastan poco a poco y de los que uno se desprende cuando ya no sirven; para el segundo, son cosas naturales que crecen naturalmente sobre la tierra, como la hierba y los árboles.

Pero, si el poeta se detiene en las palabras, como el pintor en los colores y el músico en los sonidos, esto no quiere decir que las palabras hayan perdido todo significado a sus ojos; sólo el significado puede dar a las palabras su unidad verbal; sin él, las palabras se desharían en sonidos o trazos de pluma. Pero el significado también se hace natural; ya no es la meta siempre fuera de alcance y siempre buscada por la trascendencia humana; es la propiedad de cada término, análoga a la expresión de un rostro, al leve sentido triste o alegre de los sonidos y los colores. Vaciado en la palabra, absorbido por su sonoridad o por su aspecto visual, espesado, degradado, es también cosa, increada, eterna; para el poeta, el lenguaje es una estructura del mundo exterior. El que habla está *situado* en el lenguaje, cercado por las palabras; éstas son las prolongaciones de sus sentidos, sus pinzas, sus antenas, sus lentes; ese hombre las maneja desde dentro, las siente como siente su cuerpo, está rodeado de un cuerpo verbal del que apenas tiene conciencia y que extiende su acción por el

mundo. El poeta está fuera del lenguaje, ve las palabras al revés, como si no perteneciera a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrara en primer lugar la palabra como una barrera. En lugar de conocer primeramente las cosas por sus nombres, parece que tiene primeramente un contacto silencioso con ellas, ya que, volviéndose hacia esta otra especie de cosas que son para él las palabras, tocándolas, palpándolas, descubre en ellas una pequeña luminosidad propia y afinidades particulares con la tierra, el cielo, el agua y todas las cosas creadas. Incapaz de servirse de la palabra como *signo* de un aspecto del mundo, ve en ella la imagen de uno de estos aspectos. Y la imagen verbal que elige por su parecido con el sauce o el Fresno no es necesariamente la palabra que nosotros utilizamos para designar estos objetos. Como está ya fuera, en lugar de que las palabras sean para él indicaciones que le saquen de sí mismo, que le pongan en medio de las cosas, las considera una trampa para atrapar una realidad evasiva; en pocas palabras, todo el lenguaje es para él el Espejo del Mundo. El resultado es que se operan importantes cambios en la economía interna de las palabras. Su sonoridad, su longitud, sus desinencias masculinas o femeninas y su aspecto visual le forman un rostro de carne que *representa* el significado más que lo expresa. Inversamente, como el significado está *realizado*, el aspecto físico de la palabra se refleja en él y le permite que funcione a su vez como imagen del cuerpo verbal. También como su signo, pues el significado ha perdido su preeminencia y, como las palabras son increadas como las cosas, el poeta no sabe si aquéllas existen por éstas o éstas por aquéllas. De este modo, se establece entre la palabra y la cosa significada una doble relación recíproca de parecido mágico y de significación. Y, como el poeta no *utiliza* la palabra, no elige entre las diversas acepciones y cada una de ellas, en lugar de parecerle una función autónoma, se le entrega como una cualidad material que se funde ante su vista con las otras acepciones. Así, en cada palabra, por el solo efecto de la *actitud* poética, realiza las metáforas en las que soñaba Picasso cuando deseaba hacer una caja de fósforos que fuera toda ella un murciélago sin dejar de ser una caja de fósforos. Florence —Florencia—, es ciudad, flor y mujer y es también ciudad-flor, ciudad-mujer y muchacha-flor. Y el extraño objeto que se muestra así posee la liquidez del río

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

mún con eso que llaman ordinariamente un esquema verbal: no preside la construcción de un significado. Se acercaría más bien al proyecto creador por el que Picasso predetermina en el espacio, antes incluso de tocar su pincel, esa *cosa* que se convertirá en un saltimbanqui o un arlequín.

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

Este *mais*, que se levanta como un monolito en los lindes de la frase, no enlaza el último verso con el precedente. Le procura cierto matiz reservado, una "altanería" que penetra en todas partes. Del mismo modo, ciertos poemas comienzan por "y". Esta conjunción ya no es para el espíritu la señal de una operación que ha de efectuarse: se extiende por todo el párrafo para darle la cualidad absoluta de una continuación. Para el poeta, la frase tiene una tonalidad, un gusto; el poeta saborea en ella, por sí mismos, los sabores irritantes de la objeción, la reserva, la disyunción; los lleva a lo absoluto y hace de ellos propiedades reales de la frase; ésta se convierte en todas sus partes en objeción, sin ser objeción a nada preciso. Volvemos a encontrar aquí esas relaciones de implicación recíproca que señaláramos hace un momento entre la palabra poética y su sentido: el conjunto de las palabras elegidas funcionan como *imagen* del matiz interrogativo o restrictivo e, inversamente, la interrogación es imagen del conjunto verbal que delimita.

Como en estos versos admirables:

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

A nadie se interroga ni nadie interroga: el poeta está ausente. La interrogación no tiene respuesta o, mejor dicho, es su propia respuesta. ¿Es, pues, una falsa interrogación? Pero sería absurdo creer que Rimbaud ha "querido decir": todos tienen sus defectos. Como decía Breton de Saint-Poul Roux: "Si hubiese

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

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

querido decirlo, lo hubiera dicho". Y tampoco ha querido decir otra cosa. Ha formulado una interrogación absoluta; ha otorgado a la hermosa palabra alma una existencia interrogativa. He aquí la interrogación convertida en cosa, como la angustia del Tintoretto se había convertido en cielo amarillo. Ya no es una significación; es una substancia; está vista desde fuera y Rimbaud nos invita a verla desde fuera con él; su extrañeza procede de que nosotros nos colocamos para considerarla del otro lado de la condición humana, del lado de Dios.

Si las cosas son así, se comprenderá fácilmente qué tontería sería reclamar un compromiso poético. Indudablemente, la emoción, la pasión misma —y por qué no la cólera, la indignación social o el odio político?—, participan en el origen del poema. Pero no se expresan en él, como en un libelo o una profesión de fe. A medida que el prosista expone sus sentimientos, los aclara; para el poeta, por el contrario, si desliza sus pasiones en su poema, deja de reconocerlas; las palabras se apoderan de ellas, se empapan con ellas y las metamorfosean; no las significan, ni siquiera a los ojos del autor. La emoción se ha convertido en cosa y tiene ahora la opacidad de las cosas; está nublada por las propiedades ambiguas de los vocablos en los que la han encerrado. Y, sobre todo, hay siempre mucho más, en cada frase, en cada verso, como hay en ese cielo amarillo encima del Gólgota más que una simple angustia. La palabra, la frase-cosa, inagotables como cosas, desbordan por todas partes el sentimiento que las ha suscitado. ¿Cómo cabe esperar que se provocará la indignación o el entusiasmo político del lector cuando precisamente se le retira de la condición humana y se le invita a examinar, con los ojos de Dios, el lenguaje al revés? Se me dirá: "Se olvida usted de los poetas de la Resistencia. Se olvida usted de Pierre Emmanuel". ¡No, no! Iba precisamente a citarlo en mi apoyo ⁴.

Pero el que un poeta tenga prohibido el comprometerse, ¿es motivo para que el prosista quede dispensado de hacerlo? ¿Qué hay de común entre los dos? El prosista escribe, es verdad, y el poeta escribe también. Pero entre los dos actos de escribir no hay de común más que el movimiento de la mano que traza las letras. En lo demás, sus universos no tienen comunicación entre sí y lo que vale para el uno no vale para el otro. La prosa es

utilitaria por esencia: definiría muy a gusto al prosista como hombre que se sirve de las palabras. El señor Jourdain hacía prosa para pedir sus zapatillas y Hitler para declarar la guerra a Polonia. El escritor es un hablador: señala, demuestra, ordena, niega, interpela, suplica, insulta, persuade, insinúa. Si lo hace huecamente; no se convierte en poeta por eso; es un prosista que habla para no decir nada. Hemos visto ya bastante el lenguaje al revés; conviene ahora que lo miremos al derecho ⁵.

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

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

Por otra parte, si se considera únicamente esta estructura secundaria de la empresa que es el *momento verbal*, el grave error de los estilistas puros estriba en creer que el vocablo es un céfiro que discurre levemente por la superficie de las cosas, que las toca suavemente sin alterarlas. Y el hablador es un puro *testigo* que resume en una palabra su contemplación inofensiva. *Hablar es actuar*: toda cosa que se nombra ya no es completamente la misma; ha perdido su inocencia. Si se nombra la conducta de un individuo, esta conducta queda de manifiesto ante él; este individuo se ve a sí mismo. Y, como al mismo tiempo se nombra esa conducta a todo lo demás, el individuo se sabe *visto* al mismo tiempo que se ve; su ademán furtivo, olvidado apenas hecho, comienza a existir enormemente, a existir para todos; se integra en el espíritu objetivo, toma dimensiones nuevas, queda recuperado. Después de esto, ¿cómo quieren ustedes que el indi-

viduo actúe de la misma manera? O bien insistirá en su conducta por obstinación y con conocimiento de causa o bien la abandonará. Así, al hablar, descubro la situación por mi mismo propósito de cambiarla; la descubro a mí mismo y a los otros *para* cambiarla; la alcanzo en pleno corazón, la atravieso y la dejo clavada bajo la mirada de todos; ahora, decido; con cada palabra que digo, me meto un poco más en el mundo y, al mismo tiempo, salgo de él un poco más, pues lo paso en dirección al porvenir. Así, el prosista es un hombre que ha elegido cierto modo de acción secundaria que podría ser llamada acción por revelación. Es, pues, perfectamente legítimo, formularle esta segunda pregunta: ¿qué aspecto del mundo quieres revelar, qué cambio quieres producir en el mundo con esa revelación? El escritor "comprometido" sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio. Ha abandonado el sueño imposible de hacer una pintura imparcial de la sociedad y la condición humana. El hombre es el ser frente al que ningún ser puede mantener la neutralidad; ni el mismo Dios. Porque Dios, si existiera, estaría, como lo han visto claramente algunos místicos, *situado* en relación con el hombre. Y es también el ser que no puede ni ver siquiera una situación sin cambiarla, pues su mirada coagula, destruye, esculpe o, como hace la eternidad, cambia el objeto en sí mismo. Es en el amor, en el odio, en la cólera, en el miedo, en la alegría, en la indignación, en la admiración, en la esperanza y en la desesperación cómo el hombre y el mundo se revela *en su verdad*. Sin duda, el escritor comprometido puede ser mediocre; cabe incluso que tenga conciencia de serlo, pero, como no se sabría escribir en el proyecto de hacerlo perfectamente, la modestia con que considere su obra no debe apartarle del propósito de construirla como si fuera a tener la mayor repercusión. No debe decirse jamás: "¡Bah! Apenas tendré tres mil lectores"; sino: "¿Qué sucedería si todo el mundo leyera lo que escribo?" Recuerda la frase de Mosca delante de la berlina que llevaba a Fabricio y Sanseverina: "Si brota entre ellos la palabra Amor, estoy perdido". Sabe que es el hombre que nombra lo que todavía no ha sido nombrado o lo que no se atreve a decir su nombre; sabe que hace "brotar" la palabra amor y la palabra odio y, con ellas, el amor y el odio entre hombres que no habían decidido todavía

acerca de sus sentimientos. Sabe que las palabras, como dice Brice-Parain, son "pistolas cargadas". Si habla, tira. Puede callarse, pero, si ha optado por tirar, es necesario que lo haga como un hombre apuntando a blancos, y no como un niño, al azar, cerrando los ojos y por el solo placer de oír las detonaciones. Trataremos más adelante de determinar lo que puede ser la finalidad de la literatura. Pero, desde ahora, podemos llegar a la conclusión de que el escritor ha optado por revelar el mundo y especialmente el hombre a los demás hombres, para que éstos, ante el objeto así puesto al desnudo, asuman toda sus responsabilidades. De nadie se supone que ignora la ley porque hay un código y la ley es una cosa escrita; después de esto, cada cual puede infringir la ley, pero a sabiendas de los riesgos que corre. Del mismo modo, la función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente. Y, como el escritor se ha lanzado al universo del lenguaje, no puede ya simular jamás que no sabe hablar; si se entra en el universo de los significados, ya no hay modo de salir de él; puede dejarse a las palabras que se organizan libremente: formarán frases y cada frase contiene el lenguaje entero y remite a todo el universo; el mismo silencio se define respecto a las palabras, como la pausa, en música, recibe su sentido de los grupos de notas que la rodean. Este silencio es un momento del lenguaje; callarse no es quedarse mudo, sino negarse a hablar, es decir, hablar todavía. Por tanto, si un escritor ha optado por callarse en relación con un aspecto cualquiera del mundo o, según una expresión que dice muy bien lo que quiere decir, por *pasarle en silencio*, hay derecho a formularle una tercera pregunta: ¿por qué hablas de esto antes que de aquello y, ya que tú hablas para cambiar, por qué quieres cambiar esto antes que aquello?

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

túa por persuasión, como el encanto de una voz o de un rostro, no presiona, hace inclinarse inadvertidamente y se cree ceder ante los argumentos cuando se es requerido por un encanto que no se ve. La etiqueta de la misa no es la fe; dispone y ordena la fe. La armonía de las palabras, su belleza y el equilibrio de las frases *disponen* las pasiones del lector sin que éste lo advierta, las ordenan como la misa, como la música, como una danza; si el lector considera las palabras por sí mismas, pierde el sentido y no le quedan más que fastidiosos balanceos. En la prosa, el placer estético es puro únicamente cuando viene de añadidura. Da vergüenza recordar ideas tan sencillas, pero se trata de ideas que hoy parecen olvidadas. Si no fuera así, ¿vendrían a decirnos que proyectamos el asesinato de la literatura o, más sencillamente, que el compromiso perjudica al arte de escribir? Si la contaminación de cierta prosa por la poesía no hubiese nublado las ideas de nuestros críticos, ¿pensarían en atacarnos por la forma cuando hemos hablado solamente del fondo? Sobre la forma, no se puede decir nada por adelantado y nada hemos dicho; cada cual inventa su forma, la cual es juzgada después. Verdad es que los temas proponen el estilo. Pero no lo ordenan; no hay temas que se pongan *a priori* fuera del arte literario. ¿Qué hay de más comprometido y fastidioso que el propósito de atacar a la sociedad de Jesús? Pascal fabricó con este propósito las *Provinciales*. En pocas palabras, se trata de saber de qué se va a escribir: de las mariposas o de la condición de los judíos. Y, cuando se sabe de qué se va a escribir, queda por decidir cómo se escribirá. Frecuentemente, las dos decisiones se convierten en una sola, pero nunca la segunda precede a la primera en los buenos autores. Ya sé que Giraudoux decía: "Lo único que importa es encontrar el estilo; la idea vendrá después". Pero estaba equivocado: la idea no ha venido. Si se considera que los temas son problemas siempre planteados, solicitudes, esperas, se comprenderá que el arte nada pierde con el compromiso; por el contrario, del mismo modo que la física presenta a los matemáticos problemas nuevos que les obligan a crear un nuevo simbolismo, las exigencias siempre nuevas de lo social o lo metafísico imponen al artista la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo o técnicas nuevas. Si ya no escribimos como en el siglo xvii, es porque la lengua de Racine y de Saint-Evremond no se presta para hablar de locomotoras o

del proletariado. Después de esto, los puristas nos prohibirán escribir sobre locomotoras. Pero el arte no ha estado nunca del lado de los puristas.

Si tal es el principio del compromiso, ¿qué se le puede objetar? Y sobre todo, ¿qué se le ha objetado? He sacado la impresión de que mis adversarios no ponían mucho empeño en sus trabajos y que sus artículos no contenían más que un largo suspiro de escándalo que se arrastraba a lo largo de dos o tres columnas. A mí me hubiera gustado saber *a nombre de qué*, de qué concepción de la literatura, se me condenaba, pero no lo dijeron. Ni ellos mismos lo sabían. Lo más consecuente hubiera sido apoyar su veredicto en la vieja teoría del arte por el arte. Pero ninguno de ellos está en condiciones de aceptar esta teoría. Es una teoría que también molesta. Se sabe muy bien que el arte puro y el arte vacío son una misma cosa y que el purismo estético no fue más que una brillante maniobra defensiva de los burgueses del siglo pasado, quienes preferían verse denunciados como filisteos que como explotadores. Es, pues, necesario, según lo revela su propia confesión, que el escritor hable de alguna cosa. Pero, ¿de qué? Creo que la turbación de esta gente sería grande si Fernández no les hubiera encontrado, después de la otra guerra, la noción de *mensaje*. El escritor de hoy, dicen, no debe ocuparse en modo alguno en los asuntos temporales; tampoco debe alinear palabras sin significado ni buscar únicamente la belleza de las frases y las imágenes: su función consiste en entregar mensajes a los lectores. ¿Qué es, pues, un mensaje?

Hay que recordar que la mayoría de los críticos—son hombres que no han tenido mucha suerte y que, en el momento en que estaban en los lindes de la desesperación, han encontrado un modesto puesto tranquilo de guardián de cementerio. Dios sabe si los cementerios son lugares de paz; no hay nada más apacible, salvo una biblioteca. Los muertos están ahí: no han hecho más que escribir, se les ha perdonado hace tiempo el pecado de vivir y, por otra parte, no se sabe de sus vidas más que por otros libros que otros muertos han escrito sobre ellos. Rimbaud está muerto. Muertos están Paterné Berrichon e Isabelle Rimbaud; las gentes molestas han desaparecido y no quedan más que breves ataúdes que se colocan sobre losas, a lo largo de los muros, como las urnas de un columbario. El

crítico vive mal, su mujer no le estima como convendría, los hijos son ingratos y los fines de mes resultan difíciles. Pero siempre es posible entrar en la biblioteca, tomar un libro de un estante y abrirlo. Se percibe un leve olor a cueva y comienza una extraña operación que el crítico ha decidido llamar la lectura. Por cierto lado, es una posesión, se presta el propio cuerpo a los muertos para que puedan vivir de nuevo. Y, por otro lado, es un contacto con el más allá. El libro, en efecto, ya no es un objeto, ni tampoco un acto, ni siquiera un pensamiento: escrito por un muerto sobre cosas muertas, ya no tiene lugar en este mundo ni habla de cosas que nos interesen directamente; abandonado a sí mismo, se encoge y se hunde, convirtiéndose en meras manchas de tinta sobre papel mohoso. Y, cuando el crítico reanima estas manchas, cuando hace de ellas letra y palabras, éstas le hablan de pasiones que no siente, de cóleras sin objeto, de temores y de esperanzas difuntos. Se ve rodeado de un mundo inmaterial en el que los sentimientos humanos, como ya no emocionan, han pasado a la categoría de sentimientos ejemplares y, para decirlo con claridad, de *valores*. De este modo, el crítico se convence de haber entrado en relación con un mundo inteligible que es como la verdad de sus amargas cotidianas y la razón de ser de las mismas. Piensa que la naturaleza imita al arte como, según Platón, el mundo sensible imitaba a los arquetipos. Y, mientras lee, su vida de todos los días se convierte en una apariencia. Es una apariencia su mujer agriada y es una apariencia su hijo jorobado. Y serán salvadas porque Jenofonte ha hecho el retrato de Jantipa y Shakespeare el de Ricardo III. Para el crítico, es un placer que los autores contemporáneos le concedan la gracia de morir: sus libros, demasiado crudos, demasiado vivos, demasiado apremiantes, pasan al otro lado, afectan cada vez menos y se hacen cada vez más hermosos; después de una breve permanencia en el purgatorio, van a poblar el cielo inteligible de los nuevos valores. Bergotte, Swann, Siegfried, Bella y M. Teste: he aquí adquisiciones recientes. Se está esperando a Nathanaël y Ménalque. En cuanto a los escritores que se obstinan en vivir, se les pide únicamente que no se muevan mucho y procuren en adelante parecerse a los muertos que han de ver. Valéry no se las arreglaba mal, al publicar desde hacía veinticinco años libros

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

En esas geometrías apasionadas, cuando la geometría ya no convence, la pasión emociona todavía. O más bien la representación de la pasión. Las ideas se han dispersado con el correr de los siglos, pero continúan siendo las pequeñas obstinaciones personales de un hombre que fue de carne y hueso; detrás de las razones de la razón, que languidecen, percibimos las razones

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

Por ello, hay que recomendar a los autores contemporáneos que entreguen mensajes, es decir, que limiten voluntariamente sus escritos a la expresión involuntaria de sus almas. Digo involuntaria porque los muertos, de Montaigne a Rimbaud, se han pintado de cuerpo entero, pero sin quererlo y por añadidura; el excedente que nos han dado sin darse cuenta de ello debe ser la primera y confesada finalidad de los escritores vivos. No se exige a éstos que nos entreguen confesiones sin adornos ni que se abandonen al lirismo demasiado desnudo de los románticos. Pero, ya que nos complacemos en descubrir las tretas de Chateaubriand o de Rousseau, en sorprenderles en la intimidad cuando representan el papel de hombres públicos, en determinar los móviles particulares de sus afirmaciones más universales, se pide a los nuevos que nos procuren deliberadamente este placer. Que razonen, pues. Que afirmen, que nieguen, que refuten y que prueben. Pero la causa que defienden no debe ser más que la finalidad aparente de su razonamiento. La finalidad más honda es entregarse

sin que lo parezca. Hace falta ante todo que desarmen sus razonamientos, como el tiempo ha hecho con los de los clásicos; que los transporten sobre temas que no interesen a nadie o sobre verdades tan generales que los lectores estén convencidos por adelantado; hace falta que den a sus ideas una apariencia de profundidad, pero en el vacío, formándolas de modo que se expliquen por una infancia tan desgraciada, un odio de clase o un amor incestuoso. Que no pretendan pensar de veras: el pensamiento oculta al hombre y es el hombre lo que nos interesa. Un sollozo completamente desnudo no es bonito: molesta. Un buen razonamiento molesta también, como Stendhal lo había advertido. Pero un razonamiento que oculte un sollozo es precisamente lo que buscamos. El razonamiento quita a las lágrimas lo que tienen de vergonzoso; las lágrimas, al revelar su origen pasional, quitan al razonamiento lo que tienen de agresivo; ni nos emocionaremos demasiado ni nos convenceremos del todo y podremos dedicarnos con seguridad a esa voluptuosidad moderada que procuran, como todos saben, las obras de arte. Tal es, pues, la literatura "verdadera", "pura": una subjetividad que se entrega con la forma de lo objetivo, un discurso tan curiosamente dispuesto que equivale a un silencio, un pensamiento que se discute a sí mismo, una Razón que no es más que la máscara de la sinrazón, un Eterno que da a entender que no es más que un momento de la Historia, un momento histórico que, por las interioridades que revela, remite de pronto al hombre eterno, una enseñanza perpetua, pero que se efectúa contra las voluntades expresas de los que enseñan.

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

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

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

NOTAS

¹ Por lo menos, en general. La grandeza y el error de Klee estriban en su intento de hacer una pintura que sea a la vez signo y objeto.

² Digo "crear", no "imitar", lo que basta para reducir a la nada todo el énfasis del señor Charles Estienne, quien según se ve claramente, no ha comprendido nada de mi tesis y se empeña en acuchillar sombras.

³ Es el ejemplo citado por Bataille en *Expérience intérieure*.

⁴ Si se quiere conocer el origen de esta actitud frente al lenguaje, haré aquí algunas breves indicaciones.

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

Después del advenimiento de la sociedad burguesa, el poeta hace frente común con el prosista para declararla insostenible. Para el poeta, sigue tratándose de crear el mito del hombre, pero se pasa de la magia blanca a la magia negra. Se sigue presentando al hombre como al fin absoluto, pero el hombre, al triunfar en su empresa, se hunde en una colectividad utilitaria. Lo que se encuentra en el fondo del acto y permitirá el paso al mito, no es, pues, el triunfo, sino el fracaso. Sólo el fracaso, al detener como una pantalla la serie infinita de sus proyectos, devuelve al hombre a sí mismo, a su pureza. El mundo sigue siendo lo inesencial, pero ahí está ahora como pretexto para la derrota. La finalidad de la cosa consiste en devolver al hombre a sí mismo cerrándole el camino. No se trata, desde luego, de introducir arbitrariamente la derrota y la ruina en el curso del mundo, sino de tener ojos únicamente para ellas. La empresa humana tiene dos caras: es a la vez triunfo y fracaso. Para pensarla, el esquema dialéctico es insuficiente: hay que suavizar todavía más nuestro vocabulario y los cuadros de nuestra razón. Trataré algún día de describir esa extraña realidad, la Historia que no es ni objetiva ni nunca completamente subjetiva, donde la dialéctica es discutida, invadida y corroída por una especie de antidualéctica, pero que es, sin embargo, dialéctica todavía. Pero esto es asunto para el filósofo: por lo general, no se miran las dos caras de Jano; el hombre de acción ve una y el poeta otra. Cuando los útiles quedan rotos, los planes desvirtuados y los esfuerzos en la nada, el mundo se manifiesta con una frescura infantil y terri-

ble, sin puntos de apoyo, sin caminos. Tiene el máximo de realidad porque resulta bastante aplastante para el hombre y, como la acción generaliza en todo caso, la derrota devuelve a las cosas su realidad individual. Pero, por una inversión esperada, el fracaso considerado como fin último es a la vez impugnación y apropiación de este universo. Impugnación porque el hombre *vale más* que lo que le aplasta; no discute las cosas en su "poco de realidad", como el ingeniero o el capitán, sino, por el contrario, en su exceso de realidad, por el propio carácter de vencido; el hombre es el remordimiento del mundo. Apropiación porque el mundo, al dejar de ser el útil del triunfo, se convierte en el instrumento del fracaso. Héle ahí dotado de una oscura finalidad —lo que sirve es su coeficiente de adversidad—, tanto más humano cuanto más hostil al hombre. El mismo fracaso se convierte en salvación. No es que nos haga llegar a algún más allá. Pero, por sí mismo, se voltea y metamorfosea. Por ejemplo, el lenguaje poético surge de las ruinas de la prosa. Si es verdad que la palabra es una traición y que la comunicación es imposible, cada palabra, por sí misma, recobra su individualidad, se convierte en un instrumento de nuestra derrota y encubridora de lo incommunicable. No es que haya *otra cosa* que comunicar, sino que, fracasada la comunicación de la prosa, el sentido mismo de la palabra se convierte en lo incommunicable puro. De este modo, el fracaso de la comunicación se convierte en la sugestión de lo incommunicable y el proyecto de utilizar las palabras, al verse contrariado, cede el sitio a la pura intuición desinteresada del vocablo. Volvemos a encontrar, pues, la descripción que hemos intentado en la página 12 de esta obra, pero en la perspectiva más general de la valorización absoluta del fracaso, lo que, a mi juicio, es la actitud original de la poesía contemporánea. Conviene advertir también que esta elección confiere al poeta una función muy precisa en la colectividad: en una sociedad muy integrada o religiosa, el fracaso está ocultado por el Estado o compensado por la Religión; en una sociedad menos integrada y laica, como son nuestras democracias, corresponde a la poesía esa compensación.

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

⁵ Es manifiesto que, en toda poesía, se halla presente cierta forma de prosa, es decir, de triunfo. Recíprocamente, la prosa más seca encierra siempre un poco de poesía, es decir, cierta forma de fracaso. Ningún prosista, ni el más lúcido, comprende *completamente* lo que quiere decir; dice demasiado o demasiado poco y cada frase es una apuesta, un riesgo que

se asume; cuanto más se tantea, más se singulariza la palabra; nadie, como lo ha demostrado Valéry, puede comprender una palabra hasta el fondo. Así, cada palabra se emplea simultáneamente por su sentido claro y social y por ciertas oscuras resonancias, casi diría por su fisonomía. El lector también es sensible a esto. Y ya no estamos en el nivel de la comunicación concertada, sino en el de la gracia y del azar; los silencios de la prosa son poéticos porque señalan sus límites y sólo para mayor claridad me he fijado en los casos extremos de la prosa pura y la poesía pura. No se debe, sin embargo, llegar a la conclusión de que cabe pasar de la poesía a la prosa por una serie continua de formas intermedias. Si el prosista quiere cuidar demasiado las palabras, la *eidos* "prosa" se rompe y caemos en el galimatías. Si el poeta cuenta, explica o enseña, la poesía se hace *prosaica* y ha perdido la partida. Se trata de estructuras complejas, impuras, pero bien delimitadas.

II

¿POR QUÉ ESCRIBIR?

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

Cada una de nuestras percepciones va acompañada de la conciencia de que la realidad humana es "reveladora", es decir, de que "hay" ser gracias a ella o, mejor aún, que el hombre es el medio por el que las cosas se manifiestan; es nuestra presencia en el mundo lo que multiplica las relaciones; somos nosotros los que ponemos en relación este árbol con ese trozo de cielo; gracias a nosotros, esa estrella, muerta hace milenios, ese cuarto de luna y ese río se revelan en la unidad de un paisaje; es la velocidad de nuestro automóvil o nuestro avión lo que organiza las grandes masas terrestres; con cada uno de nuestros actos, el mundo nos revela un rostro nuevo. Pero, si sabemos que somos los detectores del ser, sabemos también que no somos sus productores. Si le volvemos la espalda, ese paisaje quedará sumido en su permanencia oscura. Quedará sumido por lo menos; no hay nadie tan loco que crea que el paisaje se reducirá a la nada. Seremos nosotros los que nos reduciremos a la nada y la tierra continuará en su letargo hasta que otra conciencia venga a despertarla. De este modo, a nuestra certi-

dumbre interior de ser "reveladores" se une la de ser inesenciales en relación con la cosa revelada.

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

Lo que equivale a decir: nunca. Pues esto equivaldría a contemplar la propia obra con ojos ajenos y a revelar lo que se ha creado. Pero es manifiesto que cuanto más conciencia tenemos de nuestra actividad creadora menos tenemos de la cosa creada. Cuando se trata de una vasija o un cajón que fabricamos conforme a las normas tradicionales y con útiles cuyo empleo está codificado, es el famoso "se" de Heidegger lo que trabaja por medio de nuestras manos. En este caso, el resultado puede parecernos lo bastante extraño a nosotros como para conservar a nuestros ojos su objetividad. Pero, si producimos nosotros mismos las normas de la producción, las medidas y los criterios y si nuestro impulso creador viene de lo más profundo del corazón, no cabe nunca encontrar en la obra otra cosa que nosotros mismos: somos nosotros quienes hemos inventado las leyes con las que juzgamos esa obra; vemos en ella nuestra historia, nuestro amor, nuestra alegría; aunque la contemplemos sin volverla a tocar, nunca nos entrega esa alegría o ese amor, porque somos nosotros quienes ponemos esas cosas en ella; los resultados que hemos obtenido sobre el lienzo o sobre el papel

no nos parecen nunca objetivos, pues conocemos demasiado bien los procedimientos de los que son los efectos. Estos procedimientos continúan siendo un hallazgo subjetivo: son nosotros mismos, nuestra inspiración, nuestra astucia, y, cuando tratamos de percibir nuestra obra, todavía la creamos, repetimos mentalmente las operaciones que la han producido y cada uno de los aspectos se nos manifiesta como un resultado. Así, en la percepción, el objeto se manifiesta como esencial y el sujeto como inesencial; éste busca la esencialidad en la creación y la obtiene, pero entonces el objeto se convierte en inesencial.

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

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

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

La lectura, en efecto, parece la síntesis de la percepción y la creación¹; plantea a la vez la esencialidad del sujeto y la del objeto; el objeto es esencial porque es rigurosamente trascendente, impone sus estructuras propias y reclama que se le espere y se le observe; pero el sujeto es esencial también porque

es necesario no sólo para revelar el objeto —es decir, para que *haya* un objeto— sino más bien para hacer que este objeto *sea* absolutamente —es decir, sea producido—. En pocas palabras, el lector tiene conciencia de revelar y crear a la vez, de revelar creando, de crear por revelación. No se debe creer, en efecto, que la lectura sea una operación mecánica y esté impresionada por los signos como una placa fotográfica suele estarlo por la luz. Si el lector está distraído o cansado, si es tonto o aturdido, la mayoría de las relaciones se le escaparán y no logrará que el objeto “prenda”, en el sentido en que se dice que el fuego “prende” o “no prende”; sacará de las sombras frases que parecerán surgir al azar. Si el lector está en las mejores condiciones posibles, proyectará más allá de las palabras una forma sintética de la que cada frase no será más que una función parcial: el “tema”, el “asunto” o el “sentido”. De este modo, desde el principio, el sentido ya no está contenido en las palabras, puesto que es el sentido, por el contrario, lo que permite comprender el significado de cada una de ellas. Y el objeto literario, aunque se realice a través del lenguaje, no se halla jamás en el lenguaje; es, al contrario, por naturaleza, silencio e impregnación de la palabra. Así, las cien mil palabras de un libro pueden ser leídas una a una sin que surja el sentido de la obra; el sentido no es la suma de las palabras, sino la totalidad orgánica de las mismas. Nada se consigue si el lector no se pone de rodón y casi sin guía a la altura de este silencio. Si no lo inventa, en suma, y sí, a continuación, no coloca y mantiene en él las palabras y frases que evoca. Y, si se me dice que valdría más llamar a esto una reinención o un descubrimiento, responderé que, ante todo, una reinención semejante sería un acto tan nuevo y tan original como la invención primera. Y, sobre todo, cuando un objeto no ha existido nunca antes, no cabe hablar ni de reinventarlo ni de descubrirlo. Porque el silencio de que hablo es, en efecto, la finalidad perseguida por el autor o, por lo menos, el silencio que éste nunca ha conocido; el silencio del autor es subjetivo y anterior al lenguaje, es la ausencia de palabras, el silencio indiferenciado y vivido de la inspiración que la palabra va a particularizar después, mientras que el silencio producido por el lector es un objeto. Y en el interior mismo de este objeto hay aún otro silencio: lo que el autor no dice. Se trata de intenciones

tan particulares que no podrían tener sentido fuera del objeto que la lectura pone de manifiesto; sin embargo, son estas intenciones las que procuran densidad y aspecto singular al objeto. No basta decir que no han sido expresadas: son precisamente lo inexpressable. Y, por ello, no cabe encontrarlas en ningún momento definido de la lectura; están en todas partes y en ninguna: la cualidad de maravilloso de *Grand Meaulnes*, el babilonismo de *Armance*, el grado de realismo y de verdad de la mitología de Kafka. . . . He aquí cosas que nunca se dan; es necesario que el lector lo invente todo en un perpetuo adelantamiento a la cosa escrita. Sin duda, el autor le guía; los jalones que ha colocado están separados y hay que llegar hasta ellos e ir más allá. En resumen, la lectura es creación dirigida. Por una parte, en efecto, el objeto literario no tiene otra sustancia que la subjetividad del lector; la espera de Raskolnikov, es *mi* espera, una espera que yo le presto; sin esta impaciencia del lector, no quedarían más que signos languidecientes; el odio del personaje contra el juez de instrucción que le interroga es mi odio, requerido, captado por los signos, y el mismo juez de instrucción no existiría sin el odio que le tengo a través de Raskolnikov. Es ese odio lo que le anima, lo que constituye su carne. Pero, por otra parte, las palabras están ahí como trampas para suscitar nuestros sentimientos y reflejarlos sobre nosotros; cada palabra es un camino de trascendencia, fundamenta nuestros afectos, los nombra, los atribuye a un personaje imaginario que se encarga de vivirlos por nosotros y que no tiene otra sustancia que esas pasiones prestadas; les proporciona objetos, perspectivas, un horizonte. Así, para el lector, todo está por hacer y todo está hecho; la obra existe únicamente en el nivel exacto de sus capacidades; mientras lee y crea, sabe que podrá siempre ir más lejos en su lectura, crear más profundamente, y, de este modo, la obra le parece inagotable y opaca como las cosas. Esta producción absoluta de cualidades, que, a medida que emanan de nuestra subjetividad, se condensan a nuestra vista en objetividades impersonales, cabe compararla muy bien, a mi juicio, a esa "intuición racional" que Kant reservaba para la Razón Divina.

Ya que la creación no puede realizarse sin la lectura, ya que el artista debe confiar a otro el cuidado de terminar lo comenzado, ya que un autor puede percibirse esencial a su obra

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

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

Si pido a mi lector que lleve a feliz término la empresa que he comenzado, es manifiesto que lo considero como libertad pura, puro poder creador, actividad incondicionada; no debo, pues, en ningún caso, dirigirme a su pasividad, es decir, tratar de *afectarlo*, de comunicarle de rondón emociones de miedo, deseo o cólera. Hay, sin duda, autores que se preocupan únicamente de provocar esas emociones, porque son emociones previsibles y gobernables y porque esos autores disponen de medios

probados para suscitarlas con seguridad. Pero es verdad también que se reprocha tal proceder, como ha sucedido con Eurípides desde la antigüedad, a causa de que hacía aparecer niños en escena. En la pasión, la libertad queda enajenada; lanzada bruscamente a empresas parciales, pierde de vista su tarea, que es producir un fin absoluto. Y el libro no es más que un medio para alimentar el odio o el deseo. El escritor no debe tratar de *turbar*, pues se pone así en contradicción consigo mismo; si quiere *exigir*, debe limitarse a proponer la tarea que hay que realizar. Se deduce de esto el carácter de *pura presentación* que parece esencial a la obra de arte: el lector debe contar con cierta posibilidad de repliegue estético. Es lo que Gautier ha confundido tontamente con "el arte por el arte" y los parnasianos con la impasibilidad del artista. Se trata solamente de una precaución y Génét lo denomina con más acierto cortesía del autor para el lector. Pero esto no quiere decir que el escritor llame a no sabemos qué libertad abstracta y conceptual. El objeto estético vuelve a crearse con sentimientos, desde luego; si es emocionante, sólo se manifestará con nuestras lágrimas; si es cómico, será reconocido por la risa. Pero estos sentimientos son de una especie particular: tienen la libertad por origen: son prestados. Hasta el crédito que concedo al relato está libremente consentido. Es una Pasión, en el sentido cristiano de la palabra, es decir, una libertad que se coloca decididamente en un estado de pasividad para obtener por el sacrificio cierto efecto trascendente. El lector se hace crédulo, descendiendo a la credulidad y ésta, aunque acaba por encerrarse en sí misma como un sueño, va acompañada a cada instante por la conciencia de ser libre. En ocasiones, se ha querido encerrar a los autores en este dilema: "O se cree en lo que ustedes cuentan y resulta intolerable o no se cree y resulta ridículo". Pero el argumento es absurdo, pues lo propio de la conciencia estética es ser creencia por compromiso, por juramento; creencia continuada por fidelidad a sí mismo y al autor, decisión perpetuamente renovada de creer. Yo puedo despertarme a cada paso y lo sé, pero no quiero hacerlo: la lectura es un sueño libre. De modo que todos los sentimientos particulares que se tocan sobre el fondo de esta creencia imaginaria son como modulaciones particulares de mi libertad; lejos de absorberla o de ocultarla, son otros tantos medios que ella ha elegido para revelarse

a sí misma. Raskolnikov, ya lo he dicho, no sería más que una sombra sin la mezcla de repulsión y de amistad que siento por él y que le hace vivir. Pero, por una inversión que es propia del objeto imaginario, no es la conducta de Raskolnikov lo que provoca mi indignación o mi estima, sino que son éstas las que procuran consistencia y objetividad a esa conducta. Así, pues, los sentimientos del lector no están nunca dominados por el objeto y, como no hay realidad exterior que pueda condicionarlos, tienen su fuente permanente en la libertad, es decir, son completamente generosos, pues llamo generoso a un sentimiento que tiene la libertad por origen y fin. De este modo, la lectura es un ejercicio de generosidad y lo que el escritor pide al lector no es la aplicación de una libertad abstracta, sino la entrega de toda la persona, con sus pasiones, sus prevenciones, sus simpatías, su temperamento sexual, su escala de valores. Cuando esta persona se entrega con generosidad, la libertad le atraviesa de parte a parte y transforma hasta las masas más oscuras de su sensibilidad. Y, como la actividad se ha hecho pasiva para crear mejor el objeto, la pasividad, recíprocamente, se convierte en acto: el hombre que lee ha subido a lo más alto. Tal es la razón de que se vea a personas que tienen fama de duras derramar lágrimas ante el relato de infortunios imaginarios; se habían convertido por unos instantes en lo que hubieran sido si no hubiesen pasado su vida ocultándose su libertad.

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

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

embargo; está ante mis ojos y, al fin y al cabo, no puedo hacer que *haya* un ser, si el ser no *es* ya. Pero, incluso si creo en Dios, no puedo establecer ningún paso, como no sea puramente verbal, de la solicitud divina universal al espectáculo determinado que contemplo: decir que Dios ha hecho el paisaje para encandilarme o que me ha hecho de tal naturaleza para que pueda complacerme en el paisaje es tomar una pregunta por una respuesta. El modo en que casan ese azul y ese verde ¿es algo querido? ¿Cómo puedo saberlo? La idea de una providencia universal no puede garantizar ninguna intención particular, especialmente en el caso considerado, ya que el verde de la hierba se explica por leyes biológicas, constantes específicas y un determinismo geográfico, mientras que el azul del agua encuentra su razón de ser en la profundidad del río, la naturaleza de los terrenos y la rapidez de la corriente. El que los colores casen, si es cosa querida, no puede ser más que *por añadidura*, como encuentro de dos series de causas, es decir, a primera vista, un hecho de azar. En el mejor de los casos, la finalidad resulta problemática. Todas las relaciones que establecemos quedan en hipótesis; ningún fin se nos presenta como un imperativo, ya que ninguno se nos manifiesta como querido por un creador. Al mismo tiempo, nuestra libertad nunca es *requerida* por la belleza natural. O, más bien, hay en el conjunto de los follajes, las formas y los movimientos una apariencia de orden y, por tanto, una ilusión de requerimiento que parece dirigirse a esa libertad y que se desvanece en seguida bajo la mirada. En cuanto comenzamos a recorrer con la vista este ordenamiento, la llamada desaparece; nos quedamos solos, en libertad de enlazar este color con este otro o este otro más, de poner en relación el árbol y el agua, el árbol y el cielo o el árbol, el agua y el cielo. Mi libertad se convierte en capricho; a medida que establezco relaciones nuevas, me alejo más de la ilusoria objetividad que me requería; *sueño* con ciertos motivos vagamente esbozados por las formas y la realidad natural ya no es más que un pretexto para la ensoñación. O bien, por haber lamentado profundamente que este ordenamiento momentáneamente percibido no me haya sido ofrecido por nadie y no sea, como consecuencia, *verdadero*, fijo mi sueño y lo traslado a un cuadro o un libro. De este modo, me entremeto entre la finalidad sin fin que se manifiesta en los espec-

táculos naturales y la mirada de los demás. Transmito esa finalidad sin fin y, al transmitirla, la hago humana. El arte es aquí una ceremonia del *don* y el solo don origina una metamorfosis; hay aquí algo como la transmisión de los títulos y los poderes en el matronimato, donde la madre no posee, pero es la intermediaria indispensable entre el tío y el sobrino. Ya que he captado al paso esta ilusión, ya que la ofrezco a los demás y que la he separado y la he vuelto a pensar para ellos, pueden considerarla con confianza: se ha convertido en intencional. En cuanto a mí, desde luego, continúo en los lindes de la subjetividad y de lo objetivo; sin poder contemplar nunca el ordenamiento objetivo que transmito.

El lector, por el contrario, progresa con seguridad. Por muy lejos que vaya, el autor ha ido más lejos que él. Sean cuales fueren los acercamientos que establezca entre las diferentes partes del libro —entre los capítulos o entre las palabras—, el lector posee una garantía: se trata de acercamientos expresamente adquiridos. Puede, como dice Descartes, simular que hay un orden secreto entre partes que parecen no guardar relación alguna entre ellas; el creador le ha precedido por este camino y los más bellos desórdenes son efectos del arte, es decir, orden todavía. La lectura es inducción, interpolación, extrapolación, y el fundamento de estas actividades descansa en la voluntad del autor, del mismo modo que se ha creído durante mucho tiempo que el de la inducción científica descansaba en la voluntad divina. Una dulce fuerza nos acompaña y nos sostiene desde la primera página hasta la última. Esto no quiere decir que descifremos fácilmente las intenciones del artista; son, como hemos dicho, materia de conjeturas y hay una *experiencia* del lector, pero estas conjeturas están apuntaladas por la gran certidumbre que tenemos de que las bellezas que se manifiestan en el libro no son nunca el efecto de encuentros casuales. En la naturaleza, el árbol y el cielo sólo se armonizan por azar; si, por el contrario, los héroes se encuentran en *este* jardín, se trata a la vez de la restitución de series independientes de causas —el personaje estaba en cierto estado de ánimo debido a una sucesión de acontecimientos psicológicos y sociales; por otra parte, se dirigía a un lugar determinado y la configuración de la ciudad le obligaba a atravesar determinado parque—, y de la expresión de una finalidad más profunda, pues

el parque no ha surgido más que *para* armonizarse con cierto estado de ánimo, para expresarlo por medio de las cosas o para ponerlo de relieve mediante un vivo contraste. Y el mismo estado de ánimo ha sido concebido en relación con el paisaje. Aquí, es la causalidad lo que constituye la apariencia y lo que podría ser denominado "causalidad sin causa" y es la finalidad lo que constituye la realidad profunda. Pero, si puedo así, con toda confianza, poner el orden de los fines bajo el orden de las causas, es que, al abrir el libro, afirmo que el objeto tiene su fuente en la libertad humana. Si tuviera que sospechar que el artista ha escrito por pasión y con pasión, mi confianza se desvanecería en seguida, pues no serviría de nada haber apuntalado el orden de las causas con el orden de los fines; éste estaría apoyado a su vez por una causalidad psíquica y, para acabar, la obra de arte entraría en la cadena del determinismo. Cuando leo, no niego, desde luego, que el autor no pueda estar apasionado ni incluso que haya concebido primeramente su obra bajo el imperio de la pasión. Pero su decisión de escribir supone que se repliega frente a sus sentimientos; en pocas palabras, que ha transformado sus emociones en emociones libres, como yo hago con las mías al leerle. Es decir, que ha asumido la actitud de la generosidad. De este modo, la lectura es un pacto de generosidad entre el autor y el lector; cada uno confía en el otro, cuenta con él y le exige tanto como se exige a sí mismo. Porque esta confianza también es generosidad: nadie puede obligar al autor a creer que su lector hará uso de la propia libertad y nadie puede obligar al lector a creer que el autor ha hecho otro tanto. Los dos toman una decisión libre. Se establece así un va y viene dialéctico; cuando leo, exijo; lo que así leo, si mis exigencias quedan satisfechas, me induce a exigir más al autor, lo que equivale a exigir al autor que me exija más. Y, recíprocamente, la exigencia del autor consiste en que yo lleve mis exigencias al más alto grado. Así, mi libertad, al manifestarse, revela la libertad del otro.

Importa poco que el objeto estético sea el producto de un arte "realista" —o que pretenda ser real—, o de un arte "formal". De todos modos, las relaciones naturales quedan invertidas: este árbol del primer plano del cuadro de Cézanne se nos manifiesta en seguida como el producto de un encadenamiento

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

Ahora bien, la obra nunca se limita al objeto pintado, esculpido o relatado; de la misma manera que sólo se perciben las cosas sobre el fondo del mundo, los objetos representados por el arte se nos manifiestan sobre el fondo del universo. En el plano último de las aventuras de Fabricio, están la Italia de 1820, Austria y Francia, el cielo con sus astros consultados por el cura Blanès y finalmente la tierra entera. Si el pintor nos presenta un campo o unas flores en un florero, se trata de ventanas abiertas al mundo; ese camino rojo que se pierde en los trigales puede ser seguido hasta mucho más allá de lo pintado por Van Gogh, entre otros trigales, bajo otras nubes, hasta un río que se pierde en el mar. Y prolongamos hasta lo infinito, hasta el otro extremo del mundo, la tierra profunda que sostiene la existencia de los campos y de la finalidad. De modo que, a través de algunos objetos que produce o reproduce, el acto creador persigue una reproducción total del mundo. Cada cuadro y cada libro es una recuperación de la totalidad del ser; cada obra de arte presenta esta totalidad a la libertad del espectador. Porque

tal es el objetivo final del arte: recuperar este mundo mostrándolo tal cual es, pero como si tuviera su fuente en la libertad humana. Sin embargo, como lo que el autor crea no adquiere realidad objetiva más que a los ojos del espectador, la recuperación queda consagrada por la ceremonia del espectáculo y singularmente de la lectura. Estamos ya en mejores condiciones para contestar a la pregunta que formulábamos momentos antes: el escritor opta por apelar a la libertad de los demás para que, por las implicaciones recíprocas de sus exigencias, puedan entregar de nuevo la totalidad del ser al hombre y volver a cerrar la humanidad sobre el universo.

Si queremos ir más lejos, tenemos que recordar que el escritor, como todos los otros artistas, quiere procurar a sus lectores cierta emoción a la que la costumbre denomina placer estético y que, por mi parte, llamaría más a gusto alegría estética; y que esta emoción, cuando se manifiesta, es señal de que la obra está lograda. Conviene, pues, examinar el sentimiento a la luz de las consideraciones que preceden. Esta alegría, en efecto, que está negada al creador mientras crea, se identifica con la conciencia estética del espectador, es decir, en el caso que nos ocupa, del lector. Es un sentimiento complejo, pero cuyas estructuras se condicionan las unas a las otras y son inseparables. Se identifica por de pronto con el reconocimiento de un fin trascendental y absoluto que suspende por un momento la cascada utilitaria de los fines-medios y los medios-fines², es decir, de un llamamiento o, lo que es lo mismo, de un valor. Y la conciencia posicional que adquiero de este valor va acompañada necesariamente de la conciencia no posicional de mi libertad, ya que la libertad se manifiesta a sí misma por una exigencia trascendente. El que la libertad se reconozca a sí misma es alegría, pero esta estructura de la conciencia no-estética supone otra: ya que, en efecto, la lectura es creación, mi libertad no se manifiesta solamente como pura autonomía, sino como actividad creadora, es decir, no se limita a darse su propia ley, sino que se erige en constitutiva del objeto. En este nivel, se manifiesta el fenómeno propiamente estético, es decir, una creación donde el objeto creado es dado como objeto a su creador; es el único caso en el que el creador disfruta del objeto que crea. Y la palabra disfrute aplicada a la conciencia posicional de la obra leída indica bastante bien que

estamos en presencia de una estructura esencial de la alegría estética. Este disfrute posicional va acompañado de la conciencia no posicional de ser esencial respecto a un objeto tomado como esencial; designaré este aspecto de la conciencia estética: sentimiento de seguridad. Es él lo que procura una calma soberana a las emociones estéticas más fuertes; tiene por origen la comprobación de una armonía rigurosa entre la subjetividad y la objetividad. Como, por otra parte, el objeto estético es propiamente el mundo en la medida en que es perseguido a través de imaginarios, la alegría estética acompaña a la conciencia posicional de que el mundo es un valor, es decir, una tarea propuesta a la libertad humana. Y es eso lo que yo llamaría modificación estética del proyecto humano, porque, por lo general, el mundo se manifiesta como el horizonte de nuestra situación, como la distancia infinita que nos separa de nosotros mismos, como la totalidad sintética del enunciado, como el conjunto indiferenciado de los obstáculos y los utensilios, pero jamás como una exigencia que se dirige a nuestra libertad. Así, la alegría estética procede a ese nivel de la conciencia en el que yo trato de recuperar e interiorizar lo que es el no-yo por excelencia, ya que transformo lo dado en imperativo y el hecho en valor: el mundo es *mi* tarea, es decir, que la función esencial y libremente consentida de mi libertad es precisamente hacer del ser, en un movimiento incondicionado, el objeto único y absoluto del universo. Y, en tercer lugar, las estructuras precedentes suponen un pacto entre las libertades humanas, ya que, por un lado, la lectura es reconocimiento confiado y exigente de la libertad del escritor y, por otro, el placer estético, como vuelve a ser el mismo sentido en la forma de un valor, encierra una exigencia absoluta respecto a tercero: la de que todo hombre, en la medida en que es libertad, experimenta el mismo placer leyendo la misma obra. De este modo, la humanidad entera se halla presente en su más elevada libertad y sostiene la existencia de un mundo que es a la vez *su* mundo y el mundo "exterior". En la alegría estética, la conciencia posicional es conciencia *imaginante* del mundo en su totalidad, como ser y deber ser a la vez; como, también a la vez, totalmente nuestro y totalmente extraño, tanto más nuestro cuanto más extraño sea. La conciencia no posicional encierra *realmente* la totalidad armoniosa de las libertades humanas en la medida en que

esa totalidad es objeto de una confianza y una exigencia universales.

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

turalidad más honda, como atravesado de parte a parte y sostenido por una libertad que ha tomado como fin la libertad humana. Y, si este universo no es verdaderamente la ciudad de los fines que debe ser, es necesario por lo menos que sea una etapa hacia ella; en pocas palabras, es necesario que sea un devenir y que se le considere y presente siempre, no como una masa aplastante que soportamos, sino desde el punto de vista de lo que dejamos atrás en nuestra marcha hacia esa ciudad de los fines. Es necesario que la obra, por muy perversa y desesperante que sea la humanidad que el autor pinte, tenga un aire de generosidad. No hace falta, desde luego, que esta generosidad se exprese por discursos edificantes o personajes virtuosos; no debe ni siquiera ser premeditada y es una gran verdad eso de que no se hacen buenos libros con buenos sentimientos. Pero la generosidad debe ser la trama misma del libro, la materia con la que se labran los hombres y las cosas; sea cual sea el tema, debe manifestarse por todas partes una ligereza esencial que recuerde que la obra no es nunca un dato natural, sino una exigencia y una donación. Y, si me dan este mundo con sus injusticias, no es para que contemple éstas con frialdad, sino para que las anime con mi indignación y para que las revele y cree con su naturalidad de tales, es decir, de abusos que deben ser suprimidos. De esta manera, el universo del escritor se revelará en toda su profundidad únicamente con el examen, la admiración y la indignación del lector. Y el amor generoso es juramento de mantener, la indignación generosa juramento de cambiar y la admiración generosa juramento de imitar. Aunque la literatura sea una cosa y la moral otra muy distinta, en el fondo del imperativo estético discernimos el imperativo moral. Porque, ya que quien escribe reconoce, por el hecho mismo de que se tome el trabajo de escribir, la libertad de sus lectores y ya que quien lee, por el solo hecho de abrir el libro, reconoce la libertad del escritor, la obra de arte, tómesela por donde se la tome, es un acto de confianza en la libertad de los hombres. Y ya que los lectores y el autor sólo reconocen esta libertad para exigir que se manifieste, la obra puede definirse como una presentación imaginaria del mundo en la medida en que éste exige la libertad humana. De esto resulta en primer lugar que no hay literatura negra, pues, por sombríos que sean los colores con

que se pinte el mundo, se le pinta para que los hombres libres experimenten ante él la propia libertad. Por tanto, no hay más que novelas buenas y malas. Y la mala novela es aquella que trata de agrandar halagando y la buena es aquella que constituye una exigencia y un acto de fe. Pero, ante todo, el único aspecto bajo el que el artista puede presentar el mundo a esas libertades, cuyo acuerdo quiere realizar, es el de un mundo que deba ser siempre más impregnado de libertad. No sería concebible que ese desencadenamiento de generosidad que el escritor provoca fuese empleado en la consagración de una injusticia ni que el lector disfrutase de su libertad creyendo una obra que apruebe, acepte o simplemente se abstenga de condenar el avasallamiento del hombre por el hombre. Cabe imaginar que un negro norteamericano escriba una buena novela, aunque en ella se manifieste el odio a los blancos, porque, a través de ese odio, el escritor reclama la libertad de su raza. Y, como me invita a adoptar la actitud de la generosidad, yo no podría aceptar, en el momento en que me siento libertad pura, la identificación con una raza de opresión. En contra, pues, de la raza blanca y de mí mismo, en la medida en que soy integrante de ella, apelo a todas las libertades que reivindican la liberación de los hombres de color. Pero nadie puede suponer que quepa escribir nunca una buena novela alabando el antisemitismo³. Porque no se puede exigir de mí, en el momento que siento que mi libertad está indisolublemente ligada a la de todos los otros hombres, que la emplee en aprobar el avasallamiento de algunos de ellos. Por ello, sea ensayista, folletista, satírico o novelista, hable solamente de las pasiones individuales o arremeta contra el régimen de la sociedad, el escritor, hombre libre que se dirige a hombres libres, no tiene más que un tema: la libertad.

Desde luego, toda tentativa de avasallar a sus lectores le amenaza en su arte mismo. El fascismo afectará a un herrero en su vida de hombre, pero no necesariamente en su oficio; a un escritor será en la una y el otro, más todavía en el oficio que en la vida. He visto a autores que, dedicados antes de la guerra a llamar al fascismo a gritos, se quedaron estériles en el mismo momento en que los nazis les colmaban de honores. Pienso principalmente en Drieu la Rochelle: se ha equivocado, pero era sincero, según lo ha probado. Había aceptado la dirección

de una revista inspirada. Durante los primeros meses, amonestaba, calentaba las orejas y sermoneaba a sus compatriotas. Nadie le contestó: era porque ya no se tenía libertad para hacerlo. Se puso manifiestamente de mal humor: ya no *sentía* a sus lectores. Se mostró más apremiante, pero ningún signo le dio a entender que había sido comprendido. Ningún signo de odio, ni de cólera tampoco: nada. El hombre pareció desorientado y presa de una agitación creciente; se quejó amargamente a los alemanes. Sus artículos eran soberbios y se hicieron agrios, llegó el momento en que se golpeó el pecho: no hubo eco alguno, salvo entre periodistas vendidos, a los que despreciaba. Presentó su dimisión, la retiró, habló todavía, siempre en el desierto. Finalmente, se mató, amordazado por el silencio de los demás. Había reclamado el avasallamiento de los demás, pero, en su desvarío, debió de imaginárselo voluntario, todavía libre. Vino. El hombre que había en él se felicitó a grandes voces, pero el escritor no pudo soportarlo. Al mismo tiempo, otros, que fueron felizmente los más, comprendieron que la libertad de escribir supone la libertad del ciudadano. No se escribe para esclavos. El arte de la prosa es solidario con el único régimen donde la prosa tiene un sentido: la democracia. Cuando una de estas cosas está amenazada, también lo está la otra. Y no basta defenderlas con la pluma. Llega el día en que la pluma se ve obligada a detenerse y es necesario entonces que el escritor tome las armas. De este modo, cualquiera sea el modo en que se haya venido al campo de las letras, sean cuales sean las ideas que se profesen, la literatura lanza al escritor a la batalla; escribir es cierto modo de querer la libertad. Si usted ha comenzado, de grado o no, queda usted comprometido.

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

NOTAS

¹ Sucede lo mismo, en grados diversos, con la actitud del espectador frente a otras obras (cuadros, sinfonías, estatuas, etc.).

² En la *vida práctica*, cada medio puede ser considerado como un fin, desde el momento en que es buscado, y cada fin se manifiesta como medio de conseguir otro fin.

³ Esta última observación ha impresionado mucho. Pido, pues, que se me cite una sola novela buena cuya finalidad expresa haya sido servir a la opresión, una sola que haya sido escrita contra los judíos, contra los negros, contra los obreros, contra los pueblos colonizados. Se dirá: "El que no exista tal buena novela no es razón para que no sea escrita un día". Pero, entonces, se confiesa que se es un teórico abstracto. Usted, no yo. Porque, en nombre de su concepción abstracta del arte, usted afirma la posibilidad de un hecho que no se ha producido jamás, mientras que yo me limito a proponer una explicación para un hecho admitido.