

ESCRITORES DE CHILE VI

# MARTÍN CERDA

## IDEAS SOBRE EL ENSAYO

*Recopilación*

Alfonso Calderón y Pedro Pablo Zegers



DIRECCION  
DE BIBLIOTECAS  
ARCHIVOS  
Y MUSEOS



180 años  
BIBLIOTECA  
NACIONAL  
1813 - 1993

CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA

MARTÍN CERDA  
IDEAS SOBRE EL ENSAYO



DIRECCIÓN  
DE BIBLIOTECAS  
ARCHIVOS  
Y MUSEOS

CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA



© DIRECCIÓN DE BIBLIOTEGAS, ARCHIVOS Y MUSEOS, 1993

Inscripción N° 87.060

ISBN 956-244-022-2

Derechos exclusivos reservados para todos los países

Edición al cuidado de: *Pedro Pablo Zegers Blachet*

Se terminó de imprimir esta primera edición  
en los talleres de Vía Gráfica  
Serrano 845, Santiago de Chile  
en el mes de noviembre de 1993

IMPRESO EN CHILE/PRINTED IN CHILE

ESCRITORES DE CHILE VI

# MARTÍN CERDA

## IDEAS SOBRE EL ENSAYO

*Recopilación*

Alfonso Calderón y Pedro Pablo Zegers



DIRECCIÓN  
DE BIBLIOTECAS  
ARCHIVOS  
Y MUSEOS



CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA



## PRÓLOGO

Martín Cerda (1930 - 1991) eligió el oficio de escritor con el espíritu de quien se prepara para ejercer una labor de caballero andante en una sociedad que rechaza tal misión, y en ello se le fue la vida. Prefirió, como dijo en 1966, escribir "desde la fisura de este mundo" y buscó en diarios y en revistas, con ánimo firme, poner en claro el malestar de la civilización, los arraigos de un modo de pensar nuevo, en una era que le gustaba llamar "planetaria". Todo ello se ve en este libro, hecho con esos artículos lúcidos y perspicaces, brotados de lo que su amigo Kostas Axelos llamara la "rareza" del pensar.

Nuestro malogrado amigo fue el primero que informó en Chile acerca de la necesidad de ponerse al día, quitándonos un sabor agrario y luchando en contra del espíritu de campanario, mirando a los grandes maestros europeos, aunque sin esquivar los valores criollos. Sabía de sus dificultades, por ello pudo decir: "En mi caso personal —es decir, en el caso de un hombre histórico, tal vez algo pesimista, consciente de las antinomias de la existencia actual— no veo otra perspectiva posible que lo que esta nota propone y expone: *hacia una literatura lúcida*. Lo otro será siempre primitivismo...".

Carecía de ilusiones, y ello desde muy temprano, afiliado al "problemático gremio reflexivo". Le interesaba exponer que pertenecía a una generación dispuesta a cambiar el mundo, la que, de un día para otro, descubrió, con impotencia, "el fracaso de la ilusión revolucionaria en todos los registros de la existencia", viendo en ello, a modo de conclusión, que la "imagen de este fracaso vital coincide, misteriosa e inexplicablemente, con el tamaño de nuestro desamparo".

Ya en la Universidad, antes de cumplir veinte años, advierte las insuficiencias de cuanto se le ofrece como modelo. Inquieto, lleno de congojas, forjado en la lectura de Ortega, marcha a Europa, tal vez a entender el surgimiento de una "cultura de las ruinas". En París 10, *rue Toullier*, a los veintiuno, en el año 1951, piensa en vivir, aunque sea a salto de mata, de la literatura, en tanto lee en versión francesa (de Pierre Klossowski), *Le sens de la Souffrance*, por Max Scheler, a pasos del lugar en donde Rainer María Rilke comenzó a escribir los "*Cuadernos de Malte Laurids Brigge*". Como Rastignac, el héroe de su amado Balzac, desafiaba al mundo.

En un momento dado, pensó largamente —y lo hizo por años— en el suicidio como el único acto posible, discreto a su entender, para resolver las relaciones entre hombre y mundo. Parecía hallarse dispuesto a inscribirse en esa "cofradía de los suicidas" de que hablara Drieu la Rochelle en *Le Feu follet*. Compuesta por René Crevel, Essenin, Raymond Roussel, Virginia Woolf, Maiakowski, Ernst Toller, Walter Benjamin, Hart Crane, Pavese, el propio Drieu y, más tarde, Primo Levi, Bruno Bettelheim y muchos otros. Se apoyaba en aquello de Albert Camus que tenía subrayado en rojo en uno de sus cuadernos de juventud mayor, en Venezuela: "No hay sino un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar si la vida vale o no la pena de ser vivida...".

Así, con trabajos mínimos, urgido por las razones de estado de una vida de familia, sin cátedra estable, movido por el síndrome de Sísifo, hizo lo que pudo hacer: una obra

maciza, dispersa, inteligente. Escéptico, se apegaba a la vida con un gozoso disimulo. Al morir él, me daban vueltas algunas palabras suyas de 1968: "Las ideas trabajan siempre con el futuro. Son el aporte humilde que un hombre, visualmente apaleado por la adversidad, la soledad y la incomprensión, hace a otros hombres que, desde el próximo horizonte, anuncian que todavía es posible otra vida".

Ese aporte se halla en este libro, y en otros que han de venir.

ALFONSO CALDERÓN

## INTRODUCCIÓN AL ENSAYO

### Nuestro tiempo

#### *¿Cuál es nuestro tiempo?*

Debo a Ortega, entre otros asuntos, una cautelosa fascinación por *nuestro tiempo*, como consta en esa dispersa papelería que vengo publicando desde hace algo más de tres décadas.

Este tiempo, en efecto, me ha servido regularmente de instancia para escoger a parte de esas obras que he ensayado leer, comprender y explicar durante este largo trabajo de escritorio. Es posible, incluso, que ello sea lo más rescatable de esa papelería que, al estar siempre enfrentada al tiempo histórico que me tocó vivir, sugiere un continuo esfuerzo de interrogarlo y, por consiguiente, de *entenderlo*.

"Nos interrogamos —dice Blanchot— sobre nuestro tiempo. Esta interrogación no surge en momentos privilegiados, sino que continúa incesantemente, formando ella misma parte del tiempo, agobiándolo del modo agobiante que es propio del tiempo [...]. Preguntar es buscar, y buscar es buscar radicalmente, ir al fondo, sondear, trabajar el fondo y, en última instancia, arrancar. Ese arrancamiento que contiene la raíz es la labor de la pregunta"<sup>1</sup>.

Este preguntar radical, es desde Montaigne hasta nuestro días, el gesto gremial del ensayista, porque descubre el hecho de que éste —como lo advertía el autor de los *Essais*— no se define por la posesión de ésta o esa verdad, sino más bien por su permanente búsqueda. "*Nous sommes nés* —decía Montaigne en *De l'art de conférer*— *a quæster la vérité; il appartient de la posséder a une plus grande puissance [...]. Le monde n'est qu'une école d'inquisition*"<sup>2</sup>.

Preguntar es, pues, buscar esa verdad *que no se tiene*, pero que precisamos siempre para saber *a qué atenernos*. Para entender cada "cosa" que nos ocurre y, a la vez, para entender al mundo en que ocurre cada "cosa" que nos ocurre. Esto se acusa particularmente en las *grandes obras* artísticas, conceptuales y, algunas veces, científicas que el ensayista escoge, retiene e interroga.

"*Ce qui m'a passionné toute ma vie* —señalaba Barthes— *c'est la façon dont les hommes rendent leur monde intelligible*"<sup>3</sup>.

#### *Un mundo en continuo cambio*

En algunas de las anotaciones que, en 1930, Ortega ensambló en *Revés del Almanaque*, texto luego incluso en el último de *El Espectador*, advertía el pensador español que si se había

<sup>1</sup> *El diálogo inconcluso*, pág. 39.

<sup>2</sup> *Essais*, n, págs. 362-363.

<sup>3</sup> *Le grain de la voix*, pág. 15.

ocupado insistentemente de su "nuestro tiempo" no fue por una personal manía, sino porque esa ocupación era un *rasgo esencial* de dicho tiempo.

Para Ortega, como para otros coetáneos suyos, desde inicios de siglo se venía operando un radical cambio en la estructura de la verdad histórica europea y, por consiguiente, del hombre que la vive, que obligaba, para *entenderla*, a interrogarla continuamente.

"Vivimos —decía— en una coyuntura tal vez sin ejemplo hasta ahora. Se ha producido en la humanidad un cambio radicalísimo de origen irracional, al mismo tiempo que goza el hombre de una gran clarividencia y aguda conciencia de sí mismo. Por vez primera el hombre asiste a su propia mutación; cambia y sabe que cambia. Antes, en cada cambio efectivo se creía eterno y no se veía a sí mismo —sus creencias y modos de vida— como algo transitorio, sino como algo definitivo. Por lo tanto, el cambio no era tal para el cambiante"<sup>4</sup>.

Lo que, en rigor, sostenía Ortega era que, desde comienzos de siglo, no sólo el mundo había cambiado radicalmente con respecto al mundo de la llamada Edad Moderna, sino, además, que el hombre, al tener una "aguda conciencia" de sí mismo, logró percatarse de que no tenía otro "ser" que su continuo e incesante cambio, su *radical acontecer* o, en suma, su historia. No otra cosa había advertido, cuando la *modernidad* comenzaba a despuntar en el horizonte. Michel de Montaigne en el texto inicial de sus *Essais*: "*O'est un sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant, que l'homme. Il est malaisé d'y fonder jugement constant et uniforme*"<sup>5</sup>.

No se trata, pues, que el hombre transcurra en un mundo en constante *cambio*, sino, además, que con cada cambio del mundo es, a la vez, el hombre el que cambia *radicalmente*: se vuelve *otro*, cambia de vida o, más exactamente, de *argumento biográfico*.

Por esta razón, justamente, el hombre de inicios del siglo xx debió, como Ortega, *interrogar* a cada mutación sobrevenida no sólo en los hechos, sino, asimismo, en las ideas, los deseos y las fantasías, porque con ella estaba, en verdad, cambiando *su vida*.

### *Conciencia de nuestro tiempo*

"Ahora —decía Ortega— necesitamos aprender que sólo somos definitivos cuando henchimos el perfil transitorio que nos corresponde; es decir, cuando aceptamos 'nuestro tiempo' como nuestro destino, sin nostalgias ni utopismos"<sup>6</sup>.

Aceptar *nuestro tiempo* no significa, sin embargo, plegarse dócilmente a todo lo que éste nos ofrece a cada instante, como ocurre con todo aquello que se rige por la *moda*, sino interrogarlo, tomar conciencia de sus desequilibrios o contradicciones y, finalmente, asumir las tareas que, de un modo u otro, nos imponen los *nuevos problemas* que irrumpen en él. Ni la doliente memoria del pasado (*nostalgia*), ni el ensueño de un futuro sin conflictos (*utopía*) pueden, en rigor, liberando del *ahora* en que se aloja el pasado y, a la vez, se anuncia el porvenir.

Todo *ahora* es, en efecto, un tiempo promiscuo, en el que una parte de la realidad está

<sup>4</sup> O.C., II, pág. 730.

<sup>5</sup> *Essais*, I, pág. 5.

<sup>6</sup> O.C., II, pág. 730.



siempre modificándose, *alterando* o, simplemente, irrealizándose, mientras que, a la vez, su horizonte comienza a poblarse de señales equívocas que es preciso *descifrar*. Cada *ahora* se articula, de este modo, en ese *presente* que el hombre reconoce al *tiempo de su vida*, cada vez que *recuerda* lo vivido, *describe* lo que *vive* y *proyecta* lo que *espera* llegar a vivir. Cada "asunto" recordado descrito o proyectado es, en principio, *fehchable*.

"La estructura de la *fehchabilidad*—decía Hiedegger en *El ser y el tiempo*— de los 'ahoras', 'luegos', y 'entonces' es la prueba de que ellos, nacidos del tronco mismo de la temporalidad, son, ellos mismos tiempo. El expresar, interpretando, los 'ahoras', 'luego' y 'entonces' es la más original indicación del tiempo"<sup>7</sup>.

Fechar el tiempo es *senalizarlo* históricamente. Una misma fecha —y los sucesos que ella indica— no significan, sin embargo, lo mismo para todos los hombres que la vivieron. Un hecho vivido cuando niño no significa igual cosa que para un hombre maduro o un anciano que, asimismo, lo vivieron. Esto se acusa particularmente en esos tiempos históricos que Ortega llamó de *alteración*, en los que el mundo, la realidad y la vida misma se vuelven "otros". Es en esos tiempos donde, justamente, el problema de las *generaciones* suele extremarse porque cada una de ellas tiene su propio "nuestro tiempo".

### *Tiempo histórico e historia generacional*

"La vida —decía Lucien Febvre—, esa continua pregunta".

No fue, desde luego, un azar que el gran historiador francés, uno de los protagonistas de la renovación de los estudios históricos de este siglo, echara mano a esta fórmula para titular un escrito autobiográfico, en el que se proponía describir ante un grupo de jóvenes la historia de sus *preferencias* artísticas, literarias e intelectuales para insinuarles el perfil general de *su* mundo, tiempo histórico o, si se quiere, "época".

Nacido en 1878, L. Febvre escribió ese texto a comienzos de los años treinta, para ser leído ante un auditorio de hombres nacidos hacia 1905. "Yo, mí, pronombres cómodos —decía—; aquí sólo significan mis contemporáneos, los hombres que nacieron entre 1875 y 1880. ¿Cuál era nuestro bagaje por esas fechas? Sólo que para reconstruirlo necesito hacer un esfuerzo. Y todo lo que yo, entre los cincuenta y los sesenta años, voy a decir, resultará muy extraño a los lectores de treinta"<sup>8</sup>.

He aquí un preciso ejemplo para retomar el hecho de que cada generación tiene su "nuestro tiempo".

Hacia 1930, en efecto, todavía seguían *actuando* algunas figuras (políticas, científicas, artísticas e intelectuales) nacidas hacia 1870, pero que, como Unamuno, Valéry, D'Annunzio o Gide, habían comenzado a actuar en las postrimerías del siglo XIX. Para ellos, en general, *su* "nuestro tiempo" había dejado de ser un *tiempo pleno*, óptimo, en el que remataba un pasado. Con ellos, justamente, hizo crisis la visión continua y optimista de la historia que —como lo advirtió Febvre en 1933, en su lección inaugural en el *Collège de France*— implicaba "una deificación del presente con ayuda del pasado". Fue esa generación, en suma, la que comenzó a vivir, a "sentir" la crisis de la *modernidad*. No fue, en modo alguno,

<sup>7</sup> *Op. cit.* pág. 440

<sup>8</sup> *Combates por la historia*, pág. 73.

fortuito que Unamuno haya sido uno de los primeros en *rescatar* la “visión trágica” del mundo y de la vida.

Para la generación siguiente —ésta nacida hacia 1885—, que comenzaba ya a disputarle en todos los campos la autoridad o el poder social e intelectual, “nuestro tiempo” consistió, en efecto, en tener que ocuparse con un mundo radicalmente incierto, inseguro, amenazante. Este constante *desafío*, sin embargo, hizo de ella la más *radical* de todas las generaciones del siglo xx.

Esta generación de 1885 fue, en rigor, la primera en dejar de *ser moderna*, al ir más allá de las *estructuras mentales* que caracterizaron al hombre dominante en Europa desde el siglo xvii hasta las postrimerías del xix. Lo advertía Ortega, en 1916, en un texto programático titulado “Nada ‘moderno’ y ‘muy siglo’ xx”, aparecido en el tomo primero de *El Espectador*<sup>9</sup>. Para ella, por consiguiente, el pasado no acreditaba ninguna seguridad para encarar al futuro.

“Un hecho es cierto ya desde ahora —decía Lucien Febvre en 1946—; vivir, para nosotros y para nuestros hijos, será mañana, hoy ya adaptarse a un mundo perpetuamente resbaladizo. Ha comenzado una gran tarea. Tarea que no se detendrá, sea cual fuere la duración, las paradas y las treguas. Liquidad vuestros “seguros de vida”, compañías de seguro. Ya ha pasado el tiempo en que los padres ponían en vuestras huchas varios centenares de escudos asegurando a sus hijos, para recuperarlos con intereses veinte años más tarde. Desarrollad vuestros ‘seguros contra incendios’, modernizándolos. Y también los ‘seguros contra robos’ [...] Sí. Vamos a estar muy amenazados. Gemir no sirve para nada. Es preciso acomodarse. Y ante todo no perderse. Hacer balance cada día. Situarse en el tiempo y en el espacio”<sup>10</sup>.

Si la generación de 1885 debió presenciar cómo la llamada Primera Guerra Mundial puso término a una época relativamente *segura* —como lo fue el *fin de siècle*—, a la generación siguiente, esa a la que Lucien Febvre le hablaba de en los años treinta, le tocó como casi única herencia la incertidumbre frente a un futuro amenazante, y a la vez, la experiencia de esa amenaza desde la primera posguerra hasta la *guerra fría* que siguió a la segunda. Finalmente, hacia 1930, otra generación comenzaba a vivir *su* propio “nuestro tiempo”. Nacida hacia 1915, esa generación —que fue la de Goldmann, Barthes, Cioran, Caillois, etc.— estaba en su período de *gestación* (Ortega), mientras otra, la mía, comenzaba a nacer.

En una fecha cualquiera del siglo xx, como en la de otro, se repite este mismo episodio que da a la historia esa dinámica interna *generacional*. “Según mi cuenta —decía Ortega—, son seis las generaciones que integran un siglo—cada una de quince años—, más una séptima que cabalga sobre la divisoria del siguiente o del anterior”<sup>11</sup>. De este modo, la historia del siglo xx se articularía generacionalmente en torno a las fechas 1885, 1900, 1915, 1930, 1945, 1960. Estaría, por decidir, si la séptima es aquella que nació hacia 1870 o la nacida hacia 1975: personalmente me inclino por la primera.

<sup>9</sup> O.C., II, págs. 22-24

<sup>10</sup> *Combates por la historia*, pág. 63.

<sup>11</sup> O.C., II, pág. 722 nota

Siempre que interrogamos a *nuestro tiempo*, nos tropezamos con esa dinámica interna de su historia generacional. Para un hombre nacido, por ejemplo, hacia 1930, el tiempo más lejano que recuerda es regularmente, el "tiempo de sus abuelos", que corresponde al de la generación de 1870, y el más holgado futuro que razonablemente puede *esperar* está limitado por alguna fecha inserta entre 1990 y 2005, que corresponde, a su vez, al "tiempo de los nietos". Entre esos dos tiempos transcurre, en rigor, el horizonte histórico de su vida.

Es éste el que se muestra en el *presente*.

Durante el penúltimo año de la Segunda Guerra, en un cursillo dictado en la Universidad de Friburgo, Martin Heidegger se preguntaba si los hombres realmente sabemos *qué es el presente*. Para el genial pensador, la función esencial del "presente" (*Gegenwart*) consiste en efectuar la "presentación" (*gegenwärtigen*), en volver presente o *presenciar* lo que aún parece no estarlo o, al contrario, lo que alguna vez lo estuvo.

Si la vida del hombre consiste —como lo subrayó Ortega una y otra vez— en estar siempre *pre-ocupado* con aquello que aún está *por venir*, que está "por-ser", este carácter proyectivo lo obliga siempre a repasar lo que hasta ahora ha sido y, a la vez, a *repensarlo* constantemente. Lo que sabemos *ahora* del pasado depende de este modo de lo que queremos *hacer*—o más exactamente *llegar a ser*—en el futuro. Es éste el que, al presenciarse en el presente, nos descubre eso que Roger Caillois denominaba "*Le profondeur historique du monde*".

Lo que hoy aparece como el pasado mediato de nuestra vida *personal* y, por así decirlo, *comunal* difiere del pasado que retuvo la generación de nuestros padres —esa generación nacida hacia 1900— aun cuando se aluda a casi los mismos hechos. Lo que para ella parecía nimio o insignificante, hoy nos parece radical o decisivo. No han variado, de este modo, los hechos, sino el lugar que ocupan en la perspectiva —y, por consiguiente, en la *evaluación*— que cada generación construye sobre el pasado.

Lo advertía autorizadamente Lucien Febvre al inaugurar, en 1933, sus cursos en el *Collège de France*; "Hay que repetir en voz alta, historiadores —y precisamente en cuanto historiadores— que el pasado no obliga. No hay que hacerse ilusiones. El hombre no se acuerda del pasado; siempre lo reconstruye [...]. Arranca del presente y a través de él conoce e interpreta el pasado"<sup>12</sup>.

No es, pues, de ningún modo fortuito que siempre que consultamos un grupo de obras que prometen ocuparse de un mismo suceso histórico, constatamos sin mayor esfuerzo que ellas difieren no sólo en el modo de abordarlo sino, sobre todo, en los hechos que cada autor enfatiza o desatiende. Estas diferentes elecciones —o, si se quiere, *selecciones*— no dependen, sin embargo, del *objeto* que estudian, sino de la *posición* que cada uno de los historiadores ocupa en el presente desde el que lo estudian. Por eso —como advertía Barthes—, en todo relato histórico se acusa siempre una *fricción* entre el tiempo del historiador y el tiempo historiado por éste.

Hoy, por otra parte, esta referencia esencial al presente que supone todo ensayo de reconstrucción del pasado histórico, ha permitido que un grupo de historiadores haya reivindicado su "derecho" para ocuparse *históricamente* del propio presente.

<sup>12</sup> *Combates por la historia*, pág. 32.

En su reciente libro *L'Historien en cet instant*<sup>13</sup>, Pierre Chaunu señaló que esta tarea era particularmente necesaria en aquellos momentos cargados de una mayor *intensidad dramática* que la de otros vividos anteriormente. Es en ellos donde, justamente, una parte de la realidad se *altera*, modifica o irrealiza, y, a la vez, se adelantan algunos rasgos inéditos de ese futuro que, entre signos equívocos, *se hace presente*. El tiempo histórico no corre a la misma velocidad en todos los estratos de una sociedad, ni todas sus estructuras varían sincrónicamente. Algunas de ellas —las llamadas de *larga duración*— parecen, en efecto, casi inmutables en ciertos momentos. Esa inmutabilidad es, sin embargo, sólo un espejismo.

Es lo que ocurre con esas estructuras que llamamos *creencias*. Las grandes *crisis* de la historia han sido, regularmente, provocadas por una radical perturbación o alteración producida en el estrato profundo de las *creencias*.

### *Fenomenología de la vida al día*

Pensar el presente no es, sin embargo, *vivir al día*. Esto es lo que, justamente, le ocurre al hombre que se queda, de pronto *sin pasado* válido y, a la vez, que esquivo o “des-pre-ocupa” de las incertidumbres que *hoy* le adelanta el futuro.

Su prototipo es el *apresurado*.

Éste es el hombre que vive de prisa cada instante y al que por consiguiente, siempre le *falta tiempo* para ver, oír y saborear lo que cada hoja del calendario o de su agenda le propone o impone. “Mañana —decía ya en el siglo xv Lorenzo de Médicis— es posible que ya no existamos. ¡Vivamos, pues, el día de hoy!”. Es lo que, justamente, hace hoy todo *pasista*: adhiere, sin reservas, a lo que dice su periódico, lee, con aparente entusiasmo, el libro más vendido y, con alguna frecuencia, suscribe la *consigna* del momento. Vive, en suma, según ésta o esa moda, corriendo afiebradamente de un lugar a otro, sin percatarse desde dónde viene ni hacia dónde va.

Esta *vida al día* no es, sin embargo, un episodio individual sino un suceso colectivo. Fue lo que ocurrió, por ejemplo, durante ese período de la Revolución Francesa que se conoce como *le Directoire*. Como lo subrayaron François Furet y Denis Richet en su perspicaz *Histoire de la Révolution Française*, fue en ese fugaz quinquenio. Sucesos del Terror jacobino y en cierto modo, adelanto de lo que iba a ocurrir durante el futuro Imperio, el Directorio engendró un tipo de hombre que ensayó olvidar un pasado que *lo aterraba* y, a la vez, se desentendió del futuro de la evolución, adhiriéndose a lo que esos historiadores describen como el “gran espectáculo del presente”.

El *Directoire*, en efecto, no creó nada que valga la pena retener, pero innovó, en cambio, en todo aquello que le permitió prolongar el placer de cada instante: vestimentas, mobiliarios, fiestas y ceremonias. Fue un tiempo de *parvenus*, especuladores y oportunistas que, para olvidar a la revolución que los encumbró, adquirieron los *Bienes Nacionales* derrocharon fortunas e hicieron de la vida una continua diversión. Un tiempo en que esa *nueva clase* dirigente se autoncontemplaba en la *Almanach des Gens de bien*, mientras el pueblo zozobraba en la miseria y la desesperanza más brutales.

<sup>13</sup> Paris, Hachette, 1985.

Este episodio se ha vuelto canónico.

El *apresurado* de nuestros días —ese hombre que cotidianamente se dilapida en innumerables afanes y caprichos, imaginando estar devorándose al mundo—, no dispone nunca de tiempo para ocuparse de lo que, justamente, ocurre *en su tiempo*, pero sí lo tiene para perderlo en *pasatiempos*. Es el caso de esos “escritores” que, en vez de escribir, sólo llevan una intensa *vida literaria*.

Si hubiese que describir esa continua emigración de un trabajo al *espectáculo social* que éste ofrece, es preciso echar mano a esa dimensión de la vida humana que es, después de todo, la *estupidez*. El estúpido es una especie de *egocéntrico* que, después de haber abdicado a su rostro, se enmascara con el rostro genérico de una especie de hombre *socialmente* prestigiosa: pensador, escritor o político. No se trata, pues, de ser *algo*, sino de *parecerlo o simularlo*.

Lévi-Strauss señaló, alguna vez, al egocentrismo como la *perversión* esencial de la cultura contemporánea. Si el hombre actual —y, con alguna regularidad, el llamado *intelectual*— está constantemente enmascarándose, lo hace porque el mundo de hoy lo invita o presiona a hacerlo. El verdadero intelectual puede, sin duda, enmascararse, pero cuando lo hace es para sustraerse de la mirada intrusa, como solía hacerlo Joaquín Edwards Bello, o, simplemente, para distraerse algunos momentos de su vida *puertas adentro*.

Es lo que ha hecho siempre el ensayista.

“Ha vivido en las Cortes bastante tiempo —decía Emerson al referirse a Montaigne— para haber contraído un asco furioso hacia todas las falsas apariencias; a veces se permite algún pequeño reniego o juramento; no le importaría hablar con marineros y gitanos, ni usar de las agudezas y las coplas callejeras; ha vivido tanto tiempo de puertas adentro que ha estado a punto de enfermar de muerte; quiere gozar ahora del aire libre, aunque lluevan balas de cañón. Ha visto a tantos señores de largo ropaje, que hasta suspira por los canibales, y le ataca de tal modo los nervios esa vida ficticia, que piensa que cuanto más bárbaro pueda ser un hombre mejor será. Se complace en su rincón”.

No es, en modo alguno, casual que hoy se enfatice en todas partes la *vida cotidiana*, subrayando la importancia que tienen para el hombre de “nuestro tiempo” esas radicales urgencias que son, después de todo, comer, vestirse, trabajar y distraerse.

Este hecho no merecería ningún reparo si no arrastrase, al mismo tiempo, una brutal *reducción* del hombre a esas urgencias, al eliminar a todas esas instancias (míticas, religiosas, éticas, políticas e imaginarias) que le han permitido siempre trascender a cada instante de su vida, proyectándolo más allá de donde está. “El hombre —decía Heidegger— es un animal de lejanía”.

La cotidianidad es, de este modo, *lo que queda* de la vida social cuando se le han sustraído previamente el poder vivicante del *mito*, la *fe* temblorosa en Dios y la *ética* que orienta y trasciende a los comportamientos humanos hacia la libertad, la verdad y la justicia. Es la vida *en común*, pero desprovista de una efectiva *comunidad* de principios, valores y metas.

Hoy se pregona, en todas partes, la *artesanía popular*, silenciando el hecho de que la mayor parte de los artesanos que la producen no pertenecen, en rigor, a ningún estamento *popular* reconocible en la “sociedad de masas” de nuestros días. Lo mismo ocurre con todo aquello que se oferta al mercado como *producto típico* de una comunidad humana cada vez más desvanecida o alterada.

Se insiste, mediante un lenguaje tópico o *doxalogizado* (Barthes) de la importancia que tiene la cultura para una sociedad en que, como ocurre en las llamadas “socialistas”, el

Estado burocrático le asigna *tareas*, premiando a quienes las cumplen y castigando a quienes no lo hacen. Otro tanto ocurre en las sociedades "liberales" en las que la verdadera creación cultural es empujada hacia sus márgenes en beneficio de una *cultura de amenidades*.

De este modo, la cotidianeidad —como advierte Maurice Blanchot— se ha convertido hoy en esa "vida residual con que se rellenan nuestros tachos y nuestros cementerios, desechos y *deétritus*"<sup>14</sup>.

Este fenómeno, iniciado en las sociedades industriales capitalistas, comienza a reproducirse en sus equivalentes "socialistas". En ambas, en efecto, la *realidad* es constantemente *diferida* (Boorstin) por la apariencia que le impone un *imaginario* tributario del mercado o de la planificación burocrática.

Lo que hoy interesa subrayar no es tanto las ventajas de un modelo de desarrollo frente al otro, sino hasta dónde ambos convergen hacia el mismo tacho de basuras industriales, hasta amenazar mortalmente la sobrevivencia del hombre en la Tierra. "Cuando más poderosas son las fuerzas cuyo manejo se le escapa —decía Eric Fromm— tanto más impotente se siente (el individuo) como ser humano".

Sentirse impotente es, sin duda, un episodio angustioso, pero serlo y no sentirlo es, a su vez, prolongar una actitud que conduce, fatal e irremediamente, al suicidio del hombre.

Esta constante sensación de *mal-estar* en que suelen sostenerse hoy algunos hombres, como si a cada instante estuviesen a punto de desplomarse en el siguiente, los ata o "agarra", por paradójal que pueda parecer, a esa vida que maldicen o desprecian. Podría, incluso, pensarse que, en algunas ocasiones, ese malestar frente a la vida constituye una modalidad de lo que Sartre describió como *mala fe*. Es el caso, por ejemplo, de esos intelectuales que condenan ética y estéticamente a su "nuestro tiempo", asumiéndolo no como una tarea, sino como una fatalidad irremediable.

Esta paradoja encuentra su expresión más depurada en la *moral estoica*, que permite al hombre rechazar al mundo degradado en que vive y, al mismo tiempo, asumir su incapacidad para cambiarlo. Recordando a su padre, en una anotación de su *Diario*, señalaba en 1939 que, no obstante haber sido un *hombre temeroso*, nunca tuvo miedo a la muerte porque, como la mayor parte de su generación, pensaba "en forma estoica sin mayor diferenciación". Esto explica que, con alguna regularidad, se confunda la *ataraxia* del intelectual estoico con el oportunismo nauseabundo del cínico.

Siempre he echado de menos una *fenomenología del oportunismo*. Habitualmente retenemos de éste ese aspecto triunfal y repulsivo que ofrecen las maniobras de sus actores, pero desatendemos que éste enmascara siempre a un hombre aterrado de no ser *alguien* frente al poder, la riqueza o la nombradía. El verdadero drama del oportunista no consiste en que constantemente esté cambiando de vida, sino que, en cada uno de esos cambios repite siempre la misma *farsa*.

(*Mapocho*, N° 29, primer semestre de 1991, págs. 21-29).

<sup>14</sup> *El diálogo inconcluso*, pág. 386.



## FRENTE AL CASO SINYAVSKY

En la última entrega de *PEC*, el presidente de la Sociedad de Escritores de Chile, el novelista Guillermo Atías, ha puntualizado las razones que tuvo esta organización para observar un vacacional silencio frente al caso de los escritores soviéticos Andrei Sinyavsky y Yuri Daniel que le planteamos, en diciembre pasado, un grupo de críticos literarios. Lamento tener que responderle a Guillermo Atías. Está vez, sin embargo, no está en juego nuestra vieja amistad, ni el respeto que me merece su honesta condición de escritor, ni la posible pureza o impureza de los firmantes de la carta, sino, concretamente, la libertad de dos escritores que, como es de conocimiento público, acaban de ser condenados mediante un sumario proceso, por un "delito" que ningún intelectual responsable puede tolerar ni mucho menos, defender.

Que un escritor e investigador literario, como es el caso de Andrei Sinyavsky, haya llevado durante diez años una "doble vida" no es, en modo alguno, un azar ni puede ser registrado como un caso fortuito. Este hecho compromete, al contrario, a toda la vida intelectual soviética, sobre todo cuando, a diferencia del caso de Boris Pasternak, se trata de un escritor formado en la atmósfera intelectual de la revolución y al que, sólo hace un año, *Novy Mir* consideraba como uno de los críticos literarios más importantes de la U.R.S.S.

No pretendo, por ahora, discutir la vasta literatura apologética impuesta, durante casi treinta años, por los sicarios de Stalin. Esta discusión debería ser llevada, en verdad, por aquellos que, de un modo u otro, participaron en este inenarrable capítulo de la alienación de los escritores comunistas. Tal vez proceda, sin embargo, recordar que el stalinismo no fue sólo una situación "interna" de la sociedad soviética, sino, asimismo, una situación global del movimiento comunista. Por lo tanto es a los Neruda, Guillén, Aragon and Co., a quienes corresponde llevar a cabo este proceso, que tuvo, naturalmente, sus víctimas como el malogrado Isaac Babel o como Boris Pilniak.

Cuando, en diciembre de 1962, traduje los primeros fragmentos de la novela de Aleksandr Solzhenitsyn, que acababa de aparecer en *Novy Mir*, hice una indicación parecida que tuvo la extraña "virtud" de valerme una brava respuesta verbal de un amigo comunista, para el cual los "errores" de Stalin están siendo rápidamente enmendados. Días después, sin embargo, el semanario *Les Lettres Françaises* publicó, para mi sorpresa y la de mi amigo comunista, un amplio texto de Pierre Daix, que ahora figura como "introducción" a la edición francesa de *Un día de la vida de Iván Denissovitch*. Esta novela —decía Daix— "se inscribe en el actual esfuerzo para lavar a la revolución de los crímenes que la mancillaron...".

¡Feliz Pierre Daix!

Doce años antes, el mismo Pierre Daix había sostenido, en su violento planfeto contra David Rousset, que los campos de concentración eran "uno de los más hermosos timbres de gloria del régimen soviético". Demás está decir que en uno de esos campos, glorificado por Daix, estaba el autor de la novela que, años después, iba a prologar el activo stalinista de *Les Lettres Françaises*.

Lamentablemente, Pierre Daix no era una golondrina solitaria, ni su posición un error individual e individualizable.

El grueso de los escritores comunistas occidentales practicaron durante el largo período stalinista, el rito oficial o la escritura automatizada del "culto a la personalidad".



Estos escritores —a los que, a diferencia de los escritores soviéticos, ningún aparato estatal forzaba al alineamiento o al silencio— oficiaron, cada cual desde su respectiva jerarquía, el papel de misioneros de Stalin. ¿Invento? ¿Calumnio? Basta recordar —por situarme en un horizonte para todos familiar— el triste caso de Pablo Neruda.

No hace mucho, Edgar Morin, uno de los intelectuales más rigurosos de la joven generación francesa, señalaba en este mismo sentido: *Dans l'usurpation, Aragon et non Breton recoit, bras ouverts Voznesenski. Ceux qui vivaient de la mort des Iván Denissovitich, se font leur exécuteurs testamentaires. De quel humeur est capable l'histoire: l'antistalinisme volé aux antistaliniens par les staliniens...*

La reciente condena de Sinyavsky legitimiza, una vez más, no pocas de las sospechas que se podían y se pueden abrigar sobre el efectivo *status* del escritor en la sociedad soviética. Pero su caso —junto al de otros jóvenes escritores de la U.R.S.S.— está señalando, al mismo tiempo, una nueva conciencia de este *status*, por parte de las nuevas generaciones intelectuales soviéticas.

Es hora de ir limpiando los campos.

Los escritores europeos —tal vez porque, a lo largo de los últimos años, han debido afrontar todo el peso de la adversidad que define a la situación del escritor en el mundo actual— han sabido responder al caso Sinyavsky. Estos escritores no han sido reclutados entre el *détritus* intelectual de la "burguesía", ni entre los plumarios a sueldo del "imperialismo", sino que, al contrario, forman parte del sector más consciente de la literatura europea actual, como lo prueban los nombres de, entre otros, Elsa Morante, Giancarlo Vigorelli, Alberto Moravia, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, André Breton o Maurice Blanchot.

Invocar el "principio de legalidad", como lo ha hecho Guillermo Atías, es, quiéralo o no, justificar las tropelías del poder político —puesto que éste tiene, para existir, que establecer su propia codificación— y condenar, al mismo tiempo, a la clandestinidad o al exilio la función desmistificadora que define, desde hace siglos, al intelectual en la sociedad, sea ésta la soviética, la norteamericana o la chilena.

Quienes, en estos momentos, aprueban la condena de Sinyavsky o, en el más cómodo de los casos, la silencian, están objetivamente, continuando esa actitud atemorizada que, durante treinta años, sostuvieron ciertos escritores occidentales frente a los crímenes perpetrados por el Estado stalinista. Por mi parte, por humilde que ésta pueda ser, nunca he abrigado el temor de verme calificado de "comunista" o de "filocomunista" por haber protestado cuando un escritor comunista ha sido detenido, encarcelado o condenado en nombre de la "legalidad" de..., pero tampoco abrigo el temor de verme tratado, tarde o temprano, de "derechista" o de "reaccionario" por quienes, hoy como ayer, han convertido el oficio de escribir en un complemento del poder soviético, transformándose en sus escribientes o en sus actuarios.

La historia de este último medio siglo, esta historia en la que estamos inscritos querámoslo o no, nos ha señalado, en repetidas oportunidades, que la razón, la justicia o la verdad suele estar entre las víctimas y no entre los victimarios. Entre los "renegados" y no entre los sectarios. Entre los "ofendidos y humillados", y no entre los que ofenden y humillan.

(*PEC*, N° 165, 22 de febrero de 1966, págs. 7 y 8).

## EN TORNO AL FENÓMENO PLANETA

Publicada inicialmente en Francia, en octubre de 1961, la revista *Planeta* tiene, actualmente, una audición internacional difícilmente alcanzada por otra publicación de "letras e ideas". La entusiasta acogida brindada a su edición castellana por los lectores hispano-americanos, la afortunada carrera de su edición italiana..., han confirmado el éxito de esta "gestión" de Louis Pauwels & Jacques Bergier.

Este hecho no debe ser descuidado.

Es probable que el éxito logrado por *Planeta* —al igual que el obtenido por *El retorno de los brujos*— hunda sus raíces en zonas más profundas de lo que habitualmente suponen sus detractores. Con esta afirmación no creo, sin embargo, estar inventando ningún espectro, ni mucho menos rizándole un rizo al "realismo fantástico".

Hace unos meses, en la revista caraqueña *Zona Franca* se comentaba la súbita ola de "defunciones" producidas, durante el pasado año, entre las publicaciones literarias francesas. "Lo cierto es —decíase en la publicación que dirige Juan Liscano— que mientras las revistas literarias francesas de más antigua tradición o de criterio puramente literario desaparecen, o bien entran en decadencia, la fórmula *Planeta* obtiene la más amplia aceptación de los públicos internacionales".

Por los mismos días, en *El Mercurio* de Santiago, alguien comentaba la edición castellana de *Planeta* en los siguientes términos: "Después de la publicación de seis números de esta revista, puede decirse que constituye uno de los medios realmente nuevos para la difusión de todos los aspectos del saber, tanto de Occidente como de Oriente...".

Luego, sin explicar, por cierto, en qué consiste la "novedad" de estos medios "realmente nuevos", agregaba el autor de la gaceta: "Puede sostenerse que Louis Pauwels y Jacques Bergier y demás colaboradores están empeñados, conjuntamente con el más selecto grupo de científicos contemporáneos, en una lucha contra el misterio y la preparación de la sociedad para enfrentar el mundo que está haciéndose...".

Estos dos comentarios, tomados al azar del archivo, están señalando, desde luego, cierto grado de "penetración" de *Planeta* en nuestro espacio intelectual, e indicando que, vista la suma de informaciones procedentes desde otros horizontes, se trata de un fenómeno efectivamente "planetario".

Pero, ¿qué fue de las otras revistas?

La desaparición de varias revistas francesas, durante el año pasado, no es un hecho fortuito, sino que, en último término, está indicando un cambio en el horizonte intelectual de la sociedad francesa de nuestros días. Este cambio explica no sólo la desaparición de una publicación literaria, como *Mercure de France*, sino, asimismo, la manifiesta crisis de las revistas "ideológicas" y la liquidación de la prensa de "opinión" en un país que, como Francia, había hecho del acto de opinar una función de la actividad política.

*Planeta* no opina ni tiene, al parecer, una ideología conocida o reconocible. Louis Pauwels & Jacques Bergier se mantienen, de este modo, dentro de la regla de *El retorno de los brujos*: exponer nudamente los hechos. Limpios de las construcciones e interpretaciones del positivismo racionalista del siglo XIX.

Esta actitud no tiene, desde luego, "novedad".

Desde hace varios años, se viene rumoreando, en todas las lenguas, la decadencia, crisis o muerte de las ideologías. Los autores de este rumor no se han cuidado, sin

embargo, en precisar sus alcances, ni en limpiarlo de todo residuo ideológico. Tanto que —como lo sospechaba Wright Mills— es bastante probable que, llegado un momento, el tópic de la “muerte” de la ideología pudiese convertirse en una ideología de la muerte.

Fue, posiblemente, pensando en esta probabilidad que los historiadores Jean Plumyne y Raymond Lassierra señalaron, en su excelente estudio sobre los movimientos fascistas franceses, el carácter “para-fascistas” de las tesis sostenidas en *El retorno de los brujos*. Estas tesis son las mismas que, ahora, se esbozan en la simulada “apoliticidad” de *Planeta*, suscitando movimientos de opinión, cuando no verdaderas agrupaciones, en numerosos países occidentales<sup>1</sup>.

Tal vez un estudio del público de *Planeta* permitiría entrever las efectivas razones del éxito de esta revista.

El artículo que, en mayo último, publicó en *Le Monde* de París el sociólogo Edgar Morin, pudo haber servido, no obstante sus limitaciones polémicas, de estímulo para un estudio comparado de los públicos que componen la audición internacional de *Planeta*. Lamentablemente, este artículo no tuvo —como tampoco lo tuvo la advertencia de los autores de *Les fascismes français*— la fortuna “planetaria” del fenómeno que trataba de diagnosticar.

Tal vez restableciendo *Planeta* en su efectiva “constelación” humana se pueda llegar a descubrir el “rostro oculto de este planeta gestado por Louis Pauwels & Jacques Bergier. Tal vez estudiando la publicación a través de sus públicos se pueda llegar a describir la ideología que, inconfesa, sostiene al “realismo fantástico” como una receta “planetaria”.

(*PEC*, N° 167, 8 de marzo de 1966, pág. 14).

<sup>1</sup> Cf. *Les fascismes français 1923-1963* (Paris, La Seuil, 1963).

## AVENTURA Y DESVENTURA DE GYORGY LUKÁCS

Hace unos días, el corresponsal en Moscú del matutino *El Siglo*\* decretó, luego de una breve estada en Budapest, la solemne inexistencia de un "caso Lukács". Confieso que este inesperado "decreto" hizo que, una vez más, dudara del "buen sentido" de Nicolás de Malebranche. *On ne doit écrire* —decía este ilustre cartesiano— *que pour faire connaître la vérité*.

Es probable, sin embargo, que este criterio que ha servido de divisa al gremio intelectual durante tres siglos, no tenga valor alguno para el corresponsal de *El Siglo* en la capital soviética. Tampoco pudo tenerlo —supongo— para esos astutos italiotas que, doscientos años antes que Malebranche lo enunciara, practicaron el engaño sistemático: los *maestri d'inganni*.

Semanas después del célebre proceso de Lászlo Rajk, Gyorgy Lukács fue violentamente criticado por las "autoridades" ideológicas de Hungría. Fue denunciado como "cosmopolita", "revisiónista de derecha", "enemigo de la U.R.S.S."... Estos "cargos —orquestados por el Ministro de Cultura del régimen de Rakosi, el ex-lukacsiano Joseph Revai— forzaron a Lukács a la *autocrítica*. El texto de esta autocrítica, publicada en la *Társadalmi Szemle*, fue ampliamente difundido en todo el mundo<sup>1</sup>.

Tiempo después, en 1956, a raíz de la sangrienta represión soviética de la "contrarrevolución" húngara, Lukács fue detenido, desterrándosele, hasta abril del año siguiente, en la aldea rumana de Sinaia. En la actualidad, desde su retorno a Budapest, Gyorgy Lukács vive dedicado exclusivamente a su actividad intelectual, desprovisto de todo cargo público e inquietando, a los ochenta y un años, la conciencia temerosa de los guardianes de la ortodoxia.

Hace cinco años, durante una entrevista concedida a *Il Giorno* de Milán, el octogenario filósofo hizo una irónica alusión a su situación actual. "Nunca —dijo— había tenido tanta paz como en este período. Ya no enseño en la Universidad, ni tengo ningún cargo oficial. Creyeron castigarme reduciéndome a este semiaislamiento, pero ignoran que me han regalado la felicidad..."<sup>2</sup>.

### *El joven "Gelehrter"*

Lukács es, sin duda alguna, una de las diez figuras rectoras del pensamiento actual. Basta leer sus primeros trabajos —*Teoría de la novela*, por ejemplo— para comprender no sólo la razón de su nombradía en los medios académicos alemanes durante los años 1910-1930, sino, asimismo, el sentido que encierra el hecho que, hace cuarenta años, Thomas Mann transfigurara al joven *Gelehrter* húngaro en Leo Naphta, el afiebrado "terrorista" ideológico de *La montaña mágica*.

Quizá convenga retener este otro hecho.

\* *El Siglo*, Santiago, 9-3-1966.

<sup>1</sup> Cf. Joseph Revai, *La Littérature et la Démocratie Populaire. A propos de G. Lukács* (Paris, Editions de la Nouvelle Critique, 1950).

<sup>2</sup> Jas Gawronski, *Visita a Gyorgy Lukács, il filósofo isolato di Ungheria*, en *Il Giorno*, Milán, 27-8-1961.

Cuando, en septiembre de 1946, Lukács se enfrentó, en el primero de los "Encuentros Internacionales de Ginebra", a Karl Jaspers, su ex discípulo, las violentas críticas que le enderezó al existencialismo velaron el hecho que fue él uno de los primeros exégetas de Sören Kierkegaard. Estas críticas, luego reiteradas en *Marxismo o existencialismo*, estaban, sin embargo, señalando la apertura de un diálogo-querrela que se continúa, de un modo u otro, hasta nuestros días.

Hace cuatro años, al prologar la primera reedición, desde 1920, de *Teoría de la novela*, Lukács aludió explícitamente a su temprana preocupación por el "padre" del existencialismo actual. "Para el autor de *Teoría de la novela* —dijo— Kierkegaard ha jugado siempre un papel importante. Mucho antes que este tema estuviese de moda, le había dedicado un ensayo a las relaciones de la vida y del pensamiento en Kierkegaard. Y, en los años que precedieron inmediatamente a la guerra, emprendió en Heidelberg un trabajo, que quedó inacabado, sobre la crítica de Hegel por Kierkegaard..."<sup>3</sup>.

No me corresponde, por ahora, retrazar este período de Lukács, puesto que, parcial e insuficientemente, lo he hecho en otro lugar. Me basta con señalar que el itinerario seguido por Lukács desde *El alma y las formas*, pasando por *Teoría de la novela*, hasta *Historia y conciencia de clase*, se ajusta al itinerario seguido por la filosofía alemana desde Kant, pasando por Hegel, hasta Marx.

Esta correspondencia le valió, hacia 1924, haber sido estimado como el más grande esteta de su generación. Esta correspondencia le vale, casi medio siglo después, la estima intelectual no sólo de los "marxismos", sino, asimismo, de todos aquellos que, como decía Heidegger en su carta a Jean Beaufret, sostienen la posible fecundidad de un diálogo con el efectivo pensamiento marxista.

### *Ministro de Béla Kun*

En 1918, como muchos otros intelectuales europeos, Gyorgy Lukács ingresó al Partido Comunista. Un año después, tuvo una participación destacada en el efímero régimen instaurado, en Hungría, por Béla Kun. Lukács ocupó los cargos de Comisario del Pueblo para la Cultura y de Comisario Político de la V División Roja. De aquellos días de febril "activismo" dató su amistad con el malogrado Béla Bartók. "Con Bartók y los otros —recordaba no hace mucho— nos veíamos diariamente, presos de un repentino furor por las cosas concretas, por los problemas cotidianos. Por primera vez estábamos en la política activa..."<sup>4</sup>.

Pero, asimismo, de aquellos días data su polémica con las "autoridades" ideológicas del P.C.

Fracasada la "República de los Consejos", en la que Lukács se había alineado en la posición de Jano Landler, opuesta al "sectarismo" de Kun, el joven esteta se instaló en Viena. Fue en esta ciudad, donde dirigió la revista *Kommunismus*, que escribió la mayoría de los ensayos que reunirá, en 1923, en *Historia y conciencia de clase*. El 23 de julio de 1921, el *Praesidium* del III Congreso de la III Internacional, luego de discutir la llamada "cuestión húngara", acordó la suspensión de *Kommunismus*.

Con esto se abría, por primera vez, el caso Lukács.

<sup>3</sup> Lukács, *La Théorie du roman*, págs. 13 y 14.

<sup>4</sup> Cf. Andrea Barbato, *La finestra sul Danubio*, en *L'Espresso Roma*, 20-5-1962.

## El libro "maldito" del marxismo

En su artículo, el corresponsal de *El Siglo* en Moscú se refiere, a través de "las opiniones del filósofo Jozsef Szigetti y del historiador literario Tibor Klaniczay", al primer libro "marxista" de Lukács. Lo retitula *Historia y lucha de clases*. Este cambio de título está señalando, una vez más, hasta dónde llega la "cultura" marxista de los marxistas criollos, como, asimismo, hasta qué punto fue efectiva, aún en el campo privativo de las lecturas, el régimen de prescripciones impuesto durante el stalinismo.

*Historia y conciencia de clase* fue publicado, en Berlín, en 1923, como volumen octavo de la "Pequeña Biblioteca Revolucionaria" que editaba *Der Malik*. La obra, constituida por ocho estudios sobre dialéctica marxista, fue recibida con indisimulado entusiasmo por los círculos marxistas occidentales. Joseph Revai, el mismo que encabezó las acusaciones contra Lukács en 1949, reseñó, entonces, esta obra de Lukács como "la primera tentativa para tratar la historia de la filosofía en términos de materialismo histórico y, desde el punto de vista puramente filosófico, la primera superación notable de una filosofía que se esclerotiza en teoría del conocimiento".

Poco después, en junio de 1924, el V Congreso de la III Internacional, reunido en Moscú, condenó *Historia y conciencia de clase* como una obra "revisionista". Los instigadores inmediatos de esta condena fueron dos de las futuras víctimas de Stalin: Zinoviev y Bujarin. El 25 de julio del mismo año, *Pravda* hizo valer la condena. Lukács, Karl Korsch, Fogarasi y Revai debieron someterse —como decía Merleau-Ponty hace unos años— al "abc de la filosofía marxista".

Este capítulo, que ha sido numerosas veces estudiado desde que Merleau-Ponty lo recuperó del "olvido", no sólo forzó, por primera vez, a Lukács a la *autocrítica*, sino que, asimismo, marcó una etapa del pensamiento marxista en el siglo xx. Fue, posiblemente, la primera "señal" de lo que, poco después, iba a ser la "reglamentación" intelectual impuesta durante el stalinismo. El libro de Lukács —junto a *Marxismo y filosofía* de Karl Korsch— atravesaría todo este período convertido, con palabras de Kostas Axelos, en el "libro maldito del marxismo".

## Bajo Stalin

Después de esta primera *autocrítica*, Lukács fue excluido del Comité Central del p.c. húngaro. En 1928, sin embargo, estalló el *affaire* Blum, uno de los conflictos más serios que ha enfrentado Lukács con los dirigentes del p.c. Tamas Aczel y Tibor Meray, dos intelectuales comunistas, que abandonaron Hungría después de los sangrientos sucesos de octubre de 1956, han puntualizado los motivos de este *affaire*.

"En 1928, Lukács, que militaba con el seudónimo de Blum, había sometido al Congreso del partido en la clandestinidad unas tesis en las que señalaba que el problema actual en Hungría no era la dictadura del proletariado, sino la transformación democrá-

<sup>5</sup>Véase, entre otros, Carlos Finale, *Lukács tra ideología e utopia*, en *Tempo Presente*, Anno IX, N° 6, Roma, junio 1964, págs.: 9-16; Morris Watnick, *Relativism and Class Consciousness: Gyorgy Lukács*, en el volumen editado por Leopoldo Labedz, *Revisionism. Essays in the history of Marxist ideas* (George Allen and Unwin Ltda. London 1963), págs. 142-165; Kostas Axelos, *Préface a G. Lukács. Histoire et conscience de classe* (Paris, Éditions de Minuit, 1960), págs. 1-8.



tica del país, en el curso de la cual la clase obrera y el campesinado, reunidos, impondrían su supremacía. Era como preconizar una suerte de Frente Popular precoz. Estas tesis fueron violentamente atacadas por la mayoría del partido, donde el Secretario General Béla Kun y su grupo imponían su ley y se adherían a la idea de la dictadura del proletariado sin transición. Calificado de *desviacionista de derecha*, Lukács debió retractarse...<sup>6</sup>.

Un año después, en 1929, fue violentamente atacado en la "Carta del Comité Ejecutivo de la Internacional Comunista a los miembros del Partido Comunista de Hungría". En 1933, a raíz del triunfo de Hitler en Alemania, Lukács se instaló en Moscú, donde preparó como investigador del "Instituto Filosófico de la Academia de Ciencias", gran parte de los trabajos que luego, al término de la Segunda Guerra Mundial, ha ido publicando. Pero, al mismo tiempo, llevó durante estos años una silenciosa lucha ideológica contra el stalinismo, oponiendo a las teorías de Zhdanov, y a los apologistas descarados como Fadeiev, su revista *Literatuyj Kritik*, en la que, entre líneas, esbozó los puntos esenciales de su "realismo crítico".

"En la época de Stalin —dirá, en 1957, al regresar de su exilio en Rumania—, durante el predominio de las teorías de Zhdanov, no era posible una oposición clara. Mi silencio se consideraba entonces como rebelión, y basta para demostrarlo el hecho que se reprochaba, en diversas formas, mi obstinación en no mencionar el romanticismo revolucionario. Aprovecho con alegría la primera ocasión de poder hablar de esta cuestión claramente, y no en la lengua de Esopo..."<sup>7</sup>.

Tiempo después, en 1963, al prologar la edición española de *El joven Hegel* —obra que el corresponsal de *El Siglo* en Moscú tampoco parece conocer, puesto que la supone escrita en 1930—, Lukács señaló la razón de que este libro, terminado a fines de 1938, sólo hubiese sido publicado, en Suiza, diez años después. "La causa principal del retraso en la aparición de esta obra —señala Lukács— fue la nueva concepción de la filosofía hegeliana formulada durante la guerra por Zhdanov. Como parte de la propaganda de guerra groseramente simplificadora, producida durante el período de Stalin, se decidió por decreto que Hegel había sido un representante de la reacción feudal contra la Revolución Francesa. Esta concepción coincidía además ampliamente con la vulgarización general propia de la tendencia dominante en dicho período..."<sup>8</sup>.

Esta lucha, silenciosa e insospechada por muchos, explica por qué en 1949 el nombre de Lukács suscitara, una vez más, el encono de los guardianes de la ortodoxia. En ningún modo, puede resultar un hecho azaroso que el proceso "intelectual" seguido a Lukács ese año, haya seguido al proceso político de László Rajk. Esta lucha explica, asimismo, por qué, en 1956, Lukács, el ex Comisario del Pueblo para la Cultura durante la efímera república comunista de Béla Kun, fuese nombrado Ministro de Educación del gobierno de Imre Nagy, como también, que integrara con éste, Kadar y Donath el comité de organización de un nuevo P.C. antistalinista.

<sup>6</sup> Cf. T. Aczel and T. Meray, *The Revolt of the Mind*, págs. 57 - 80.

<sup>7</sup> G. Lukács, *Significación actual del realismo crítico*, pág. 10.

<sup>8</sup> G. Lukács, *El joven Hegel*, pág. 9.



He tratado, en este artículo, de sintetizar el itinerario público de uno de los hombres que, además de gran filósofo, mejor ilustran la historia inconclusa de la "revolución" comunista. Un hombre que, al convertirse en *caso*, está cuestionando a cada uno de sus momentos, y señalando la ambigüedad constitutiva de la aventura humana.

Este hombre, el octogenario Gyorgy Lukács, se midió durante treinta años con la sociedad stalinista, tratando, posiblemente, de *salvar* el sentido humanista que, para Marx, prometía la revolución socialista, retractándose públicamente cada vez que las circunstancias no le permitirían otra alternativa. Su experiencia del stalinismo no pudo ser la misma, naturalmente, que la de aquellos que, de un modo u otro, fueron los encargados de mantener el aparato de la dictadura de Stalin.

Cuando, ahora, el corresponsal en Moscú del matutino *El Siglo* decreta, sumariamente, la inexistencia del *caso Lukács*, al mismo tiempo que califica de "contrarrevolución" al movimiento de octubre de 1956, está no sólo falseando la historia pasada, sino, asimismo, bloqueando la historia futura, aun cuando sea aportando un burdo grano de engaño al gran granero de los neostalinistas.

Es probable que la derrota política de Lukács, de Korsch, de Bloch o de Lefebvre —es decir, de la gran generación de filósofos comunistas—, como, asimismo, el distanciamiento, cada vez mayor, de Kostas Axelos, de Edgar Morin o de Jean Duvignaud, se sostenga en un cambio violento-sobrevenido en el mundo durante los últimos cuarenta años: en un mundo "tecnologizado" sólo parece posible una "revolución" tecnocrática.

Pero esta frase, que aún vacila en sus fundamentos, sólo está abierta hacia un horizonte que, diariamente, se sustrae entre los escombros de las "grandes palabras" que han gobernado al mundo desde hace, por lo menos, ciento cincuenta años.

(PEC, N° 169, 22 de marzo de 1966, págs. 14 y 15).

## LA CORRESPONDENCIA DEL PILOTO DE HIROSHIMA

La publicación, hace cuatro años, en los Estados Unidos, Francia y Alemania Occidental, de la correspondencia cruzada por el capitán (r) de la U.S.A.F. Claude R. Eatherly con el filósofo austríaco Günther Anders, no ha tenido, hasta ahora, la resonancia internacional de otros documentos relativos a nuestros tiempos. Esta correspondencia constituye, sin embargo, el más sustantivo e inmediato testimonio sobre el drama del hombre llamado, por el destino o por el azar a cumplir la *gran orden* de lanzar la primera bomba atómica.

Este hombre fue Claude R. Eatherly.

Advertido sobre la suerte corrida por el "piloto de Hiroshima", por una noticia publicada en el semanario norteamericano *Newsweek*, el filósofo Günther Anders, autor de *La nueva moral para la Era Atómica*, se puso de inmediato en contacto con Eatherly, iniciando una correspondencia que ningún hombre, consciente de las amenazas que pesan sobre el horizonte, puede esquivar pusilánimemente.

Eatherly no es, desde luego, un *criminal*.

Resulta difícil pensar que los hombres que le dieron la *gran orden* se percataron, en verdad, que, con ella, estaban contradiciendo los fines que pretendían defender mediante el recurso extremo de la guerra. Resulta difícil pensarlo porque nadie, ni el más violento "antinorteamericano", podrá negar que fue, principalmente, gracias a los Estados Unidos que no estamos sirviendo, en estos momentos, a los sangrientos ídolos del nazismo.

### "Pangs of conscience"

En la madrugada del lunes 6 de agosto de 1945, los habitantes de Hiroshima escucharon el ruido ronco de un avión volando a gran altura. El círculo de fuego de la guerra veníase estrechando en torno al islario japonés, sin que, hasta el momento, ningún "viento divino"—ningún *kamikaze*—aventase a los norteamericanos, tal como, en el siglo XIII, un milagroso tifón lo había salvado de la ocupación mongola al destruir la flota de Kublai Khan. No llegó el *kamikaze*. Esa mañana, la primera bomba atómica despeinó, metálicamente, el aire de Hiroshima.

La historia es conocida.

Faltaba, sin embargo, el testimonio del piloto encargado de repetir, sobre la escena, la *gran orden* acordada en las altas esferas político-militares. Faltaba el testimonio del hombre que, tal vez ignorante de lo que iba a precipitar, tuvo que dar el frío *go ahead*.

Sobre el "estado" de este hombre venían circulando, desde hace algunos años, innumerables rumores que ni la gran prensa, ni las grandes revistas internacionales, ni la radio habían querido, al parecer, investigar. Se sabía confusamente que el capitán Claude R. Eatherly experimentaba, frecuentemente, *pangs of conscience* que le impedían llevar una vida "normal". Que, víctima de pesadillas, se despertaba en las noches repitiendo, a gritos, la *orden* dada, en la madrugada del 6 de agosto de 1945, sobre Hiroshima.

### El antihéroe

El triunfo del general Eisenhower, en 1952, iba a convertir al atormentado "piloto de Hiroshima" en un *hombre peligroso*. En la victoria electoral del ex comandante de las fuerzas aliadas, Eatherly presintió un retorno al espíritu belicista. El *stock* de bombas atómicas había sido "perfeccionado" con la bomba de hidrógeno, exponiendo a todo el planeta al siniestro juego de los "matemáticos de la muerte".

En esta situación, Eatherly estimó necesario actuar.

Lo hizo cometiendo una serie de delitos menores que tenían por objeto *romper* su imagen de héroe de la guerra. De este modo, esperaba que la sociedad norteamericana se percatara, de una vez por todas, que él era sólo un delincuente con un crimen aterrador a las espaldas.

La correspondencia con Günther Anders ha establecido, con toda precisión, la exacta cronología del caso Eatherly. Esta cronología permite, después de años de rumores contradictorios, comprender los móviles de su comportamiento, descoriendo la torpe e infame cortina de silencio que la administración del hospital de Waco intentó levantar en torno al "piloto de Hiroshima".

"No se puede hacer de este hombre—léese en la carta que le dirigió a Günther Anders al malogrado presidente Kennedy— un personaje "anormal", si previamente no se identifica, como ocurre a menudo en nuestro siglo de conformismo, *normal behaviour* con *average behaviour*, hipótesis mediante la cual sí se podría, en verdad, clasificar de "anormal" a una conciencia insobornable y siempre despierta, como la de Eatherly. Pero en tal caso deberíamos colocar, por citar hombres de otra envergadura, los nombres de San Agustín y de Kierkegaard en la sección siquiátrica de nuestra biblioteca, y no entre los filósofos y los teólogos...".

Esta posición de un hombre que, como Günther Anders, no está "encapillado" en ninguno de los *ismos* pasionales, ni conoce otra pasión que la pasión de la verdad, debió contrastar con la posición de los "clínicos" de Waco. "Las ciencias puramente empíricas—decía Husserl— sólo producen hombres puramente empíricos".

El siglo xx ha conocido, en más de una oportunidad, este empirismo límite.

La turbulenta historia de nuestra centuria nos ha colocado, en repetidas ocasiones, en los límites extremos de la ciencia, de la política o del arte. Pero una ciencia sin conciencia no es ciencia, como una revolución sin humanidad no es revolución, ni un derecho sin justicia es derecho.

En esta situación, si alguna "enfermedad" corre por las cartas del capitán (r) Claude R. Eatherly, esta enfermedad no es sino la conciencia desgarrada de un hombre al que el destino o el azar situó en una brecha insospechada, donde el Mal no puede ser dictaminado por los "clínicos", ni por los guardianes de los mitos e ideologías del siglo xx.

(PEC, N° 170, 29 de marzo de 1966, pág. 14).

## PARA UN ALMANAQUE "FASCISTA"

*"El fascismo y sus similares administran  
centeramente una fuerza negativa,  
una fuerza que no es suya, la debilidad de los demás".*

ORTEGA (1925)

De tiempo en tiempo, desde la pasada elección presidencial de 1964, el espectro del fascismo suele ser proyectado sobre la escena política nacional. Recientemente, por ejemplo, el Partido Socialista denunció, solemnemente, el carácter "fascista" del actual gobierno demócratacristiano. Por su parte, hace dos o tres semanas, el matutino *La Nación*, órgano oficial de este gobierno, calificó de "fascistas" a los redactores de esta revista. Este calificativo obtuvo, a su vez, la nota aprobatoria de uno de los responsables políticos del PCCh, quien pretendió, al parecer, transfigurar a PEC en una suerte de *Volkischer Beobachter* criollo.

En esta situación circular, quizá convenga intentar, por nuestra parte, un sumario almanaque "fascista". En primer término, porque en la génesis de los movimientos

fascistas incidieron múltiples factores que, conocidos por los especialistas, suelen ser desconocidos o silenciados por quienes esgrimen su espectro. En segundo, porque es bastante probable que algunos de los factores que, durante la década 1920 - 1930, posibilitaron la irrupción del fascismo en Europa, estén "reproduciéndose", de un modo u otro, en los países del llamado "Tercer Mundo".

Esta posibilidad de un *fascisme des pays sous-développés*—esbozada, no hace mucho, por el escritor francés Paul Sérant<sup>1</sup>— no debe ser pérdida de vista, sino que, al contrario, debe ser objeto de un análisis acucioso e intensivo.

### *Una advertencia de Ortega*

Durante años, no obstante la composición social de las masas que ha movilizado, se ha pretendido explicar al fascismo a la luz del pensamiento de derecha. Este camino—que puede ser ilustrado con la monografía que publicó, hace diez años, Simone de Beauvoir—no sólo no conduce a parte alguna, sino que, en la práctica, resume conceptualmente la actitud que permitió la intensificación de las tendencias fascistas europeas durante 1920-1930. Si bien el fascismo se impuso, tanto en Italia como en Alemania, con la complicidad de importantes sectores de derecha, su génesis sólo fue posible a partir de las contradicciones internas del movimiento socialista europeo.

"El fascismo—afirmaba Ortega hacia 1925— tiene un cariz enigmático, porque aparecen en él los contenidos más opuestos. Afirma el autoritarismo, y a la vez organiza la rebelión. Combate la democracia contemporánea y, por otra parte, no cree en la restauración de nada pretérito. Parece proponerse la forja de un Estado fuerte y emplea los medios más disolventes, como si fuera una facción destructora o una sociedad secreta. Por cualquier parte que tomemos el fascismo, hallamos que es una cosa, y a la vez la contraria, es A y no A..."

Este movimiento de *cariz enigmático* pudo, sin embargo, en un plazo relativamente corto, eliminar a las minorías liberales, introducirse en y controlar a las masas, e instalar, por último, un poder ilegítimo sin otro argumento, ni instancia superior, que su propia ilegitimidad. Esa "ilegitimidad" que ahora podemos rastrear no sólo en la historia factual, sino asimismo en la historia del *linguaggio* fascista. "Il fascismo—escribía Mussolini en 1919— e un movimento di realtà, di verità, di vita che aderisce alla vita. E pragmaticista...". Tres años después, las formaciones de "Camice Nere" iban a poner en práctica el contenido explosivo del *linguaggio categorico* de Mussolini.

Para Ortega el triunfo del fascismo no podía explicarse por la acción exclusiva de las "Camice Nere".

"Una de las paradojas—decía el pensador español— más inevitables es que en la batalla, el vencedor, para vencer, necesita que el vencido le ayude. Es una abstracción hablar de la fuerza de un ejército. La fuerza de un ejército depende de la del otro, y uno de sus ingredientes es la debilidad del enemigo. Cabe decir que la mitad de nuestro ser radica en lo que sean los demás, y no se debiera olvidar que nuestro perfil depende en buena parte del hueco que los demás nos dejan..."<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Le romantisme fasciste* (Paris, Fasquelle, 1960).

<sup>2</sup> *Sobre el fascismo*, en *O.C.*, II, págs. 197, 505.

El "hueco" que permitió, durante la década 1920-1930 la génesis e imposición de los movimientos fascistas fue no sólo la "inacción del liberalismo", como suponía Ortega, sino, asimismo, la inacción e incapacidad de análisis situacional de las organizaciones políticas de izquierda.

### *Dos ejemplos*

Este hecho puede ser ilustrado ampliamente. La "resistencia" antifascista llevada a cabo, posteriormente, tanto por el liberalismo como por el socialismo y por el comunismo, por heroica que haya sido, no exime a sus organizaciones políticas de la responsabilidad que tuvieron, en uno u otro grado, en la génesis del fenómeno fascista. La táctica empleada por la *Komintern* e inspirada por Stalin de "luchar contra el hitlerismo sobre el cadáver de la social-democracia" fue, justamente, como decía el filósofo comunista polaco André Stawar, la táctica suicida "que abrió a Hitler el camino al poder".

Sin embargo, cuando esta táctica había sido empleada a fondo, Maurice Thorez, secretario general del Partido Comunista francés, en un discurso pronunciado el 15 de enero de 1933, en la Plaza Bülow, en Berlín, anunciaba el inminente advenimiento de la "próxima Alemania soviética", y a la vez acusaba al Partido Socialista francés de sostener y justificar "la política imperialista de Francia".

"Camaradas de Berlín rojo —tronaba Thorez al término de su discurso—, hermanos de Alemania, bajo la bandera de Lenin, bajo la bandera de la Internacional Comunista, juntos luchamos y juntos venceremos.

¡Abajo el Tratado de Versalles!

¡Viva la lucha común de los proletarios de Alemania y de Francia!

¡Viva la Unión Soviética!

¡Viva la próxima Alemania soviética! ¡Viva la revolución mundial!"<sup>3</sup>.

Quince días después, cuando aún las palabras del dirigente comunista francés estaban frescas en la memoria de todos, Adolfo Hitler era investido canciller de Alemania iniciando la más fiera dictadura fascista. La "lucha contra el hitlerismo sobre el cadáver de la social-democracia" iba a librarse, en los próximos años, en condiciones bien distintas a las imaginadas por los "tácticos" de la *Komintern*.

En Italia, como habría de reconocerlo Lelio Basso, el Partido Socialista fue incapaz de enfrentar al fascismo:

*Anche di fronte al fenomeno fascista —dice Basso— il Partito fu completamente impreparato. Esso oppose una resistenza coraggiosa, l'eroismo oscuro di innumerevoli militanti, la meravigliosa fermezza di tante organizzazioni, pur fra gli incendi, le bastonature, e le violenze, un corteo purtroppo numeroso di martiri, ma non seppe opporre una politica...<sup>4</sup>.*

<sup>3</sup> Cf. Alfred Grosser, *Hitler, la presse et la naissance d'une dictature* (Paris, A. Colin, 1959), págs. 113, 115.

<sup>4</sup> *Il Partito Socialista Italiano* (Milano, Nuova Academia Editrice, 1958), pág. 50.

## Una incógnita negativa y permanente

Cuando, hacia 1925, Ortega señalaba el *cariz enigmático* del fascismo porque en él aparecían los contenidos más opuestos, estaba anticipando una certeza que, sólo desde hace unos años, comienza a imponerse en los sectores más alertos a los cambios políticos sobrevenidos en el mundo durante la última década.

Hace cinco años, a raíz del *putsch* ultra de Argelia, el semanario italiano *Successo* llevó a cabo una encuesta sobre la posibilidad de un "ritorno fascista" en Europa. Esta encuesta suscitó —según Giancarlo Vigorelli— una "saludable alarma" entre los intelectuales europeos, hasta el punto que la revista *L'Europa Letteraria*, dirigida por el propio Vigorelli, decidió continuarla, planteando la pregunta: *E'finito il fascismo in Europa?*

No faltaron las voces de alarma.

*Il fascismo* —respondió Carlo Bernari— *l'incognita negativa e permanente del fascismo... puo spuntare, quando meno te lo aspetti la una tuba liberale, da un capello da prete, o da un berreto frigio...<sup>5</sup>.*

Estas voces de alarma no deben, sin embargo, ser convertidas en un cartel similar a los empleados durante la década 1920 - 1930. *Les temps des sermons antifascistes est terminé...* —sostuvieron un grupo de estudiantes franceses en el semanario *L'Express*, cuando se creía en la inminencia de un golpe de la O.A.S. Estos sermones fueron, justamente, la fórmula empleada, hace cuarenta años, para no percatarse de las formas posibles que podía investir la amenaza fascista.

Tal vez lo que procede, sobremanera cuando, una vez más, como está ocurriendo en nuestro país, se esgrime el espectro del fascismo indiscriminadamente, sea analizar, como Ortega en 1925, acuciosa e intensivamente las zonas de "debilidad" —las posibles "inacciones"— que, en un momento determinado, podrían facilitar una acción de tipo fascista. Existen múltiples síntomas de que estas zonas de "debilidad" son muchísimo más amplias de lo que usualmente se sospecha, como existen, asimismo, múltiples razones para sospechar que, con la creciente "irracionalización" del voto en Chile, la posibilidad de una acción de tipo fascista sea algo más que una pura fórmula retórica de combate político.

(PEC, N° 172, 12 de abril de 1966, pág. 6).

<sup>5</sup> Cf. *Nebecchi ne' nuovi fascimi in L'Europa Letteraria*, núm. 9 y 10, Roma, giugno-agosto 1961, págs. 144-162.



## LITERATURA, EROTISMO E INSINCERIDAD

*Tras el erotismo contemporáneo...  
hay un hambre de contacto interhumano...  
Hasta en sus manifestaciones más extremas y alarmantes  
(si se quiere, escandalosas) revelan siempre una cierta desesperación...*

ROF CARBALLO

Confieso que el problema esbozado, no sólo en el título, sino, asimismo, en el texto de este artículo, viene interesándome desde hace varios años. Tanto que nunca he disfrazado mi afición por el "renglón prohibido" de las literaturas, ni he ocultado, consecuentemente, su presencia en el limitado espacio de mi biblioteca. No es culpa mía, al fin de cuentas, que La Fontaine sea, además del autor de las *Fábulas*, el más delicioso cuentista erótico de la literatura francesa del XVII, ni que las *Sonatas* de Valle-Inclán estén literariamente por encima de las tediosas e interminables novelas españolas de pía *castidad*.

Esta confesión no es, sin embargo, una declaración de guerra...

La guerra al erotismo literario parece haber sido declarada, en el radio de las letras castellanas, por los autores de manuales e "historias" de la literatura. Tanto que, no obstante ser la literatura española una de las más ricas en motivos eróticos, en una reciente obra sobre *El amor y el erotismo*, publicada por un grupo de los más representativos intelectuales españoles de nuestros días, se elude elásticamente el tema<sup>1</sup>. Piénsese sólo, aun cuando sea por unos instantes, en la presencia obsesiva del mito de la seducción en las letras españolas de la primera mitad del XVII para percatarse de la importancia que tuvo el erotismo para Tirso de Molina, Cervantes o Lope de Vega.

El mismo caso de *La lozana andaluza* está demostrando hasta dónde llega la manía "depuratoria" de los autores de manuales e "historias" de la literatura española. Esta obra, que Apollinaire incluyó, a comienzos de siglo, en su célebre *Bibliothèque des Curieux*, como una de las joyas de la literatura *libertina*, sólo tiene dos o tres líneas en la sentenciosa *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat. Felizmente para Francisco Delicado, su obra ha tenido otra suerte en manos de Alfonso Reyes, e incluso en manos de Menéndez Pelayo.

Después de esta advertencia, espero, nadie tomará mi confesa afición por la literatura erótica como un síntoma abierto de *libertinaje* —puesto que, en verdad, ni siquiera creo ser un lector regular de las publicaciones de *The Olympia Press*<sup>2</sup>—, sino como un austero hecho de *métier* u oficio.

Por muchas razones, estimo urgente rescatar la literatura erótica del renglón prohibido de las lecturas clandestinas, para resituirla en el espacio franco de la literatura. Quizá un poco de sol bastaría para descubrir el rostro efectivo de estas obras a las que el poder de la hipocresía ha relegado el rincón *infernal* de las bibliotecas. No es, sin duda, una tarea fácil ni cómoda. El mismo Apollinaire fue acusado, al intentarlo, de *pornográfico*, por ese robusto estúpido que fuera Urbain Gohier.

<sup>1</sup> *Tiempo de España III* (Madrid, Insula, 1965).

<sup>2</sup> En la entrega de febrero último de *Encourier*, el editor de *The Olympia Press*, Maurice Girodias, publicó una oportuna defensa de su labor: *The Erotic Society*.



Pero, al fin de cuentas, el hecho de que en una obra se describa el acto sexual—como ocurre, por ejemplo, en el *Jeou Pou-Touan*, admirable novela erótica de Li-Yu, un letrado chino del xvii— no autoriza, en ningún momento, a que se ponga en marcha en contra suya, como ocurrió en Francia hace dos o tres años, todo el mecanismo de una sociedad que, para sobrevivir, no tiene otro expediente que el acto sexual. El contrasentido de esta medida, que vemos repetirse año a año en la mayoría de los países occidentales, resulta, por donde se lo mire, imburtable e innegable.

### La "lección" de Old Bailey

Cuando, en noviembre de 1960, el solemne jurado del tribunal londinense declaró "no culpable" a la desventurada Constance Chatterley, luego de treinta años de social proscripción, un sector de la "gran prensa" del Tánesis esbozó una fría preocupación. El cauteloso *Times* señaló, con su habitual contención prosódica, que la absolución de la ardiente criatura de D.H. Lawrence no podía ser, en ningún momento, total e indiscriminada. El fallo de Old Bailey—puntualizó el editorialista de *Times*— no debía ni podía ir más allá de las espectrales fronteras de la estética literaria. La sociedad inglesa debía, en lo restante, mantener a firme su condena moral a la desenfundada voluptuosidad de *Lady Chatterley*.

¡Virtuosa sociedad!

Tres años después, otro proceso, igualmente ventilado ante el tribunal de Old Bailey, se encargó de establecer los límites reales de esta encomiada "virtud" amenazada por los amores de *Lady Chatterley*. Fue el célebre proceso seguido al doctor Stephen Ward.

Esta causa, que pronto tomó el nombre de su principal implicado—*the War Minister Robert Profumo*—, echando en brazos de la maledicencia pública el prestigio de connotadas figuras de la nobleza inglesa, puso al descubierto el carácter ficticio de las fronteras que pretendió establecer, frente a la absolución de *Lady Chatterley*, el editorialista de *Times*.

Tanto que, al relegar, voluntaria o involuntariamente, a un segundo plano al desdichado Stephen Ward, a fin de subrayar el "escándalo Profumo" la prensa inglesa no se percató que Ward al suicidarse, había dado cabal cumplimiento a una de las reglas fundamentales de esta enigmática actividad humana que llamamos *libertinaje*, puesto que esta actividad ha estado siempre, en todas las sociedades occidentales, inseparablemente unida a la idea de muerte o, por lo menos, a la representación de un "castigo". Falto de esta unión constitutiva, el *libertinaje* perdería su peso trágico—ese peso que distingue justamente, a Don Juan de la fauna insípida de "merodeadores"— convirtiéndose en un acto gratuito e irresponsable.

Stephen Ward canceló, con su muerte, el valor de un *desafío*.

De ahí que, por diferentes que parezcan sus destinos, la suerte corrida, durante treinta años, por la criatura de D.H. Lawrence quedó inscrita dentro del mismo contexto social que el cadáver del desdichado médico. Tal vez, de haberlo podido hacer, *Lady Chatterley* hubiese "ironizado" la miseria interna de una sociedad que a través del mediador Ward compraba el amor carnal que ella regalaba desbordadamente, como un "don" terrestre. Esta posible "ironía" de *Lady Chatterley* hubiese señalado el horizonte desde el cual debe plantearse, en nuestros días, el problema de la literatura erótica.

### ¿Una civilización erotizada?

El erotismo no es, en nuestros días, el dominio privado e inconfesable de una minoría "social", ni el desafío trágico de unos cuantos *libertinos*, ni la obra inquieta e inquietante de algunos *prosateurs maudits*, sino que, al contrario, es toda la existencia actual la que parece bañarse, de un modo otro, en la mirada obsesiva de Eros. La literatura, la plástica, el cine, el humor, la moda, la "gran prensa", la publicidad... lo han instalado en el "corazón" de las masas urbanas, incitándolas, por todos los medios, a su diario *culto*.

Basta abrir los ojos para verificarlo.

No hace mucho, el escritor italiano Lo Duca, principal animador de la *Bibliothèque Internationale d'Erotologie*, que se edita en París, señalaba esta invasión múltiple de la existencia pública por parte de Eros. "Desde la *presse du coeur*—decía Lo Duca— hasta la pornografía publicitaria, todo nos invita a la unión de los cuerpos. Nunca el amor había gozado de tanto renombre ni de tanto crédito. Se espían las alcobas de los campeones de *foot-ball*. Las viejas cantantes de moda presentan a los enternecidos lectores de la gran prensa hebdomadaria, su último amante de la semana. Algunas *vedettes*, llegadas al término de su carrera, logran prolongar su gloria anunciando cada año, que se retirarán para consagrarse al amor. El amor se ha vuelto universal, democrático, omnipotente. Se lo canta, se lo filma, se lo radiodifunde..."<sup>3</sup>.

Esta sumaria descripción es exacta.

De una manera u otra, engloba la casi totalidad de nuestra experiencia cotidiana, puesto que, en efecto, diariamente estamos siendo "acosados" desde todos los niveles de la existencia urbana, por toda suerte de "mensajes" e "impactos" eróticos, aun cuando, muchas veces, no nos percatamos claramente de ello. Basta reparar, por ejemplo, en los contenidos fotográficos de las principales revistas, nacionales e internacionales, que circulan de mano en mano, públicamente. En un estudio llevado a cabo, en Francia, se pudo comprobar que de cien fotografías aparecidas en las principales revistas francesas, sesenta y ocho eran preponderantemente "eróticas".

Hace un tiempo, en un artículo publicado en el semanario romano *L'Espresso*, Sandro de Feo denunció la progresiva erotización del repertorio de la cantante Catherine Sauvage. Este repertorio—decía De Feo— patentiza *l'alfabeto dell'erotismo* contemporáneo. Este hecho puede, fácilmente, aplicarse a la gran mayoría de los cultores de las *chansons du coeur*. Lo está demostrando, instrumentalmente, la creciente importancia que ha venido cobrando, en nuestros días, dentro de este género, la *guitarra*.

Este milenarismo instrumento, que el eximio Andrés Segovia comparaba, hace unos años, con el cuerpo de la mujer, forma parte, en la actualidad, de las "simbologías" de Brigitte Bardot, de Kim Novak..., por sólo citar a dos de los "monstruos sagrados" del erotismo cinematográfico contemporáneo. Por otra parte, en cualesquiera de las revistas *for men* que se editan en los Estados Unidos, aparece siempre un anuncio en que se lee textualmente: *Learn to play guitar in 7 days*. En su contexto figuran desde la más obsesiva literatura pornográfica hasta la oferta de toda suerte de objetos y publicaciones destinadas a la exaltación del sexo. Tal vez, en último trámite, pareciera que la incorporación de la guitarra a la simbología erótica de nuestro tiempo está exigida, a su vez, por la construcción de la *mujer-objeto*.

<sup>3</sup> Lo Duca, *L'Amour aujourd'hui* (Paris, Editions Albin Michel, 1963), pág. 13.

Sería demasiado largo proseguir esbozando los múltiples síntomas de la erotización de la existencia actual. René Girard sostenía, en su radical estudio sobre el proceso de la novela (*Mensonge romantique et vérité romanesque*), que el erotismo de Proust se había convertido, desde unos años, en el erotismo de las masas.

### *Contrasentido e insinceridad*

Hace diez años, en 1956, el editor parisiense Jean-Jacques Pauvert fue condenado por haber emprendido una edición limitada de las obras del marqués de Sade. Pauvert debió pagar, en dicha oportunidad, una fuerte multa, perdiendo la casi totalidad de la edición, que fue confiscada por el Estado. De nada valió el testimonio aportado, durante el proceso, por Jean Paulhan; prologuista de las obras de Sade, ni la carta enviada al tribunal por Jean Cocteau, en la cual señalaba, entre propósitos, que "el más mínimo libro policial publicado por la pudibunda América es más pernicioso que la más audaz página de Sade".

La sombra del "divino Marqués", fallecido, en 1814!, proseguía apesando, al parecer, en la diáfana atmósfera de la IV república francesa..., aun cuando, como iba a probarse poco después, algunos de sus más altos personeros no vacilaban en entregarse, desenfadadamente, a la ninfilia, y Françoise Sagan lograba imponer un "combinado" erótico de fatiga, aburrimiento e indiferencia *ad usum populi*.

Este contrasentido tiene, sin embargo, una larga historia. Una historia que puede reclamarse, entre otros lamentables capítulos, de los procesos seguidos a *Madame Bovary*, en el siglo pasado, a *The Lady Chatterley Lover's*, al *Ulises* de Joyce, a *Trópico de Cáncer* de H. Miller, a la revista norteamericana *Eros*, a...

Pero, en verdad, ¿qué es lo que está en juego?

De un lado, tal como viene siendo denunciado desde unos años, el erotismo es objeto de una creciente "industrialización" ilimitada, que lanzando al mercado de masas toda suerte de símbolos sexuales, puede llegar —como decía Vladimir Jankelevitch— a "estupidizar al género humano". Del otro, se le reprime en sus formas más espontáneas y libres, llamándose a una verdadera "cruzada" internacional *for Decent Literature*. Pareciera que, de pronto, en todas partes los censores se hubiesen propuesto una tarea similar a la que, hace tres años, señalaba en los Estados Unidos con ocasión al proceso seguido a la revista *Eros*: "reemplazar la lectura de Miller por las confidencias de la señorita Keeler, el *King-Ping-Mei* por *The Scandalous French Doctor*, la revista *Eros* por *Top Secret*; en suma, el erotismo por la pornografía..."<sup>4</sup>.

En esta situación, cuando los antropólogos están señalando, a cada momento, que las guerras y las cacerías han estado siempre precedidas de enérgicas represiones, conviene repetir lo sostenido por Lo Duca: "Hemos tomado posición a favor del erotismo en vista que atravesamos un período caótico del cual es absolutamente necesario salir. Sólo la gigantesca ignorancia de los censores puede sentirse cómoda en esta crisis y en sus contradicciones. Su acción prueba en forma continuada que no sabe nada de sicología

<sup>4</sup> *Decencia e Indecencia de la Literatura en La República*, Caracas, 29-8-1963.

moderna, detenidos, como están, en el añejo siglo XIX. No conocen ni siquiera el dato fundamental de que la represión y la inhibición desenvuelven la agresividad...”.

(PEC, Nº173, 19 de abril de 1966, pág. 8).

## EL “RESCATE” DE DRIEU LA ROCHELLE

*Yo soy uno de esos intelectuales cuyo papel consiste  
en pertenecer a la minoría...*

DRIEU LA ROCHELLE

La reciente publicación, en la *Nouvelle Revue Française*, de las *Mémoires de Dirk Raspe* está suscitando múltiples comentarios en la prensa francesa. Esta novela fue la última tarea literaria llevada a cabo por Pierre Drieu La Rochelle. Su manuscrito fue hallado en una carpeta, junto al cadáver de su autor con la siguiente anotación: “Primera versión corregida de las cuatro primeras partes, las únicas escritas (15 de marzo de 1945). Quedan tres partes por escribir”.

El mismo día se suicidó.

Pocas horas antes, sin embargo, como consta en su *Journal*, Drieu abrigaba todavía la esperanza de poder concluir *Dirk Raspe*. La violencia trágica en que se bañaba, entonces, su existencia —esa violencia que, hace unos años, Alfred Fabre-Luce denominó la *provocation au suicide*— iba a impedirle, dejando irremediablemente inconclusa su última tarea literaria, tal vez como una señal de lo que, en último término, gobernó su vida.

### *¿Vocación al suicidio?*

Todo suicida suscita, de un modo u otro, un profundo “malestar” metafísico. Despierta la sensación de estar, de pronto, a merced de esa muerte libremente resuelta. Tal vez sea sólo el temor a la propia muerte. Siempre que Klaus Mann se detenía —por traer un ejemplo situado en las antípodas de Drieu— sobre los cadáveres de sus amigos suicidas (René Crevel, Ernst Toller o Stephan Zweig), un incontenido temblor estremecía, abisalmente, la estructura de su prosa.

Lo mismo ocurría a Drieu. “Yo hubiese querido —anotaba en su *Journal* (17 de enero 1945)— pertenecer a esta cofradía de los suicidas. Después de todo, es una noble cofradía...” Su mejor novela, *Le Feu follet*, es una transposición de la malograda existencia de otro suicida: su amigo Jacques Rigaut. *Récit secret*, es posiblemente, el *tratado* más alucinante que se haya escrito sobre el suicidio.

Esta presencia obsesiva del suicidio en la obra de Drieu ha terminado, sin embargo, bloqueando toda posibilidad de comprensión de lo que fue, en última instancia, el drama de su vida. Es probable que el trágico fin de Drieu haya facilitado e incrementado esta mala inteligencia.

"Drieu —decía, hace unos años, su amiga y confidente Victoria Ocampo— no podía tener paciencia. Iba hacia la muerte a grandes trancos por el más arduo y el más demente de los caminos...". Esta misma "imagen" primó durante el coloquio organizado, en 1958, por el semanario *France-Observateur* sobre el malogrado autor de *Dirk Raspe*. Su amigo Jacques Chardonne confiesa haberlo visto *siempre muerto*...

Esta "vocación" al suicidio —que fue, en verdad, una de las tres o cuatro *tentaciones* radicales de Drieu— ha terminado, sin embargo, al ser arbitrariamente *totalizada*, convirtiéndolo en un cadáver. De este modo, hasta sus pensamientos más vivos, más ahincados en la existencia, han quedado invalidados por, usando la expresión de Robert Poulet, una sospechosa *inertie cadavérique*. No dudo, en ningún momento, que el propio Drieu haya sido, en cierto modo, responsable.

Sin embargo, resulta lícito preguntarse: ¿no será esta "cadaverización" de Drieu un procedimiento para disponer de él de acuerdo a nuestros antojos? Con los muertos podemos hacer todo cuanto queramos... salvo devolverlos a la vida. Matar, pues, simbólicamente cada uno de sus libros, de sus pensamientos, de sus vacilaciones e inquietudes puede ser sólo un "provechoso" modo de utilizar a Drieu según nuestros propósitos e intereses de la hora.

Yo creo que es preciso invertir la perspectiva.

Es sólo desde su vida —es decir: de lo que "obra" en sus obras— que debemos enfrentar su suicidio. Es sólo desde el *drama* de su existencia que sólo puede resultar comprensible la tragedia de su muerte. Es sólo desde las "razones" que sostuvo en vida que es posible vislumbrar la postrimera razón de su huida de la vida.

### *Un hombre del siglo*

Drieu fue un escritor *interesado* en los rasgos fundamentales del siglo xx. El poder, la violencia, la historia, la decadencia, el nihilismo, la muerte, el amor, el erotismo, el fascismo, el bolchevismo... sostuvieron, de un modo u otro su reflexión e imaginación en una trágica tensión interna. "Yo quería —decía en 1934— ser el consejero intelectual de aquello único que existe: un mundo en vía de metamorfosis...".

Este carácter de Drieu ha sido reiteradamente, señalado por sus comentaristas más perspicaces. El mismo año de su suicidio, Gérard de Catalogne escribió: "La vida y la muerte de este joven jefe de fila constituyen el más probatorio testimonio de una época que, falta de bases y de puntos de apoyo esenciales, se viene abajo... El espíritu nihilista del desaparecido es un terreno apropiado para estudiar las causas morales del hundimiento universal... Drieu pertenece al siglo xx, y quedará como uno de sus símbolos y, posiblemente, como una de sus víctimas".

Esta breve indicación está señalando la necesidad, ya aludida, de superar, de una vez por todas, la engañosa "imagen" creada por el suicidio de Drieu. La necesidad de seguir cuidadosamente el movimiento de su existencia, no sólo para comprenderla desde su "horizonte" —es decir: desde las circunstancias que, de un modo u otro, lo forzaron a pensar e imaginar—, sino, asimismo, para intentar un esbozo de sus insuficiencias, estableciendo la zona de cuestiones que Drieu no logró captar en su "horizonte".

Drieu murió, posiblemente, dentro de esta zona.

No basta, por lo tanto, afirmar que el autor de *Dirk Raspe* es un *símbolo* del siglo xx,

sino que es preciso examinar lo simbolizado por el "símbolo Drieu La Rochelle". Es probable que la zona de cuestiones en que se dobló su vida no esté del todo clausurada. Es probable, asimismo, que esta zona no sólo siga *abismando* a nuestro pensamiento, sino, en último término, también a nuestra misma existencia.

De ahí, entonces, la radical *actualidad* de Drieu.

### *El contemporáneo*

Drieu La Rochelle, muerto —decía Mauriac hace diez años—, está extrañamente presente entre nosotros. No solamente entre quienes pudieron frecuentarlo, sino, también, entre los más jóvenes.

Esta afirmación de Mauriac, que ahora nadie podrá objetar, después de los últimos estudios dedicados al autor de *Dirk Raspe* y de la reedición de la casi totalidad de sus obras, compromete directamente a la historia viva, al movimiento dialéctico de la literatura en nuestros días.

En efecto, la presencia de Drieu en nuestro mundo es parte de este mundo. No se trata de un cadáver que hemos exhumado a fin de establecer por qué, cómo o para qué murió. No se trata, tampoco, de un fantasma que pena entre nosotros, para *salvar* su recuerdo —o para, como algunos quisieran, para lavar sus culpabilidades— en una póstuma comprensión de sus "intenciones". Se trata de una presencia viva: de un ser que, corporalmente desaparecido, se presencia, en nuestros días, desde la *actualidad* de su horizonte histórico, señalando sus deficiencias, sus contradicciones y sus aciertos.

No existe, como suponía Aragon en cierta oportunidad, un intento de restablecer la "leyenda" de Drieu en la presente hora, sino, más bien, el hecho de una generación que, por una razón u otra, ha descubierto su fisonomía dentro de la fisonomía del mundo actual, como un protagonista errado, como un testigo lúcido o, por último, como un profeta o visionario.

Esta perspectiva se funda, en último término, en la siguiente interrogante: ¿por qué Drieu es susceptible de ser una tarea para una generación que comenzó a leerlo cinco o diez años después de su muerte? La respuesta a esta pregunta no está en su tumba, ni en su cadáver, ni en la sombra de su literatura. Está en nuestro mundo histórico en la medida que este mundo fue, en cierto modo, *su mundo*.

En este sentido, los *anticipos* de Drieu —aún aquellos que han resultado, a la postre, fallidos— se cargan de un peso existencial e histórico que la mayoría de sus comentaristas no han sabido calibrar debidamente. El sentido profético de Drieu —su decir "predicente"— no puede ser burlado mediante un simple rodeo literario, como, entre otros, lo hizo François Nourissier, ni negado arbitrariamente, como lo hizo, en cierta ocasión, René Etiemble.

Drieu fue el actor no de *una* política, sino, en verdad, de la tragedia de toda política.

Las condenas que, en un momento dado, pudieron acumularse sobre su memoria no serán nunca tan radicales e implacables como su autocondena. Esta autocondena —que puede rastrearse desde los primeros a los últimos de sus escritos (particularmente en *Exorde*) —fue, en último término, la que lo condujo, desesperado tanto de su fallida esperanza en un socialismo fascista como de su postrera ilusión comunista, al suicidio.

Basta leer sus obras, sus novelas como sus ensayos, para percatarse que, errado en sus



ilusiones, Drieu supo, en todo momento, diagnosticar, con una precisión admirable, muchos de los problemas que, hasta ahora, han condicionado la existencia e historia del siglo xx.

La lectura de un escritor no es una faena utópica.

De modo que si, ahora, estamos enfrentando una vuelta o presencia espectral de Drieu, esto se debe al hecho, como lo hemos demostrado en otro lugar, de que estamos en verdad asistiendo a un cambio en la figura del mundo sobre el cual algunos de los textos del suicida de marzo de 1945 resultan más esclarecedores que los de la mayoría de nuestros contemporáneos más extemporáneos.

Tal vez por ello fue siempre "uno de esos intelectuales cuyo papel consiste en pertenecer a la minoría...".

(PEC, N° 174, 26 de abril de 1966, pág. 7).

## BRIGITTE BARDOT... MITO ESTUPENDO

*No sólo ha cambiado el estilo de belleza femenina, sino, asimismo, ha señalado, ilustrándola, una evolución en las relaciones hombre-mujer en Occidente.*

FRANÇOIS NOURISSIER

"Observad bien este rostro. Mañana será aún célebre...", advertía, hace unos años, el semanario parisiense *Arts* al referirse al rostro de Brigitte Bardot. Este rostro que, ahora, la Casa de Moneda de Francia ha decidido, según una reciente información cablegráfica, *inmortalizar* en una medalla, como la expresión más fidedigna del "ideal" femenino de nuestro tiempo.

Brigitte Bardot es un ideal encarnado.

Esta afirmación le descompondrá, posiblemente, el ánimo a aquellos que estiman que los "ideales" deben ser sustraídos de la Tierra e hipotecados, soñolientamente, en las alturas supremas de un Olimpo inexistente. La Bardot pertenece a la Tierra. Está escrita, como las bellezas griegas, con el alfabeto de los hombres. Nadie tiene, pues, por qué esconder la cabeza. Podemos mirarla alegremente e ir proclamando su belleza.

Quizá por esto interesa tanto a los escritores.

François Nourissier señalaba, en la pequeña monografía que le dedicó hace seis años<sup>1</sup>, la *debilidad* de algunos escritores franceses—Paul Morand, Jacques Chardonne, Aragon...—por esta criatura. Marcel Achard no ha disimulado nunca su admiración por la Bardot. Simone de Beauvoir escribió todo un pequeño, pero caluroso, estudio que acaba de ser traducido al español<sup>2</sup>.

Esto irrita, probablemente, a los siempre irritados.

<sup>1</sup> François Nourissier, *Brigitte Bardot* (Paris, Editions Bernard Gras set, 1960).

<sup>2</sup> Simone de Beauvoir, *Brigitte Bardot y el personaje de Lolita* (Buenos Aires, Ediciones del Tiempo, 1965).



Sobre Brigitte Bardot se ha escrito, junto a la historia de su nombradía, un largo capítulo de infamia. En este capítulo se han empleado tintas de muchas fuentes, pero, sin duda alguna, la más habitual ha sido la tintura "moral". "Brigitte es indecente". "Es la tipificación de una p...". "Es un monumento a la inmoralidad".

Simone de Beauvoir la ha "defendido" de estos cargos.

"Brigitte Bardot —dice la escritora existencialista— no trata de escandalizar. No tiene demandas que hacer; no es más consciente de sus derechos que de sus obligaciones. Ella sigue sus inclinaciones. Come cuando tiene hambre y hace el amor con la misma sencillez exenta de ceremoniosidad. El deseo y el placer parecen atraerla más que las reglas y las convenciones. No critica a los otros. Actúa según sus deseos, y eso es lo perturbador. No hace preguntas, pero sus respuestas son de una franqueza que puede ser contagiosa. Los deslices morales pueden ser corregidos, pero, ¿cómo podría curarse a Brigitte Bardot de esa deslumbradora franqueza: la veracidad? Ésta es su verdadera sustancia...".

Brigitte Bardot no es, en verdad, una *good-bad girl* sino, más bien, lo contrario. Tanto Simone de Beauvoir como François Nourissier han insistido en el hecho de que la Bardot simboliza a la *mujer liberada* del mito de "la mujer objeto". En este sentido ilustra una nueva forma, un nuevo tipo de relación hombre-mujer dentro del cuadro de la sociedad occidental.

En nuestro tiempo —tiempo, de más está decirlo, de cosméticos, de falsas pedrerías, de fabricaciones "estéticas"— el fraude no es sólo tolerado, sino, asimismo, promovido a norma. Se elogia la fealdad de las feas cuando logran "parecer" menos feas. Se encomian las imitaciones de...: el que copia que copia. Sin embargo, se condena, al mismo tiempo, lo auténtico, lo genuino, lo sincero.

"Cuando tres jóvenes miembros de familias sumamente respetables —recuerda Simone de Beauvoir— asesinaron a un viejo que dormía en un tren, en Angers, la Asociación de Padres de Familia se dirigió a M. Chatenay, alcalde de la ciudad, denunciando a Brigitte Bardot. Había sido *ella*, declaraban, la verdadera responsable del crimen. Acababa de exhibirse en Angers *Y Dios creó a la mujer*; la gente joven había sido inmediatamente pervertida. No me sorprende que los moralistas de todos los países, aún de los Estados Unidos, hayan tratado de bloquear sus películas...".

¿Es preciso quemar a Brigitte Bardot? —preguntaba, hace unos años, un semanario francés de gran circulación. Esta pregunta traducía, de un modo u otro, cierto *malestar* —por lo menos, el *malestar* de ciertos hombres y de ciertas mujeres— frente a lo simbolizado por la Bardot.

Pero, ¿por qué? La belleza tiene, al fin de cuentas, carta de ciudadanía en toda la Tierra. Brigitte Bardot no ha tomado prestado nada, ni nada alude en su ser a una "fabricación", sino que, al contrario, parece irrumpir desde una zona de la naturaleza aún intocada por la civilización industrial. Tiene algo de "primitivo" en el sentido de incontaminado, de puro. "Garbo —dice Simone de Beauvoir— era llamada *la divina*; Bardot, por el contrario, es de una terrena terrenalidad. El rostro de la Garbo tenía una suerte de vacío en el cual se podía proyectar cualquier cosa: pero nada se puede leer en el rostro de la Bardot. Tiene la inconfundible presencia de la realidad...".

Hace unos años, cansada de las pequeñas grandes infamias, Brigitte Bardot anunció que iba a retirarse a la "vida privada". "No soy un monstruo —declaró en aquella *oportunidad*—, soy posiblemente una *vedette*, pero al precio de muchas destrucciones. Por eso quiero que me olviden...".

Por aquellos mismos días, su conflicto con la OAS le mostró, posiblemente, la imposibilidad de este retiro. Intimidada a colaborar financieramente con la organización terrorista, la Bardot había denunciado públicamente el hecho. "La política —sostuvo— es complicada y yo no entiendo gran cosa, pero esa gente (la OAS) me repugna... No quiero vivir en un país nazi". Al siguiente día, *The Times* de Londres le dedicó su editorial, y *Libération* de París citó su actitud como un ejemplo de dignidad. "Rechazando su ayuda —dijo *L'Express*— Brigitte Bardot ha prestado un gran servicio a sus compatriotas y, al mismo tiempo, se ha convertido, en pocos días, en un símbolo de salud en un país amenazado por una contagiosa enfermedad: el miedo...".

Brigitte Bardot —decía, en cierta oportunidad, Thierry Maulnier— no es una celebridad: es un *mito*.

La misma afirmación se encuentra en todos los escritos efectivos sobre la Bardot. Este hecho —muchísimo más complejo de lo que a primera vista parece— está señalando que el historiador del mañana no podrá esquivarla cuando intente esbozar la historia de estos últimos quince años. De un modo u otro, encontrará su nombre e imagen trenzados a los papeles de nuestro tiempo. Lo hallará escrito en todos los caracteres. Se informará que hacia la segunda mitad del siglo xx se escribió sobre ella como, tal vez, no se ha escrito sobre ninguna otra *star*, y necesariamente tendrá que preguntarse por qué.

Por ahora sólo sabemos que Brigitte Bardot es un *mito*. Un mito estupendo que, de una manera u otra, ha simbolizado —al menos para esta porción de la Tierra que llamamos Occidente— el ideal femenino, sin el cual la historia no sería historia, ni el hombre sería hombre.

(*PEC*, N° 175, 3 de mayo de 1966, pág. 13).

## LA TENTATIVA CRÍTICA DE ROLAND BARTHES

*La crítica no es un "homenaje" a la verdad del pasado ni a la verdad del Otro: es la construcción de lo inteligible de nuestro tiempo.*

ROLAND BARTHES

La obra de Roland Barthes no ha tenido, entre nosotros, la audición que, en último trámite, merece. He podido comprobarlo repetidas veces. El pasado año, durante una conferencia pronunciada ante un auditorio compuesto exclusivamente por universitarios e intelectuales, esboqué las tesis fundamentales que Barthes expuso en *Le Degré zéro de l'écriture*, su primer libro, en la creencia que esta obra —publicada hace tres años— formaba parte de su horizonte de lecturas. Para mi sorpresa, al término de la charla fui sometido a un verdadero "interrogatorio" sobre la identidad de este "misterioso" crítico.

En verdad no debí sorprenderme.

Cuando una sociedad, como la nuestra, atraviesa por un período "crítico", una de las primeras funciones que desaparecen suele ser, por una ironía, la función crítica, siendo

reemplazada, de un modo u otro, por esa forma parasitaria de escritura que, en estas mismas páginas, he denominado, tal vez con excesiva benevolencia, la a-crítica. En esta circunstancia —vista la creciente multiplicación de escrituras parasitarias que es posible señalar, desde hace un tiempo, en nuestro apobroteado espacio nacional— no debí extrañarme que una obra radicalmente crítica, como lo es la de Barthes, pudiera pasar inadvertida.

La lectura —insisto una vez más— no es una realidad utópica.

La elección de un autor comprende siempre, de una manera u otra, toda una *situación*, en la que se “dan” previamente el elector y el autor elegido. Yo no “encuentro” a Cervantes en absoluta soledad, sino que éste me es *dado*, de un modo u otro, desde el mundo: desde los demás hombres, en un momento determinado y, tal vez, por una determinada “razón”.

Esto vale, obviamente, para Roland Barthes.

Barthes es, sin duda alguna, el crítico más radical e incisivo de la hora actual. Lo está demostrando, entre otros hechos, la serie de comentarios aparecidos en revistas y periódicos norteamericanos e ingleses sobre su reciente debate con Raymond Picard. Picard publicó el pasado año un breve, pero violento panfleto<sup>1</sup> contra la “nueva crítica” representada por el autor de *Le Degré zéro de l'écriture*, dando lugar a una polémica que *The Times Literary Supplement* de Londres calificó como una “guerra civil entre los críticos”. Para el comentarista del periódico londinense, Barthes se ha convertido, en los últimos años, en el suceso de J. P. Sartre, al reunir, en torno suyo, a un movimiento de renovación de la crítica formado “por el acoplamiento de conceptos marxistas, freudianos, existencialistas y estructuralistas”. Otro crítico británico, Martin Turnell, en un excelente estudio publicado en *Encounter*<sup>2</sup>, lo señaló como *one of the most interesting of younger French critics and one of the most provocative*.

Este reconocimiento de la opinión literaria inglesa, que podríamos complementar con el de algunos investigadores norteamericanos, como Bruce Morrissette o John K. Simon, está señalando no sólo la particular situación de Roland Barthes dentro del panorama de la crítica contemporánea, sino, asimismo, de manera oblicua e indirecta, el sentido e importancia de su *ausencia*, o de su *inadvertencia*, en nuestro horizonte intelectual.

En *Le Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes llevó a cabo el primer esbozo de una sociología de los *mitos burgueses* a nivel de la “escritura”. Deslindando los conceptos de lenguaje, escritura y estilo, intentó analizar el mundo implícito que toda “escritura” establece más allá de su sentido literal. El caso de Hébert —que no comenzaba ningún número del *Père Duchesne* sin introducir *quelques foutre et quelques bougre*— le permitió establecer, ejemplarmente, el caso de una “escritura” cuya función no consistía sólo en comunicar o expresar, sino, asimismo, en imponer “un más allá del lenguaje que es, a la vez, la historia y el partido que se toma”.

Una *grosería* —dice Barthes— no significa nada, pero señala, en cambio, una *situación* histórico-social. Revela la figura del mundo —por así decirlo— en que se sostiene el texto como un intento de clausura. Para Barthes, no existe ningún lenguaje escrito *sans affiches*. Esto explica que, desde su perspectiva, que es la de una historia sociológica de la escritura

<sup>1</sup> Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (Paris, J. J. Pauvert, 1965).

<sup>2</sup> Martin Turnell, *The Criticism of Roland Barthes*, en *Encounter*, núm. 149, en Londres, febrero 1966, págs. 30-36.

el examen de estos *affiches* —modas, fórmulas, *tics*, figuras...— ocupe un primer plano. Esto explica, asimismo, que luego de haber llevado a cabo la “desmistificación” de los *mitos burgueses* a nivel de la “escritura”, Barthes haya intentado, cuatro años después, desmistificar “algunos mitos de la vida cotidiana francesa”<sup>3</sup>, deteniéndose reflexivamente sobre un acto electoral, un evento deportivo, el señor Pujade o Minou Drouet.

El crítico literario debe ser consecuente no sólo con la literatura, sino, asimismo, con el mundo histórico-social en que ésta se sostiene. Toda sociología de la “escritura” debe estar, necesaria e irremediabilmente, sostenida en lo que se ha dado en llamar “sociología de la vida cotidiana”, puesto que es sólo a partir de la vida cotidiana que es posible esta peculiar realidad humana que llamamos literatura.

Este movimiento —este movimiento “totalizante”— que lleva a cabo el crítico es, justamente, aquel que quisieran confinar o prohibir los fabuladores, los mistificadores, los ideólogos e ingenieros de la sociedad totalitaria. Para éstos, el crítico debe limitarse a la nuda “literalidad” de la literatura, absteniéndose de todo enunciado relativo a la *situación* histórico-social en que ésta se sostiene. *Les Ministres de l'Information* —decía irónicamente, hace unos años, Claude Roy— *aiment les écrivains qui n'ont pas d'idées*.

La efectividad de este hecho no puede ser discutida.

En su penetrante examen de las escrituras políticas, llevado a cabo en *Le Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes denunciaba que, en éstas, la palabra se transformaba en una “coartada” y, al mismo tiempo, en una “intimidación”. En toda escritura política se trata —según Barthes— de “condenar” y, al mismo tiempo, de “mostrar”. De ahí que, en el estado actual de la historia, toda “escritura política no pueda sino confirmar un universo policial...”.

En esta situación, cuando, de un modo otro, la actividad política tiende, de más en más, a “ocuparse” de la literatura, corresponde al crítico literario, como al escritor consciente de su oficio, “pre-ocuparse” de cuanto ocurra o se insinúe en la política. La experiencia —la trágica experiencia— acumulada en lo que va del siglo, está señalando que cada vez que el poder político se ha ocupado de la literatura, siempre ha terminado a la postre, ocupándola brutal e inflexiblemente.

Se dirá que estamos apostando a favor de una crítica “ideológica”.

Esto es efectivo.

El mismo Roland Barthes ha señalado, en dos de los ensayos reunidos en su último libro<sup>4</sup>, que no existe una oposición real entre la llamada crítica de “interpretación” —sea ésta existencialista, marxista, psicoanalítica o fenomenológica— y la llamada crítica “universitaria”. Entre estas dos formas de crítica —dice Barthes— no media una división de trabajo, ni una simple diferencia metodológica o filosófica, sino que existe la “conurrencia real de dos ideologías”. No existe, pues, una oposición técnica sino una contraposición “ideológica”.

Ahora bien: entiendo por crítica “ideológica” aquella forma de examen que, sin estar al servicio de ninguna ideología, es capaz de mostrar las “servidumbres” ideológicas de toda obra. Pero esta capacidad sólo es posible en la medida en que el crítico —como dice Barthes— se ha prohibido la facultad de proferir “la última palabra”.

Toda obra se nos *da* siempre dentro de un sistema de referencias, de valoraciones, de “sentidos” o de pre-juicios que, fatalmente, configuran su lectura. El *mito* literario —el

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Mythologies* (Paris, Editions du Seuil, 1957).

<sup>4</sup> Cf. R. Barthes, *Essais critiques* (Paris, Editions du Seuil, 1964), págs. 246-257.

prestigio o la leyenda de un autor— es un factor actuante en la historia viva de la literatura. Lo que hace el crítico es —como afirma Barthes— no tanto darle un “sentido” a la obra literaria como destruir aquellos “sentidos” que, casi irremediamente, se le ha impuesto o atribuido.

Todo crítico es, por lo tanto, quiéralo o no, un *desmistificador* que, una vez en marcha, no conoce ni tolera fronteras ni limitaciones. *Imposez-moi silence sur la religion et le gouvernement* —decía, tal vez excesivamente, el maestro Diderot—, *et je n'aurai rien à dire...*

(PEC, N° 176, 10 de mayo de 1966, págs. 17 y 18).

## INTRODUCCIÓN AL SILENCIO DE PAUL VALÉRY

Es un hecho conocido que, luego de haber publicado, en las postrimerías del siglo XIX, dos obras que lo señalaron como el más promisorio escritor de su generación, Paul Valéry guardó silencio durante veinte años<sup>1</sup>. Este “silencio” —tal vez el más célebre e inquietante que, después de Rimbaud, registra la historia de las literaturas —ha sido reiteradamente comentado por la crítica valeryana, dando lugar a una suma de interpretaciones que, en vez de esclarecerlo, han terminado convirtiéndolo en un *mito*.

Estas interpretaciones, desde luego, no se mueven al mismo nivel, ni siquiera apuntan hacia un mismo horizonte, sino que, al contrario, se desplazan, caóticamente, de un campo a otro de consideraciones, sin que, usualmente, sus autores se percaten de esta interna movilidad de sus juicios. Esto ha permitido que mientras unos comentaristas rechazan la efectividad del “silencio” de Valéry, argumentando que, al fin de cuentas, éste publicó algunos textos durante los años 1897-1917, otros, aceptándolo, lo interpretan como una “crisis de esterilidad”.

Esta disparidad de enfoques —que es, en verdad, muchísimo más amplia que la que esbozamos— está indicando, posiblemente, la necesidad de replantear la cuestión del “silencio” de Valéry. Este replanteamiento no puede, sin embargo, llevarse a cabo desde una de las varias fórmulas derivadas de su *mito*, sino que, por trabajoso que, resulte debe ser emprendido desde la obra valeryana. De nada serviría, por ejemplo, partir de la luciente e insinuante fórmula de Octave Nadal. En efecto, ¿qué se puede lograr llamándolo *silence peuplé* si previamente no hemos reconocido lo que puebla a este “silencio”?

La cuestión es, como puede verse, más compleja de lo que, usualmente, se supone. Tanto que hasta los más penetrantes especialistas en la obra de Valéry, como André Berne-Joffroy, suelen simplificarla para esquivar, mediante este recurso, su inquietante tamaño. *On ne saurait étudier sérieusement Valéry* —sostiene Berne-Joffroy— *si l'on ne considère*

<sup>1</sup> Me refiero concretamente a *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895) y a *La Soirée avec M. Teste* (1896). Los primeros poemas de Valéry, aparecidos en distintas revistas finiseculares, sólo fueron publicados en volumen en 1920.

*en premier lieu cette période de silence, sa réalité, et si l'on ne s'efforce d'en comprendre la signification...<sup>2</sup>.*

Esta afirmación es, como toda determinación rotunda, un tanto problemática.

La obra de Valéry no ha llegado, desde luego, a nuestras manos —como no nos llega, en rigor, obra alguna— desnuda e inmaculada, sino que, al contrario, hizo su aparición en un momento dado de nuestra vida, desde un sistema de referencias, valoraciones e interpretaciones que, determinando su presencia en nuestro horizonte histórico, nos sitúa, al mismo tiempo, en una determinada relación con ella.

Esta indicación está señalando, sumariamente, dos hechos.

Está señalando, en primer término, que desde el momento que intentamos esquivar las fórmulas derivadas del *mito* urdido en torno al "silencio" de Valéry, estamos, por una paradoja, moviéndonos, de un modo u otro, dentro del radio *mítico* que traza el "prestigio" del autor de *La Soirée avec M. Teste*. Todo enfrentamiento "crítico" supone la aceptación, aun cuando sólo sea a título provisorio, de un sistema de referencias, valoraciones e interpretaciones relativo a la obra criticada que, de un modo u otro, nos es *dado* con esta obra.

Está señalando, en segundo término, que, a la inversa de lo sostenido por Berne-Joffroy un examen del "silencio" de Valéry supone haber previamente "fundamentado" el acto de estar, en un determinado momento, frente a su obra, mediante el examen de ese sistema de referencias, valoraciones e interpretaciones que, de un modo u otro, determina su presencia en nuestro horizonte histórico. Sólo después de haber llevado a cabo este examen es posible integrar el "silencio" de Valéry en el movimiento interno que "obra" en su obra.

El mismo Berne-Joffroy se sitúa, de hecho, en esta perspectiva al rastrear en los primeros trabajos de Valéry —particularmente en *La Soirée avec M. Teste*— las posibles pistas que iban a conducirle, poco después, al "silencio". Estas pistas, por lo demás, no pueden ser discutidas —al menos, con alguna seriedad— después del prefacio que en 1925 antepuso Valéry a la segunda versión inglesa de esta obra.

*J'étais —confesaba Valéry en aquella oportunidad— affecté du mal aigu de la précision... Je suspectais la littérature, et jusqu'aux travaux assez précis de la poésie. L'acte d'écrire demande toujours un certain sacrifice de l'intellect... Je rejettais non seulement les Lettres, mais encore la Philosophie presque tout entière, parmi les choses vagues et les choses impures auxquelles je me refusais de tout mon cœur...<sup>3</sup>.*

Esta confesión, en la que, silenciosa, se trenza la sombra ilustre de la *duda* cartesiana, recorre una vasta zona de la obra de Valéry. Desde sus primeras cartas a Gustave Fourment, André Guide y Albert Costes hasta sus pensamientos o aforismos reunidos en *Tel Quel* o en *Mauvaises pensées*, se manifiesta la misma actitud dubitativa frente al hecho literario. La misma *duda* en la literatura que, sucesivamente, habrá de determinar sus veinte años de "silencio" y, luego, lo que Robbe-Grillet, de haber extendido sus pesquisas a Valéry, hubiese denominado sus años de "ejercicio problemático de la literatura".

Este punto es —al menos, para mí— lo que configura, en nuestros días, la *actualidad* radical de Valéry.

<sup>2</sup> A. Berne-Joffroy, *Valéry*, pág. 48.

<sup>3</sup> P. Valéry, *Oeuvres*, II, págs. 11 y 12.



Recordemos que si *La Soirée avec M. Teste* debuta con el epígrafe *Vita Cartessi est simplicissima*, señalando, de este modo, su genealogía cartesiana, una parte importante de sus pensamientos dubitativos —que cubren lo esencial de *Tel Quel*, *Mauvaises pensées* y, sobre todo, de algunos de los *Cahiers* que, durante medio siglo, fue llenando matinalmente— están invadiendo, desde hace unos años, el espacio de la nueva literatura, señalando, de este modo, su prole.

¿Quién puede, en verdad, sorprenderse frente al hecho que, cuando muchos apresurados proclamaban “terminada” la influencia de Valéry, surja, de pronto, vital e incitante, una revista que, como la revista *Tel Quel*, expone esta influencia entre los más jóvenes e inquietos escritores franceses de nuestros días? ¿Quién puede, en verdad, extrañarse que, entre las mil solicitudes literarias que esboza cada día, la obra de Valéry pueda desafiar, en los mercados, a los más mercables *best-sellers*?

Decía, recientemente, que el examen del “silencio” de Valéry suponía haber previamente “fundamentado” el acto de estar, en un determinado momento, frente a su obra, mediante el examen de ese sistema de referencias, valoraciones e interpretaciones que, de un modo u otro, determina su presencia en nuestro horizonte histórico. Este decir no era, sin embargo, un puro *se dice*, sino, posiblemente, el austero enunciado de un hecho más o menos radical.

El hecho que una generación, para la cual el acto literario consiste, en una buena medida, en *dudar* de su propia posibilidad, retorne, sorpresivamente, a la obra de Valéry, no puede ser considerado un puro azar, sino que, al contrario, debe ser comprendido como un hecho efectivo de la historia dialéctica de la literatura.

Si la obra de Valéry se presencia en nuestro horizonte histórico cubriendo o descubriendo, por un lado, el sistema de alternativas que su autor trató de resolver —aún mediante el recurso extremo del “silencio”— en una *totalidad*, esta misma obra se transfigura, por otro lado, en una parte del sistema de alternativas que, cubierto descubierto, debemos resolver, ahora, sus lectores.

Tal vez fue pensando en una situación parecida a la nuestra que, hace veinte años, Jorge Luis Borges escribió: “En un siglo que ahora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, Paul Valéry prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden...”<sup>4</sup>.

En un espacio histórico que, como el nuestro, se caracteriza por una multiplicación de escrituras parasitarias, en las que el fanatismo, de uno u otro signo, degrada diariamente al ejercicio literario al nivel de las “técnicas” de presión u opresión, la *duda* de Valéry es posiblemente una lección de alta borda. Todo texto traza un horizonte, cubre un campo, establece un nivel e intenta una forma particular de experiencia del mundo.

Guardando silencio durante veinte años, Paul Valéry estableció las condiciones que determinan, internamente, al hecho literario como un puro acto dubitativo. Volviendo a la literatura después de esta experiencia extrema, Paul Valéry estableció que, por una inenarrable fatalidad, la duda en la literatura sólo puede realizarse mediante el acto literario. De ahí, entonces, que su “silencio” esté indisolublemente integrado en el movimiento que, en último trámite, “obra” en su obra: la *duda literaria*.

(PEC, N<sup>o</sup> 177, 17 de mayo de 1966, pág. 17).

<sup>4</sup>J. L. Borges, *Otras inquisiciones*, pág. 107.



## PUNTO DE PARTIDA PARA UNA ACTITUD CONSECUENTE

Durante los últimos años de su vida, al tiempo que iba redactando las notas de *La voluntad de poder*, Federico Nietzsche se proponía llevar adelante una crítica radical de las "grandes palabras". La demencia impidió, sin embargo, que el más abisal de los pensadores alemanes pudiese realizar este propósito. Por los mismos años, en 1880, Gustave Flaubert había caído fulminado, en su retiro de Croisset, frente a las cuartillas inconclusas de *Bouvard et Pécuchet*, un libro que estaba, según su autor, llamado a mostrar *l'éternelle misère de tout*.

Quizá convenga retener estos dos fallidos intentos.

Los hombres de mi generación —esta generación nacida entre 1920-1930— nos hemos encontrado, sin saber cómo ni desde cuándo, en un mundo de más en más *inhóspito*. Esta inhospitalidad del mundo nos ha forzado, a su vez, a interrogar todo fenómeno —social, político, científico, artístico, biológico...— desde un *panel* de preguntas que, de un modo u otro, suscita en nuestras vidas este mundo donde no cabe "utopizar", ni es posible marginarse ni exiliarse. En el que sólo, al parecer, resulta lícita la *espera* de la próxima alborada, el alma desnuda de esperanzas e ilusiones.

La omnipresencia de este hecho no puede ser esquivada.

No hace muchos años, Kostas Axelos lo señalaba, desde otro ángulo, en un artículo publicado en *Arguments*. "Vivimos —decía Axelos— en un mundo de conceptos arruinados, de palabras usadas, de concepciones del mundo vaciadas. Vivimos y construimos necrópolis agitadas, poblamos y movilizamos desiertos. Todos los horizontes parecen bloqueados, y hasta la misma cuestión del *horizonte* se ha vuelto enigmática...".

Toda palabra es siempre la palabra de un hombre.

Kostas Axelos es, posiblemente, una de las figuras intelectuales que más fielmente expresa la *peripezia* de mi generación. Como todos nosotros, fue, durante sus mocedades, un *hombre de fe*. De esa fe que, emigrada de los predios de Dios, se encarnó, un día, en la fe en el socialismo, en la revolución, en la "salvación" del hombre por el hombre. Todos nosotros creímos, alguna vez en nuestra vida, que podíamos cambiar al mundo, aun cuando para ello fuese preciso, como Enjolras, morir en las "barricadas" de la revolución.

¿Qué queda de esa fe?

La historia de estos últimos años ha terminado cuestionando no sólo el *poder*, sino, asimismo, la legitimidad de las "iglesias". La certidumbre de que la historia tenía un sentido que, de un modo u otro, se iba realizando dialécticamente, ha terminado sustrayéndose cuando, posiblemente, más seguros parecíamos de ella. Basta leer lo que, desde hace unos años, vienen escribiendo los principales exponentes de esta generación para percatarse de la atroz *desilusión* que, al llegar a la madurez de la existencia, ha invadido su espacio biográfico.

Hace cuarenta años, estudiando el mecanismo interno del "espíritu revolucionario", señalaba Ortega que luego de cada ciclo revolucionario se iniciaba siempre un *tempo de servidumbre*. En este tiempo —decía el filósofo español— el hombre "siente un increíble afán de servidumbre. Quiere servir ante todo: a otro hombre, a un emperador, a un brujo, a un ídolo. Cualquier cosa, antes que sentir el terror de afrontar solitario, con el propio pecho, los embates de la existencia. Tal vez el nombre que mejor cuadra al espíritu que se inicia tras el ocaso de las revoluciones sea el de espíritu servil...".

Poco después, en la década siguiente, un escritor obsesionado por las más radicales tentaciones de este siglo, tanto que terminó, trágicamente, extraviado en una de ellas—Drieu La Rochelle—, establecía la relación que, de un modo u otro, se da entre el afán de servidumbre y la “idolatría” de las masas hacia las figuras tiránicas de nuestro tiempo. *La statue—decía Drieu—des divins empereurs. Tombeaux de Lénine, de Staline, de Mussolini, de Hitler. Voici revenu le temps des grandes foules faibles, des divins empereurs...*

En esta situación, en la que todo parece conducir, por un camino u otro, a la servidumbre de todos, la atroz *desilusión* que ha invadido el espacio biográfico de un puñado de hombres de mi generación tiene, por dramático que parezca, un sentido positivo.

Estos hombres que, conscientes del fraude radical *que* implica el culto de lo que Nietzsche llamaba las “grandes palabras”, están señalando, en medio de dudas e incertidumbres, que el gesto heroico de Enjolras no sólo puede registrar el fracaso de la ilusión revolucionaria, sino, asimismo, puede precipitar, con distintos ropajes, ese mecanismo represivo que, usualmente, denominase la *contrarrevolución*. Están señalando que todas las dictaduras de este siglo, de uno u otro signo, han sido saludadas inicialmente como una “salvación”, sin que nadie supiese, a ciencia cierta, de qué iban a salvarnos ni qué iban a salvar.

El fracaso de la ilusión revolucionaria no puede, sin embargo, ser saludado como un saludable “retorno” a la *razón* política, sino que debe ser desmistificado como el anuncio de una nueva servidumbre. El fracaso de Enjolras no puede, en ningún momento, conducir a la “bendición” del puño armado que bañó, con su sangre, la respuesta “razón” política de la *contrarrevolución* decimonónica. Cuando una revolución fracasa—en la reacción bonapartista, en la dictadura stalinista, en la verborrea irresponsable de algunos caudillos mesiánicos— está fracasando, en último término, el noble afán del hombre por *humanizar* sus relaciones con los demás hombres.

Por eso la situación señalada por Kostas Axelos no es, justamente, una situación holgada en la que, sin más, se puede *estar*, sino que, al contrario, es una realidad en la que el “mal-estar” fuerza, de un modo u otro, a buscarle una salida. Esta búsqueda supone, por lo tanto, que todo pensamiento *actual* habrá de ser, de una manera u otra, un pensar la actualidad.

Esta tarea que, en nuestros días, no conoce fronteras ni distinguos de especie alguna, es más urgente de lo que, usualmente, se sospecha. El propio Axelos—como creo haberlo recordado en estas mismas páginas— ha aludido al hecho que, desde hace unos años, el pensar auténtico se ha vuelto insólito. Esta *rareza del pensar* ha determinado, a su vez, que la realidad actual se haya vuelto, de más en más, impensada e impensable.

¿Por qué?

El hombre actual, sea intelectual o campesino, se encuentra no sólo entre los demás hombres, entre las cosas y las relaciones que median entre los unos y las otras, sino, asimismo, entre inúmeros “pensamientos” que, organizados en conjuntos parciales, se refieren al Hombre, a las cosas y a las relaciones que, socialmente, codifican su situación en el mundo. Estos “pensamientos” forman parte, de un modo u otro, de la situación del hombre actual. Están ahí, fundidos en la textura del mundo, presenciándose o sustrayéndose de la peripecia humana, y tienen, por encima de sus diferentes objetivos y, sobre todo, por encima de sus diferentes funciones, un rasgo común: son “pensamientos” derivados de otras cabezas que no son la del hombre de nuestros días.

Son estos "pensamientos" los que ahora, justamente, resultan cuestionados por los múltiples interrogatorios que, desde todas partes, les dirige el *nihilismo*—el "más inhóspito de los huéspedes" (Nietzsche)— que late, como una maldición, en todas las expresiones de la existencia contemporánea. Es este *nihilismo* el que está, según Axelos, devaluando a las "iglesias" en que se habían codificado las esperanzas trascendentales del hombre. El que está descubriendo el "otro rostro" del Estado burocrático en que se habían codificado las ideas e ilusiones de los movimientos revolucionarios. El que está señalando la vacuidad del "pensamiento pensado" en que se habían codificado *toutes les recherches de la pensée...*

Esto que, por una imperdonable miopía, era considerado como un "juego" de los intelectuales de otras latitudes, está haciendo ahora su labor de zapa en nuestro inmediato contorno. La sociedad actual se ha vuelto, de más en más, una sociedad plantería. La errancia del planeta que habitamos ha soldado los destinos de todos los hombres en una sola dirección que puede ser, indistintamente, la de una catástrofe mundial o la de una sociedad ecuménica.

Las cabezas más claras de nuestro tiempo están tratando de descifrar, en medio de dudas e incertidumbres, las señales del próximo horizonte. La Tierra —sabemos— ha dejado de ser el soporte de la Historia, para convertirse, súbitamente, en su horizonte.

No comprendo, por eso, que, en esta circunstancia tan promisoría como incierta, en la que la política factual está reclamando, de manera urgente, lo que el sociólogo Edgar Morin, traduciendo el registro de nuestra generación, denomina una *antropopolítica*\*, se pretenda, en nuestro país, restablecer la fórmula de una política "nacional".

Con esta confesa "incomprensión", que se fundamenta, sin embargo, en este esbozo de argumentación, me estoy refiriendo al "*non sens*" que, quiéranlo o no reconocer, envuelve, en último trámite, la constitución del llamado *Partido Nacional*. Lo hago desde *PEC* no tanto por disentir del comentario que, la pasada semana, le dedicó este semanario a este "nuevo" cuerpo partidístico nacional, como, más bien, porque estimo que cuando, como en mi casa, se han registrado, tal vez con alguna unilateralidad, las *mistificaciones* de que se vale, en nuestros días, la ilusión revolucionaria, no puedo callar, en ningún momento, las *mistificaciones* de que se vale, ahora, la pasión contrarrevolucionaria.

Con esto creo ser consecuente con el itinerario que, de una manera u otra, hemos recorrido los hombres nacidos entre 1920-1930. Se dirá, posiblemente, que este itinerario es el de una mínima fracción de "intelectuales". Sin embargo, la experiencia conquistada durante los últimos cuarenta años, está mostrando que la *verdad* que se desenvuelve, problemáticamente, a través de la vida de algunos de éstos, no es una verdad "autobiográfica", sino, en realidad, la *verdad* histórica de un mundo incesantemente en movimiento. Lo que Kafka hizo en sus novelas no fue, en modo alguno, describir el laberinto íntimo de su alma, sino, en rigor, transcribir novelescamente una experiencia del mundo.

Es probable que, por una serie de razones que, por ahora, prefiero no tocar, toda nuestra vida "nacional" esté moviéndose —en particular, la política— en torno a esas "grandes palabras" que, en otros lugares del mundo, la historia ha reducido a escombros. Es probable, asimismo, que la ilusión de Enjolras —su "complejo" como decía Jean Duvignaud— esté fracasando en las almas, como en las "barricadas" más retóricas que

\* Edgar Morin. *Introduction à une politique de l'homme*. (Paris, Editions du Seuil, 1965).

reales, de ésos que, a fuer de no saber qué les pasa, se llaman "revolucionarios", dejando a la vista *l'éternelle misère de tout* (Flaubert).

El fracaso de Enjolras no puede, sin embargo, entronizar el culto a la servidumbre, como el fracaso de la República española no puede legitimar a la "cruzada nacional" del general Franco, ni los crímenes de Stalin a un posible "retorno fascista". La experiencia del mundo actual nos está señalando, día a día, que la ineficacia de las llamadas *Izquierdas* no garantiza, en ningún momento, ni la *razón* ni la eficacia de las llamadas *Derechas*, porque, tanto las unas como las otras, renunciando a pensar la efectiva textura del mundo, han terminado bloqueando el horizonte con esas siniestras caricaturas del pensamiento que son las mistificaciones.

En esta circunstancia, resulta lícito dudar e interrogar... En la general inhospitalidad del mundo actual es preciso intentar, en cada uno de nuestros actos, eso que Ortega llamaba, con desesperada gracia idiomática, *un ensayo de serenidad en medio de la tormenta*, volviendo a pensar, cada cual desde el caudal de su capacidad, la realidad de este mundo que los mistagogos de todas las iglesias quisieran mantener impensado e impensable. Sólo después de esto podremos, posiblemente, restablecer los fueros del hombre dentro de esta revolución que, en forma ciega y técnica, se está desencadenando planetariamente.

Los hombres de mi generación hemos perdido la fe en todo aquello que, desde ciento cincuenta años, simbolizaron las "barricadas", pero, al mismo tiempo, sabemos que, en la errancia del planeta que habitamos, la *razón* política no pasa ni pasará por la mirilla de los fusileros del "orden". La *desilusión* que ha dibujado, en nuestras almas, la historia *mundial* de estos últimos veinte años, no puede ni podrá, consecuentemente, anidarse en los nichos que, un poco en todas partes, están levantando algunos representantes de eso que, hace unos meses, K.A. Jelenski llamaba el *snobismo del orden*. Nosotros pensamos la historia en términos de Libertad, nunca en términos de "destino". Cuando hablamos que el mundo se ha vuelto inhóspito lo hacemos porque, de un modo u otro, es posible todavía "re-habilitarlo" como humana morada, erradicando todas aquellas posibilidades que, en nuestra hora, amenazan con convertirlo en una termitera, o una polvareda de partículas radiactivas que, indolente, imitaría en los espacios la maldición errante de Caín.

(PEC, N° 178, 24 de mayo de 1966, pág. 8).

## SOBRE UNA GENERACIÓN SIN ILUSIONES

*Las variaciones de la sensibilidad vital  
que son decisivas en la historia se presentan  
bajo la forma de generación.*

ORTEGA

Hace seis años, en una obrita que, por su densidad e importancia conceptuales, debería estar "funcionando" en manos de todos aquellos que, de un modo u otro, están efectivamente interesados en la textura del mundo *actual\**, el sociólogo francés Jean Duvignaud denunciaba, entre otros fenómenos propios de los tiempos que vivimos, la radical "nulidad" intelectual de buena parte de los intelectuales de nuestros días. "Cuando se observa a la *intelligentsia* contemporánea —decía— se tiene a menudo la impresión de estar tratando con *zombies*. Estamos tan mal emancipados de los sueños del siglo pasado que caminamos, sin saberlo, por una nueva tierra, pensando que estamos continuando empresas desde hace tiempo arruinadas. Aún no hemos forjado ningún concepto, ninguna utopía, ningún sueño que convenga al siglo xx...".

Este juicio de Duvignaud, por excesivo que parezca, resulta, sin embargo, una pálida e inestable ilustración de la realidad que intenta enjuiciar. Sus penetrantes análisis —en particular los que cubren la primera parte de la obra— se quedan, fatal e irremediablemente, *cortos* cuando se los enfrenta a la magnitud de la *alienación* en que viven buena parte de los hombres que tenían, justamente, por misión la de preparar la destrucción de toda alienación. Este fenómeno está comprometiendo —como fácilmente puede comprobárselo examinando las tendencias actuales en la composición de las *élites* en la U.R.S.S. como en los Estados Unidos— no sólo al concepto de intelectual, sino, igualmente, a la forma concreta de existencia histórica a que corresponde este concepto.

Para los intelectuales de la primera generación de este siglo —es decir, para los hombres nacidos en torno a 1885— la labor ideológica consistió, en una buena medida, en polemizar con las formas de pensamiento heredadas del xix. Su misión transcurrió, de este modo, a través de una lucha múltiple por llegar a ser "nada *moderno*, pero muy *siglo xx*", conforme lo enunciaba, en 1916, el título programático de uno de los textos reunidos por Ortega en *El Espectador*. Esta ideal hostilidad hacia las formas decimonónicas, en beneficio de un mundo en *statu nascende*, se manifestó en todos los planos de la existencia de esa generación que, entre otras figuras señeras, engloba a Apollinaire, Joyce, Kafka, Picasso, Ortega, Heidegger, Jaspers, Lukács, Korsch, Spengler...

*Notre histoire* —poemizaba Apollinaire— *est noble et tragique*.

De esta historia que, en su última vocación, traía la generación de 1885, surgió el mundo *actual*. En su hostilidad hacia la centuria anterior iba implicada toda una variación radical de la *sensibilidad vital* que, al realizarse, terminaría variando la fisonomía del mundo, desde la estructura del poema a la estructura del Estado, desde el sentido del filosofar al estilo de esta compleja e incitante realidad que es el amor, desde la mancha de color con que acomete el pintor el espacio de la tela a la supresión de las distancias espaciales.

\* Jean Duvignaud, *Pour entrer dans le xx<sup>e</sup> siècle* (Paris, Grasset, 1960).

Esta radical *peripecia* de la generación que inició la aventura del siglo xx transcurre, sin embargo, por los márgenes de la obra de Duvignaud, resintiéndolo, con ello, la fundamentación de una parte importante de sus análisis.

La generación de 1885 no sólo parió al mundo *actual* sino que, asimismo, debió costear este parto sacrificando, en la muerte anónima e innumerable de la Gran Guerra, sus más jóvenes integrantes. Fue la generación que, mutilada horriblemente, iba luego a intentar construir, de un modo u otro, un mundo más acorde con lo que parecía ser el *sentido* de la Historia. Un mundo que hiciera del planeta que habitamos esa *amplissima domus* que enseñara, en el siglo xvi, Carolus Bovillus. *Rien que la terre*, proclamaba, solemnemente, Paul Morand, uno de los “prestigios” literarios de los años veinte, mientras los filósofos se sumaban a la tarea de corregir el mundo: Lukács como “comisario” de Cultura del efímero régimen de Béla Kun, Ortega llamando a la República, Spengler insinuando la fórmula *cesarista*.

Diez años después, Splenger alcanzaba a ver, horrorizado, la forma grotesca e inquietante que iba a tomar su fórmula cesarista, al tiempo que otros herederos del “nihilismo activo” de Nietzsche, como Ernst Jünger, se preparaban para resistir *desde su vientre* al monstruoso Leviatán que ellos mismos habían liberado o inventado. Ortega, que había intentado transformar a España, levantando la tesis de una “pedagogía social como programa político”, anticipaba la magnitud de la catástrofe que no sólo iba a artasar con la República, sino, asimismo, con la vida—esta *realidad radical*—de un millón de españoles. Lukács que, en 1918, había renunciado a los “honorarios” académicos de la sociedad burguesa, abrazando la fe en la revolución socialista, se veía no sólo obligado a desautorizar los puntos de vista sostenidos en *Geschichte und Klassenbewusstsein*, que se transformaría así en el “libro maldito del marxismo” (Kostas Axelos), sino, asimismo, a servir, involuntariamente, a la sociedad stalinista.

Tal vez sí, en algún momento de este camino, los protagonistas intelectuales de la generación de 1885 debieron escoger un texto que expresara su más íntimo drama, éste debió ser el parágrafo 57 de *La voluntad de poder* de Federico Nietzsche: “Amigos míos: nosotros tuvimos que luchar duramente cuando éramos jóvenes: sufríamos de la juventud como de una dolencia. La causa de esto fue el tiempo en que habíamos sido lanzados: tiempo de una profunda decadencia interior, de una confusión interior, que, con todas sus debilidades, y aún con todas sus fortalezas, se oponía al espíritu de la juventud. La confusión y, por lo tanto, la inseguridad era lo propio de ese tiempo. Nada se mantenía en pie, nada conservaba crédito: se vivía para el día siguiente, pues el mañana era incierto. Todo estaba resbaladizo, todo era peligroso en nuestro camino, y por eso el hielo que nos soportaba se ha adelgazado considerablemente: sentíamos el inhospitalario relente de la escarcha. El camino que nosotros recorreremos pronto estará intransitable”.

Ahora, cuando los últimos exponentes de la generación de 1885 están en vías de desaparecer, comienza a percibirse el hecho que, en lo esencial, hemos vivido de lo que esos hombres pensaron, sintieron, crearon e imaginaron. Que después de su radical *peripecia* no ha habido, en todo el planeta que habitamos, una generación capaz de ir más allá del horizonte que ellos trazaron, ni siquiera capaz, posiblemente, de sostenerse en el nivel en que ellos situaron la ocupación intelectual.

Esto explica, entre otras cosas, el severo juicio de Duvignaud, pero, al mismo tiempo, establece sus límites e insuficiencias.

Esto explica, asimismo, que, desde 1956 aproximadamente, todos los esfuerzos de los



pensadores de mi generación estén orientados, por encima de querellas e incomprendiones, a restablecer el nivel y horizonte logrado por el pensamiento "pensante" durante la década del veinte. Recordemos que fue en 1922 cuando Splenger publicó el segundo volumen de *La decadencia de Occidente*. Que en 1923 Wilhelm Reich intentó "conciliar", por primera vez, marxismo y psicoanálisis, y que Lukács y Karl Korsch publicaron, en medio de la chatura de la escuela, *Geschichte und Klassenbewusstsein* y *Marxismus und Philosophie*, respectivamente. Que en 1926 inició Ortega la publicación de los ensayos que, tres años después, formaran el cuerpo de *La rebelión de las masas*. Que en 1927 apareció *Sein und Zeit* de Heidegger. Entre 1920 y 1933 —señalaba hace unos años Kostas Axelos— *la constellation semblait favorable a l'approfondissement du travail de la pensée. L'ensemble des écrits de Nietzsche qu'on a appelé Volonté du puissance soulève des discussions. Kierkegaard est traduit. On édite les inédits du jeune Marx. Freud et Husserl publient leurs oeuvres capitales...*<sup>1</sup>.

Este esbozo, que debe ser completado con datos reveladores de la literatura, de las ciencias físico—matemáticas, del arte, está señalando, con una áspera ironía, la profundidad de la crisis que media entre la década del veinte y la siguiente. Esta crisis fue expresamente señalada por Ortega cuando, al prologar, en 1937, la edición francesa de *La rebelión de las masas*, advertía: "La piel del tiempo ha cambiado. El lector debería, al leerlos (los primeros capítulos de este libro), retrotraerse a los años 1926-1928. Ya ha comenzado la crisis en Europa, pero aún parece una de tantas. Todavía se sienten las gentes en plena seguridad. Todavía gozan de los lujos de la inflación..."

La conciencia que de esta crisis tenemos los hombres nacidos, justamente, dentro de su zona es, en último término, la razón que, de un modo u otro, nos ha conducido a replantearnos el horizonte de cuestiones que intentó resolver la generación de 1885. De ahí que, por encima de polémicas estériles, los nombres de Lukács, Heidegger, Ortega, Korsch, Spengler, Kafka, Joyce, Jaspers, Freud, Husserl... pueblen el espacio intelectual de mi generación. De ahí, asimismo, la particular atención que los principales exponentes del pensamiento de esta generación prestan al *joven Marx* (por ende, a Hegel), a Nietzsche, al pensamiento dialéctico, al nihilismo.

Se trata, posiblemente, de una generación *sin ilusiones*, pero, al mismo tiempo, se trata de una generación empeñada en descubrir la razón de su íntimo desamparo.

Una prueba de este empeño puede hallarse, por ejemplo, en el hecho de que el grueso de los pensadores e intelectuales marxistas de esta generación haya tomado la línea del "principio revisionista", enfrentando, de este modo, al "poder" de aquellos que, en nombre de la dialéctica, habían establecido la más chata de las escolásticas. No es, en modo alguno, un azar que fuese, justamente, hacia 1956 cuando —como señalaba Edgar Morin— el *revisionismo* vuelve general, ni que, un año después, los "neo-marxistas" franceses<sup>2</sup> iniciaran la publicación de la revista *Arguments*. Tampoco es un azar que Kostas Axelos sea, al mismo tiempo, autor de una tesis sobre *Marx penseur de la technique*, traductor de Georg Lukács, comentarista de Heidegger... después de haberse jugado la vida como guerrillero comunista en Grecia, su patria.

Esta actitud contrasta, naturalmente, con el *espíritu servil* que, a raíz del fracaso de la ilusión revolucionaria, colmó al espacio histórico de la década del treinta. La gran

<sup>1</sup> Kostas Axelos, *Adorno et l'Ecole de Francfort. Arguments*, núm. 14, Paris, 2e. trimestre 1959.

<sup>2</sup> Cf. Jean Davignat, *The Neo-Marxists - its vol. Revisionism. Essays on the history of Marxist ideas*, editado por Leopold Labedz (London, G. Allen and Unwin Ltd. 1963).



"movilización" totalitaria de las masas durante esos años —la *idolatría* masiva hacia las figuras titánicas—, la "paramilitancia" de los intelectuales son hechos que aún esperan ser analizados. Sus síntomas no han desaparecido del todo, sino que, al contrario, suelen reproducirse —sobre todo, en el llamado "Tercer Mundo"— merced a la irrupción de sus más tardíos representantes. Para éstos se trata, por uno u otro camino, de llegar a traducir la política en términos *policiales*, impidiendo policialmente todo intento de cuestionar la legitimidad de esta traducción. En esta aventura recurrirán, como Mussolini, Hitler o Stalin, a la generación en "gestación" —a la generación nacida en torno a 1940— inculcándole su lamentable arquitectura moral e intelectual.

Hace casi diez años, en una serie de artículos publicados en un diario que se estimaba de *izquierda*, contrapuse los destinos de esta generación *sin ilusiones*, que es la mía, con los de esa juventud que, radicalmente desorientada, sólo era capaz de enfrentar los tiempos que venían entregándose, con generosa irresponsabilidad, a la suerte de algunos, mistagogos rezagados. "Quienes creen —decía en uno de esos artículos— que se puede ser revolucionario así no más, en abstracto, demuestran tener una idea muy tonta —es decir, una *no-idea*— de lo que son una revolución, una sociedad, una política".

Como puede verse, una vez más, en la general inhospitalidad de nuestro mundo existen tonterías "cautivantes". Sólo que estas pequeñas tonterías pueden producir efectos enormes.

(PEC, N° 179, 31 de mayo de 1966, págs. 9 y 10).

## LA TENTACIÓN DEL EXILIO

*Faut-il partir? rester?  
Si tu peux rester, reste; Pars, s'il le faut...*

BAUDELAIRE

Siempre he sospechado que tal vez mi vida sea sólo un error de registro. Desde mi infancia —una infancia transcurrida entre los adioses que, al doblar el horizonte, describen los barcos en la salobre brisa del mar— hasta el perfil huidizo e inestable del momento en que esto escribo, sólo he sido, para mi buena o para mi mala fortuna, un ser hecho de *lejanías*. "No sé por qué nunca he podido —confidenciaba hace unos años— residenciarme en algún sitio de la Tierra, sin que de inmediato los *espíritus del camino*, de que hablaba Basho, no me estremecieran el alma, espoleando mis años hacia ciudades ingravidas, ausentes, perdidas en las distancias terrestres..."\*.

Esta imposibilidad ha ido redondeándose con el tiempo.

\* *Confidencias de un pasajero*, en Panorama de las Artes y de las Letras de *La Razón*, Caracas, 16 de marzo de 1959.

Léese en el *Génesis* que Yahué —Dios— “formó al Hombre del polvo de la Tierra” —del *limo terrae*. Pero aquella Tierra genesiaca, al estar dispuesta en la Eternidad, no era todavía la planta del Hombre. Para que lo fuese tuvo el buen padre Adán que corromperse en su inocencia, dejando de ser un bárbaro angélico en la utopía cósmica de Dios. Sólo desde su caída, es la Tierra el sostén de la *peripecia* humana. El texto último en que inscribe el Hombre su destino itinerante. Por eso cuando las grandes construcciones históricas — civilizaciones, imperios, naciones—, zozobran, sólo quedan, como mudos testigos de estos grandes cataclismos de la especie, los hombres de la Tierra.

En esto estamos desde que Dios expulsó al primer hombre del paraíso terrenal. Desde entonces ser hombre ha consistido, en último término, estar siempre en camino —*homo viator*, dicen lindamente los cristianos—, en una pura peregrinación. Sólo caminando — en el puro *dépaysement*— se presencia la constitutiva condición ambulatoria del Hombre. Lo que ahora, inspirándose en la visión cristiana del asunto, algunos filósofos llaman el *estatuto viatoris* de la especie. Los peregrinos de la Edad Media —esos esforzados caminantes de Santiago— descifraron el sentido del camino. Seducidos por la ilusión de Dios, dibujaron, sobre la nuda Tierra, una geografía de esperanza, reanudando, de este modo, el sentido íntimo de las jornadas mosaicas de la “Tierra Prometida”.

El tiempo en que vivimos presenta una curiosa textura.

Tal vez sólo se camina, en nuestros días, para huir. Nuestros caminos son, de un modo u otro, los caminos de la anábasis, del exilio, del destierro. La esperanza de la “Tierra Prometida” se ha convertido, sorpresivamente, en una desesperanza espera de poder rodar hasta la próxima alborada. Quizá la enorme tristeza que se respira en las grandes urbes de nuestros días proceda del alma de las multitudes de “extranjeros” que en ellas habitan. Ser “extranjero” es siempre, en la hora que corre, un oficio melancólico.

*Amer savoir, celui qu'on tire du voyage! / Le monde, monotone et petit, aujourd'hui, / Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image / Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui.*

La íntima desolación que estremeció al pobre Baudelaire es el pan cotidiano de esas masas grises que, llegadas de los cuatro puntos de la rosa de los vientos, pueblan a las grandes ciudades de hoy. La inminente “conquista” de la Luna —la apertura de una posible aventura interplanetaria de la especie humana— no calma la triste inquietud de los hombres, sino que, al contrario, la multiplica e intensifica. Metáfora luminosa del consuelo durante siglos, el poético astro amenaza con convertirse, como en la cosmología trágica de Horbiger, en una realidad inquietante. La conquista del Nuevo Mundo no calmó las “furias” de los hombres de Europa, sino que, al contrario, sólo amplió el tamaño de su escena.

La vida se ha vuelto triste un poco en todas partes.

Recientemente, en una entrevista concedida al crítico literario de *El Siglo*, Jaime Valdivieso, un escritor que todavía cree en la posibilidad de transformar al mundo, un hombre consecuente con la *ética de izquierda*, declaró: “Creo en estos momentos que Chile se va convirtiendo día a día en un factor de inminente frustración para todo artista. Por lo menos para los artistas que carecemos de condiciones de héroes. Yo por mi parte no deseo otra cosa que irme de este país en donde todo se vuelve lucha para subsistir, en donde todo se desenvuelve en un ambiente de camarillas, de cofradías, en donde nadie hace nada y cuando uno desea hacer algo se encuentra con la absoluta falta de entusiasmo, con la más grande barrera burocrática, con la falta de audacia y de vida...”.

Esta declaración de mi amigo Valdivieso encierra un *amer savoir*.

Como todos los escritores de la llamada *generación del 50*, Jaime Valdivieso ha dejado unos años de su vida en la polvareda de otros pueblos. Ha vivido en China, en Francia, en la U.R.S.S., en Inglaterra... Lo ha hecho sacando fuerzas de sí mismo, midiéndose con la atroz adversidad que pesa, en nuestros días, sobre el escritor. Lo mismo les ha ocurrido a Lafourcade, a Donoso, a Giaconi, a Lihn. Todos han partido, han retornado, han vuelto a partir, atando lejanías en su más secreta intimidad. Tal vez en todos ellos se da, de un modo u otro, ese *longing* —ese dolor que esculpen las distancias— de que hablan los ingleses. Tal vez en el espacio biográfico que trazan las vidas de los hombres del 50 resuenan, sintéticas, voces de otros pueblos.

He dicho que ser "extranjero" es siempre, en la hora que corre, un oficio melancólico. Es siempre tener que mirar al mundo circundante desde la *memoria* de un mundo ausente. En la ausencia las cosas parecen depurarse. Pierden sus aristas más hirientes. Se las siente oprimir, dolorosamente, la piel del instante como si su "privación" retuviese parte de nuestra existencia, dejándola inexorablemente trunca e insatisfecha. En la morada del "extranjero" siempre existe una señal —una fotografía, un motivo o un emblema— que, recordando al mundo ausente, está señalando su ausencia, e irradia, misteriosa, un ámbito melancólico que absorbe los enseres inmediatos en su luz espectralizante. Por eso del "extranjero" sólo percibimos trazos fragmentarios. Algunas frases de un discurso distante, oculto e inacabado.

Cuando, al anochecer, cesa la agitación de los hombres, cae sobre los puertos una larga tristeza que, anudándose al crepúsculo, absorbe a cada cosa. En los bares, en los prostíbulos, en los muelles el Hombre se mide, solitario, con la memoria de lo ausente. Son los lugares del "sin mañana". La zona del puro tránsito, del encuentro efímero, de las partidas tal vez sin retorno. Quizá por esto tiene, en la literatura portuaria, tanta importancia la prostituta. Fugaz amarradero en la carne, esta desamparada criatura recupera, en los puertos, toda su gravedad terrestre. En su gramática elemental quedan registrados, sin color ni fronteras, los signos de una bronca humanidad en perpetuo movimiento. Los testimonios mudos de un largo naufragio en el tiempo, en que se abrazan Eros, Chronos y Thanatos.

Al regresar sólo se invierten las ausencias.

Prisionero de las distancias, el Hombre comprende, al retornar, que está hecho de *lejanías*. Que los años quemados en otras tierras cubren, con sus cenizas, el rostro familiar del paraje nativo. Una secreta combustión consume el alma del "regresado", e inflama sus noches. Toda la Tierra se concentra en su frente. Su lengua se puebla de nombres "extraños" que, en lo más recóndito, reavivan los fuegos. Nombres de ciudades que, de pronto, se abren sobre un cuerpo olvidado, recogiendo la inquieta profundidad de una mirada en la gris inmensidad de la memoria. Nombres que, de un modo u otro, continúan al hombre que una vez se fue. La vida está siempre incompleta. Los años sólo han erosionado su escena interior. Por eso sólo puede sentirse "progresar" aquel que desconoce los cataclismos que, cada día, se producen en la intimidad de la existencia.

"A veces —decía alguna vez Alfonso Reyes—, los que vuelven de un largo viaje conservan para toda la vida una melancolía secreta, como de querer juntar en un solo sitio los encantos de todas las tierras recorridas".

Viajar es probar la médula de la vida. Es hacerse cargo de la condición itinerante del Hombre. Hacerse cargo de aquello que irremediamente se pierde en cada paso. La suprema riqueza del viajero son sus pérdidas. La dolorosa conciencia de que estar *aquí*

es inexorablemente no estar *ahí*, que todo "tener" es siempre, de un modo u otro, haber dejado de tener. Que el mundo que inmediato se le ofrece se sostiene, en su vida, desde la memoria del mundo que, irremediamente, se ausenta.

Cuando los escritores—hombres de búsqueda, soñadores de caminos e inventores de fantástica geografía— comienzan a *irse* de un país, no son las ratas que siempre abandonan los barcos cuando sobre éstos se presagia la tragedia, sino, al contrario, son los hombres que abandonan una sociedad cuando ésta ha introducido en sus hábitos las reglas destructivas que caracterizan al siniestro que caracterizan al siniestro roedor. Los escritores no roban al rico ni explotan al pobre. ¿Qué queda cuando ellos se van? ¿Qué queda sino un hueco de furias e impotencias?

Yo, que he vivido un tercio de mi vida en otras tierras—que he vivido, tal vez, como un hombre pobre, pero nunca como un pobre hombre—, sé que, para un escritor, vivir en Chile es, ahora, una palabra burlada en la soledad e incertidumbre. Que la vida se escurra entre escombros de palabras que fueron un día palabras de verdad.

(PEC, N° 180, 7 de junio de 1966, pág. 17).

## PARA UN ENCUENTRO DE PIERRE EMMANUEL

*El mediador del misterio del hombre,  
el que ha de permitir a la palabra nacer entre nosotros,  
es el Otro. La palabra, la poesía, y todo arte y todo  
pensamiento sólo vienen después del encuentro con el Otro...*

PIERRE EMMANUEL

Una tarde, hace quince años, en una librería situada en las inmediaciones de la plaza de la Sorbonne, descubrí, entre mil otros papeles amarillados, un ejemplar atrasado de la desaparecida revista *Fontaine*, dedicado al llamado "problema alemán". El artículo inicial de la entrega era, si mal no recuerdo, de Albert Beguin. Entre el material restante incluido figura un largo, penetrante e inteligente estudio de Pierre Emmanuel sobre Hölderlin.

Éste fue mi primer *encuentro* con Emmanuel.

Nunca he podido olvidarlo. Yo acababa de recorrer el espectro en ruinas de Alemania. Durante casi dos meses había podido palpar la inmensidad de la muerte, de una muerte sin fronteras ni patrias, en cada camino germano. Nombres rusos, anglosajones, franceses, africanos, alemanes se entrecruzaban fantasmalmente hasta volver ilusorios los términos de vencedores o vencidos. Sólo el recuerdo de la pesadilla nazi podía justificar, para quienes la habían vivido, el empleo de estos dos vocablos que la muerte hermana.

En los medios intelectuales franceses se proseguía hablando del "problema alemán". Era comprensible. Las miserias de la ocupación estaban todavía en la memoria de todos. Los nombres de los fusilados al alba no habían todavía naufragado en el olvido ni los gritos de cólera que suscita la injusticia padecida en la impotencia habían sido relegados a la

indiferencia. Sin embargo, cada vez que escuchaba hablar del "problema alemán" me parecía que *algo* de lo que se había querido "vencer", destruyendo la siniestra arquitectura del hitlerismo, había pasado al corazón de los vencedores.

Este *algo* —tan difícil de definir como de esquivar— faltaba, justamente, en el texto de Pierre Emmanuel publicado en *Fontaine*.

Posteriormente, en la medida que he podido ir reconociendo la obra poética de Emmanuel, he podido ir perfilando el sentido de ese *algo* que faltaba en su texto sobre Hölderlin: faltaba el odio. Faltaba este sentimiento que, como una "nada anonadante", invalida siniestramente una parte importante de las expresiones literarias, artísticas e intelectuales del siglo xx.

"El siglo xx —decía el propio Emmanuel, al prologar el estudio que le dedicó Alain Bosquet— tendrá el monstruoso honor de haber desfigurado al hombre, hasta el punto que éste no puede ya identificarse...".

Esta definición del hombre —esta anonadación de lo humano en cada acto del hombre— es, posiblemente, el signo que, de un modo u otro, identificará, en la historia, a nuestra centuria. En uno de los poemas que forman *Jour de colere*, Pierre Emmanuel habla de un *rien terrible*. Tal vez no existe, en toda la memoria de Occidente, más terrible nada que la que, día a día, se esboza desde la existencia actual, en la que la *palabra*, al convertirse en un instrumento de presión o de opresión, ha dejado de ser un lugar de *encuentro* del hombre con el hombre.

Para Emmanuel la palabra —la *verdadera palabra*— es "un lugar de comunión". Hace dos años, al intervenir en los "Encuentros Internacionales de Ginebra", decía: "El papel de la palabra no es elevarse para crear la altura, dirigirse al dios para crear al dios. Su papel es esencialmente ser proyectada hacia el otro, hacia un *tú*. Y la palabra no puede ser dirigida hacia el otro más que si estoy con el otro en una relación que hace nacer la palabra y que es a su vez acrecentada por la palabra".

Esta *fe* en la palabra entronca a Emmanuel, a través de Hölderlin, con aquellos griegos que, hace veintiséis siglos, descubrieron la inquieta e inquietante realidad del *logos*.

Este entronque se manifiesta en el hecho que, al tiempo, Pierre Emmanuel no es sólo un gran poeta, sino, asimismo, un pensador, es decir, un hombre empeñado en el doble sentido que los griegos le dieron al vocablo *logos*.

Esta *fe* en la palabra lo enraíza, igualmente, en el *limo* de nuestro tiempo.

En un tiempo que, como el nuestro, se ha vuelto, de más en más, inhóspito para toda efectiva *creación*, en un tiempo que practica, de un modo u otro, todas las formas posibles de *logofobia*, un hombre como Emmanuel conservará siempre un aire de misterio. Misterio que se sostiene, en último tránsito, en esta *peripezia* radical que es, para todo hombre, el hecho inmediato de la vida. Su *fe* en la palabra irrumpe, posiblemente, de la tácita solicitud de esos millones de hombres que, de un modo u otro, han sido privados o despojados de ella.

Es sólo desde la palabra —de esta palabra verdadera, referida constitutivamente al Otro— que el poeta "obra" su poema, en un perpetuo movimiento de renominación del mundo. Es sólo desde la palabra que existe, piensa y crea. Alain Bosquet ha señalado, en el estudio que le dedicó hace unos años, que Pierre Emmanuel sólo conoce un solo fanatismo: *celui d'être, de penser et de créer dans sa totalité...*

Este fanatismo de Emmanuel es, en verdad, la pasión de lo humano. Una pasión, sin embargo, que no se dirige a lo humano en abstracto —a esa entelequia que, con más énfasis

que efectividad, se ha dado en llamar la Humanidad— sino al hombre concreto e insustituible que es cada hombre. En este sentido, la pasión de lo humano se sostiene, sosteniéndola, en la *fe* en la palabra, del mismo modo como el cristiano se sostiene en Cristo, sosteniéndolo en cada uno de sus actos.

La omnipresencia del *Otro* en la obra de Emmanuel, su sentido de la palabra como lugar del *encuentro* del hombre, con el hombre, su *fe* en este enigmático mundo de signos..., constituyen, en último trámite, una lección, profunda e incitante de *humanidades*, en el sentido ilustre que, durante siglos, encerró este vocablo.

La presencia de Pierre Emmanuel en Santiago habrá de permitirnos, entre otras cosas, *reencontrar* a un hombre que, hace quince años, en medio de la íntima desolación que respiraba el planeta, nos puso sobre la pista de esta pasión de *existir, de pensar, de crear*, en que se resume, quiéranlo o no reconocer, el hecho de la vida. De *reencontrar* a un hombre que, hace dos años, en medio de una desolación planetaria tal vez mayor que la de hace quince años, se *atreve* a decir: “Nos damos el uno al otro en *nosotros*: cada uno se dice, por mediación del Otro y dice al Otro al decirse. Hablándote, te escucho sin saber si soy yo el que hablo o tu mismo el que hablas a través de mí”.

(PEC, N° 182, 21 de junio de 1966, págs. 17 y 18).

## SOBRE UN LIBRO DE ROLAND BARTHES

Toda “recopilación” de escritos es siempre, de un modo u otro, una tarea problemática. El problematismo de esta tarea se multiplica cuando su autor es, al mismo tiempo, el autor de los textos que se pretende recopilar. Situado en la *intención* de sus escritos, el autor difícilmente llega a reconocerse en el *sentido* que éstos toman en el mundo. Quizá sólo puede, en esta incómoda situación, registrar la “distancia” que media, irremediablemente, entre ambos términos.

Este hecho no se ha escapado a Roland Barthes.

“Reunir viejos papeles en un libro nuevo —afirma al prologar estos *Essais critiques*<sup>1</sup>—, es querer interrogar al Tiempo: solicitarles una respuesta a fragmentos que proceden del pasado”. Pero, ¿es esto, en rigor, posible? Desde luego, el acto de reunir, en un momento dado, cierto número de textos, escritos en distintas fechas, no explica ni implica expresamente las circunstancias en que estos textos fueron escritos. Para Barthes, “lo retrospectivo” es siempre una categoría de la *mala fe* porque, de un modo u otro, disimula el hecho que el tiempo de la memoria no es el tiempo de la escritura.

Por otra parte, el acto de escribir supone siempre al acto de callarse. *Ecrire* —dice Barthes— *ne peut aller sans se taire*. Si escribir es, en una sustantiva medida, *exponer* —es decir, quedar a merced del *Otro*, ofreciéndole el derecho a la “última réplica”— también es, no menos sustantivamente, *sub-poner* una parte importante de la realidad que, en forma silenciada, íntegra, sosteniéndola, a la escritura. El *sentido* de un texto no se “hace”, en

<sup>1</sup> Editions du Seuil, Collection *Tel Quel*, Paris, 1964.



verdad, solo. El autor —según Barthes— sólo insinúa ciertas *présomptions de sens* que, luego, el mundo realiza. En último trámite, un texto sólo llega a realizarse cuando el *Otro* lo aprehende mediante la lectura.

De este hecho procede, entre otros fenómenos, la constitutiva "apertura" de todo escrito: su carácter de estar siempre, de un modo u otro, irremediablemente *inconcluso*.

Barthes sostiene que los textos reunidos en *Essais critiques*, que inicialmente fueron publicados, como artículos o prefacios, durante la década 1953-1963, son eslabones de una cadena de sentido que se sostiene, a su vez, en la historia del mundo encerrada en estas dos fechas. En esta circunstancia, resulta casi imposible poder retrazar un "itinerario" rectilíneo en estos papeles, debiéndonos contentar, cautelosamente con esbozar un movimiento circular. Barthes señaló, luego de recordar que existe una circularidad infinita de lenguajes, que los textos reunidos en *Essais critiques* sólo pretenden ser un *mince segment du cercle*.

Esta *circularidad* traduce, de una manera tal vez inmejorable, lo que pudiérase denominar la circularidad de la existencia humana: todos los actos del Hombre reciben su *sentido* desde el mundo, pero éste es sólo posible en virtud de la actividad intencional del Hombre.

De ahí, entonces, que para Barthes una recopilación de escritos, como la intentada en *Essais critiques*, al suponer una "autolectura", manifieste no tanto un *sentido* como, más bien, el sentido de una *infidelidad*. Pero, ¿en qué consiste esta infidelidad? Para Barthes, la escritura es siempre un sistema formal que, en un momento determinado, en un momento de honda crisis personal, por ejemplo, puede ser "hablado" en otro lenguaje. Escribir es, desde este punto de vista, intentar siempre descubrir *le plus grand langage*.

El escritor —dice Barthes— *varie ce qu'il recommence*. La literatura se constituye, de este modo, como una *obstinación por las formas*, pero, al mismo tiempo, esta obstinación sólo se muestra a través de las variaciones que introduce el escritor.

Situado, como va dicho, en la *intención* de sus escritos, el escritor no puede "objetivar" su obra desde el punto de vista del *Otro*. Nunca le resultará un *objeto inmóvil* —estable, dotada de un *sentido* seguro— sino que, al contrario, siempre sólo logrará "vivirla" como un *abandono necesario*. Si para el *Otro*, la obra es siempre lo obrado por su autor, para éste siempre será un puro obrar: un hacer irremediablemente defectuoso e inacabado.

De ahí procede, posiblemente, no sólo el sentido de *infidelidad* que suscita, según Barthes, toda "autolectura", sino, asimismo, su radical confrontación con los valores del mundo. *La morale sociale* —dice Barthes— *exige de lui une fidélité aux contenus, alors qu'il ne connaît qu'une fidélité aux formes: ce qui le tient (à ses propres yeux) n'est pas ce qu'il a écrit, mais la décision obstinée de l'écrire...*

Hace medio siglo, Valéry se propuso fundamentar toda crítica en una evaluación de la "distancia" que media entre la obra y su *intención*. Toda obra es, en efecto, la realización de un proyecto intencional, pero su autor está siempre condenado a comunicarlo mediante la obra. Para Valéry la "calidad" de una obra dependía de la menor "distancia" entre la obra y su proyecto. Para Barthes, este proyecto (o *intención*) sólo puede ser aprehendido indirectamente a través de la obra. La calidad de una obra es así —dice Barthes— el sentimiento de que su autor se somete persistentemente a un mismo valor. Es este valor —valor imperativo, dice Barthes— el que da unidad a la obra.

La recopilación de escritos que constituye, en último término, a *Essais critiques* es, no obstante las reservas de su autor, consecuente con esta posición. En todos estos escritos



está visible, como valor unificante del volumen, una concepción "semiológica" de la literatura.

Para Barthes, la literatura tiene un estatuto particular: estar hecha de lenguaje. Es decir, estar hecha con una materia anteriormente significante. La literatura, para existir, tiene que deslizarse en un sistema significante que le es previo y que funciona hacia un mismo fin: *comunicar*. El ser de la literatura —dice— está formado por *les dénivelés du langage et de la littérature*. La literatura es, de este modo, un objeto estructuralmente "parasitario del lenguaje".

Cuando se lee una novela, viene a decir el autor de *Essais critiques*, no se consume, primeramente, el significado "novela". Lo que se consume, en primer término, son las palabras y la sintaxis del primer sistema (el lenguaje). El resto —novela, idea de la literatura— es un significado que recibe *en plus*, marginalmente. Sin embargo, el ser de este discurso (de esta novela) es la literatura. De este modo, el sistema parasitario se convierte en el sistema principal, puesto que es éste el que detiene la inteligibilidad del conjunto. Barthes resume esta ambigüedad del hecho literario en la fórmula siguiente: *voyez mes mots, je suis langage, voyez mon sens, je suis littérature...*

Estas precisiones, que son muchísimo más ricas e incitantes de esta imagen "fija" que estamos dando, postulan, en último término, una revisión radical de la historia de la literatura. Hasta la fecha —como oportunamente lo señala Barthes— no se ha emprendido una historia de la literatura como "sistema significante", limitándose a llevar a cabo, bajo la influencia de Taine o de Marx, una historia de los *significados* literarios.

En este último plano —dice Barthes— conviene retener la obra crítica de Lucien Goldmann. Goldmann intentó enlazar la forma de la *tragedia* con el contenido de la visión de una clase política. Esta explicación es, para el autor de *Essais critiques*, incompleta en la medida que el *enlace* —en suma: la *significación*— fue mantenida, por Goldmann, en lo impensado. La relación analógica que éste estableció entre la decepción trágica de Pascal y de Racine y la decepción política del ala derecha del jansenismo, al no haber sido pensada en términos de significación, se mantiene como un puro *determinisme déguisé*.

Lo que hace falta —dice Barthes— es, en vez de retrazar la historia de los significados literarios, llevar a cabo una historia efectiva de las significaciones. Es decir: llevar a cabo la historia de las técnicas semánticas gracias a las cuales la literatura impone un *sentido* a lo que ella dice. Es preciso —agrega— entrar, de una vez por todas, *dans la cuisine du sens*.

Los textos reunidos en *Essais critiques* se mueven, de un modo u otro, trazando amplios círculos críticos, en torno a esta postulación de Barthes, que, sin duda alguna, lo señala como al más radical exponente de una "nueva crítica".

(PEC, N° 183, 28 de junio de 1966, pág. 16).

## SOBRE DADA

De todos los movimientos de vanguardia que configuraron la primera mitad de esta centuria, ninguno posiblemente ha sido objeto de tan largas discusiones como el dadaísmo, fundado en Zurich, en 1916, por un grupo cosmopolita de escritores y de

artistas encabezado por Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsenbeck y Hugo Ball.

Medio siglo después de su fundación —cuando, justamente, se comienza a hablar de *neodadaísmo*—, el sentido de DADA continúa siendo debatido por los críticos e historiadores del proceso estético del siglo XX. Esta larga controversia —en la que han participado las voces más disímiles— forma parte de nuestro patrimonio histórico-espiritual, porque, de un modo u otro, DADA es un dato objetivo e imborrable del mundo del hombre actual.

Comencemos precisando el origen del vocablo.

No obstante su advertencia de que las fechas "sólo pueden interesar a los imbéciles y a los profesores españoles", Hans Arp ha referido, con puntillosa exactitud, el nacimiento del movimiento. La palabra DADA —decía Hans Arp en su colaboración a *Dada au gran air*, número especial de la revista DADA publicado, en Tarenz-bein-Imst, en 1921— fue hallada por Tristan Tzara en el Café Terrasse de Zurich, el 8 de febrero de 1916, a las seis de la tarde.

Por su parte, Tzara ha confesado haberlo hallado mientras compulsaba, descuidadamente, un diccionario. Dato que ha sido completado por Ribemont-Dessaignes en su *Histoire de Dada* publicada en la *Nouvelle Revue Française* en 1931. El hallazgo del vocablo se habría producido —según Ribemont-Dessaignes— al colocar Tristan Tzara un cortapape entre las páginas del diccionario *Larousse*.

Pero, por pintoresco que nos parezca este anecdótico en torno al descubrimiento del vocablo DADA, es un hecho que el contenido espiritual del movimiento que iba a recibir este nombre era, en lo sustantivo, anterior al episodio del Café Terrasse. Este hecho motivó una de las primeras discusiones de cierta importancia sobre el auténtico fundador del movimiento, durante la célebre controversia habida entre Tzara y André Breton. Según Breton el primer manifiesto de espíritu dadaísta habría sido escrito por Val Serner, un profesor de filosofía alemán, autor de varios textos anteriores al primer *Manifeste Dada*, publicado por Tzara en 1918.

Esta afirmación del fundador del surrealismo ha sido, sin embargo, desechada.

Lo más factible es que, tal como lo sostiene la crítica actual, el espíritu DADA estuviese disuelto en la atmósfera espiritual —en el aire del tiempo, como es costumbre decir— de la generación que, nacida en las postrimerías del siglo pasado, iba a probar sus primeras armas durante la gran crisis histórica que representó el estallido de la guerra de 1914.

Éste es, por lo menos, el criterio de uno de los críticos más serios de los movimientos de vanguardia, el francés Marcel Raymond, para el cual la historia del dadaísmo tiene, por lo menos, tres fuentes: una en los Estados Unidos con Marcel Duchamp y Francis Picabia; otra en Zurich con el citado grupo de Tristan Tzara y, por último, una tercera en Francia con el grupo de París — Philippe Soupault, Louis Aragon y André Breton— que, en marzo de 1919, publicó el primer número de la revista titulada, por sugerencia de Paul Valéry, *Littérature*.

Estas tres fuentes madres del dadaísmo, no son, sin embargo, las únicas.

Durante la segunda década de este siglo proliferaron, por doquiera, las revistas u hojas de franca inspiración anarquista, antiliteraria, antirracionalista, nihilista, como *Nord-Sud*, fundada, en 1917, por Guillaume Apollinaire como *Sic*, fundada, un año antes, por Pierre Albert-Birot; como *241*, fundada, en Nueva York, por Marcel Duchamp; como el mensuario *Proverbe* que dirigía Paul Eluard.

En todas estas revistas u hojas se patentizaba un violento rechazo, una radical negación, del mundo circundante. Esta negación se alimentaba en las fuentes más

distintas —Hegel, Kant, Feuerbach, Marx, Saint-Just, Rousseau, Swift, Arnim, Walpole, Blake, Novalis, Nietzsche, el marqués de Sade, Nerval, Lautréamont, Baudelaire, Edgar Allan Poe—, para configurar las criaturas más azarosas —poemas, manifiestos, esculturas, cuadros— que hasta el momento ha concebido el espíritu humano.

Se trataba de demoler un mundo.

Un mundo al que se consideraba “podrido”, responsable de la alienación de los hombres, del fracaso de los valores genuinos, de la miseria, de la explotación del más débil por el más fuerte. En esta demolición simbólica, el dadaísmo se señaló, desde sus comienzos, como el movimiento —con palabras de Juan Eduardo Cirlot— “más subversivo de cuantos se han suscitado en el presente siglo”.

En su ataque al mundo circundante, en su combate rabioso contra los dictados del racionalismo, cuando no de la razón, el dadaísmo no conoció ni toleró fronteras. Era —al menos, pretendía serlo— la negación pura, el *acto de negar* sin historia, ni tradición, ni método. “Estoy —decía Tristan Tzara en el primero de sus manifiestos— contra todos los sistemas. El más aceptable de los métodos es el no tener ninguno por principio...”.

En 1920, durante una de las primeras exposiciones dadaístas efectuadas en Berlín, Georges Grosz y John Heartfield se pasearon entre los concurrentes llevando un cartelón donde se leía en grandes letras *Die Kunst is tot*, el arte ha muerto. Un año después, en Nueva York: otro célebre miembro de la partida, Man Ray, exhibió un urinario puesto al revés con el agresivo título de “Fuente”. Por las mismas fechas, durante otra exposición dadaísta efectuada en París, se invitaba expresamente a los visitantes a empuñar picas y hachas para que destrozaran las obras que allí se exponían.

No vamos a detallar estos episodios protagonizados por DADA en las ciudades principales de Occidente. Estos episodios tenían un “sentido”, testimoniaban un radical inconformismo, encerraban una violenta rebelión contra el mundo circundante, cuyas consecuencias han sido, durante largo tiempo, discutidas, y en cuyo ámbito, al parecer, proseguimos viviendo, como lo están demostrando los rebrotes *neodadaístas* que, con distintos nombres, pueden ser observados en nuestros días.

Para un historiador del surrealismo, como el citado Juan Eduardo Cirlot, el destino de DADA debe seguirse en los libros de Tristan Tzara, por lo menos, en sus tres libros conceptuales fundamentales: *7 Manifestes Dada*, publicado en 1924, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, en 1947, y, por último, en *An Introduction to Dada*, editado, en Nueva York en 1951.

“Es doloroso —afirma este crítico, luego de manipular los textos de Tzara— comprobar cómo el frenesí magnífico de la juventud de Tzara, su disconformismo absoluto, su odio purísimo y total a la realidad, desaparece con los años para dejar paso a una actitud más política que poética...”.

Juicio éste que puede ser confrontado con la interpretación del proceso de DADA que ha llevado a cabo Georges Haldas en su conocido estudio sobre Tristan Tzara, publicado hace algunos años en la excelente colección *Poetes d'aujourd'hui*, de Pierre Seghers.

En efecto, en la introducción a dicho estudio, Haldas señaló que, por una serie de equívocos, contradicciones e interpretaciones tendenciosas, la efectiva importancia de DADA escapa a la gran masa de los lectores de nuestro tiempo. “Reducido a sus más elementales caracteres —dice— y a algunas manifestaciones-testimonios, DADA puede ser fácilmente definido por todo el mundo, pero esta definición objetiva y muerta no es suficiente para darles una idea a las nuevas generaciones sobre la real importancia de este movimiento ni sobre su estado de espíritu”.

Para comprender esta importancia es preciso tomar en serio lo que fue DADA. Es preciso ubicarlo en la historia, para percibir cuál fue su papel e influencia, para comprender cuán profunda, absoluta y pura fue la rebelión protagonizada por la obra de Tristan Tzara. En nuestros días —afirma Haldas— DADA está muerto. Es necesario aceptarlo para entender cuán vivo fue en su momento histórico para entender que, desde DADA a las actuales posiciones defendidas por Tzara, existe una completa evolución de la poesía y de los hombres cuya acción ha sido preponderante en nuestra época.

Este juicio de Haldas no puede ser suscrito, sin embargo, sino con beneficio de inventario.

Estamos de acuerdo con su apreciación de que DADA está muerto como actitud. Después de haber lanzado su "NO" al mundo convencional de las dos primeras décadas de este siglo, el movimiento de Tzara se demostró, sin embargo, incapaz de ofrecer una nueva imagen del mundo y del hombre, sobreviviendo durante un tiempo en el más absurdo y angustioso nihilismo, para luego plegarse, casi sin excepciones, al stalinismo más conformista y estéril. Proceso donde difícilmente puede hallarse "una completa evolución de la poesía" actual, como sostiene Haldas, sino, más bien, la más flagrante autodeserción, la más violenta negación de sí mismo, de la noble rebelión que, hace medio siglo, protagonizaron los contertulios del Café Terrasse de Zurich: los fundadores o inventores de DADA.

(PEC, N° 184, 5 de julio de 1966, págs. 18 y 19).

## MARILYN MONROE. LA SUICIDA SILENCIADA

*Elle fut notre défense contre la ligne karicot,  
la gifle aux Filles de la Révolution, aux censeurs,  
aux pères de famille, aux ensoutanés et aux endoctrinés.  
Elle fut celle qui disait "non" dans un monde où le "oui"  
de rigueur est synonyme de résignation...*

ADO KYROU (1962)

El cuarto aniversario del suicidio de Marilyn Monroe pasará, posiblemente, inadvertido por la "gran prensa" mundial. Quizá sólo un brevísimo cable, perdido entre los diversos sucesos que pueblan, día a día, el espacio dedicado a la información internacional, hará un humilde ademán de recordarla. *Sic transit gloria mundi?* En modo alguno. Es probable que, una vez más, se intentará "sustraer" su cadáver porque, de un modo u otro, éste resulta un hecho incómodo para las buenas conciencias. La pauta de esta sustracción la dio, en agosto de 1962, la t.v. italiana, cuando se negó a teledifundir la noticia de la muerte de Marilyn Monroe *Per la t.v.* —comentó entonces *L'Espresso* de Roma— *i suicidi non fanno notizia.*

Esta situación no puede, sin embargo, extrañarnos.

La sociedad actual trata siempre, por todos los medios, de esquivar la "presencia" inquietante de los suicidas. Posiblemente teme reencontrarlos, en el silencio último de su conciencia, sin una respuesta efectiva al vacío íntimo que, irremediablemente, abre la imagen en blanco, misteriosa e impenetrable de los suicidas. El suicidio es una muerte sin excusas. Una muerte que siempre se experimenta como una brutal *falla* de la legalidad de la vida.

Cada vez que, en *Der Wendepunkt*, Klaus Mann se detenía sobre los cadáveres de sus amigos suicidas —René Crevel, Ernst Toller o Stephan Zweig— un incontenido temblor recorría, estremeciéndola presagiosamente, su limpia prosa. Era el temblor ante su propia muerte. Todo suicida suscita un profundo *mal-estar* metafísico. Despierta, de un modo u otro, la sensación de hallarse, de pronto, a merced de esa muerte resuelta con toda libertad.

Si Marilyn Monroe hubiese muerto de un síncope cardíaco —o bien, como James Dean, en un accidente—, su desaparición no hubiese adquirido el carácter de escándalo que tuvo. Hubiese sido recibida, como la muerte de otras tantas celebridades, como una fatalidad natural. Se la recordaría ahora mundialmente. Este tipo de recordatorio forma parte, al fin de cuentas, de lo que Edgar Morin denomina la liturgia estelar.

¿Por qué no ha ocurrido esto? En primer término, porque Marilyn Monroe, al suicidarse, dejó a la sociedad actual bloqueada por su muerte. Su postrera decisión no sólo selló su vida —una vida que, para muchos, parecía estar resuelta, lograda...— sino que, asimismo, comprometió a la realidad social de su *imagen pública*, instalándola en una zona erizada de preguntas radicales e imburables.

El trágico fin de Marilyn Monroe fue uno de los tres o cuatro sucesos que conmovieron al mundo en 1962. Políticos de todas las ideologías, escritores de todas las tendencias, actores de todas las lenguas, ciudadanos de todos los pueblos... no disimularon una dolorida sorpresa al conocer la desaparición de la hermosa rubia que, en pocos años se había convertido en un símbolo vivo de la femineidad de nuestro tiempo.

Las diez, cien o mil toneladas de papel impreso, publicadas en los días que siguieron a la muerte de Marilyn Monroe, sindicaron a Hollywood como al principal responsable del trágico suceso *Il monde* —tituló *L'Espresso* romano— *che ha ucciso Marilyn*. "Hollywood —declaró el actor británico Frankie Vaughan— tiene que cargar con la culpa de esto. La erigieron en estrella, pero se olvidaron de elevarla como ser humano...". Sir Laurence Olivier, que había compartido los papeles estelares con la Monroe en *The Prince and the Showgirl*, acusó, asimismo, al sensacionalismo hollywoodense como al único victimario de la actriz. Parecida acusación hizo Jean Cocteau. Roger Vailland, en un artículo publicado en *Le Nouveau Candide*, responsabilizó a los puritanos *Ils* —afirmó el malogrado novelista francés— *l'ont traquée. Ils l'ont obligée a douter de son talent. Ils l'ont chassée des studios. Ils l'ont livrée aux psychiatres...*<sup>1</sup>.

Esta "explicación" abría, sin embargo, una puerta de escape a las buenas conciencias.

Bastaba que el supuesto victimario de Marilyn Monroe se explicase —como lo hizo, en cierto modo, un año después, a través del *film* antológico *Marilyn*— para lavar su presunta culpabilidad. Luego, después de esta confesión, la sociedad actual podría quedarse tranquila, tratando de olvidar, en lo posible, la memoria de la hermosa suicida de Brentwood Village.

<sup>1</sup> Cf. Roger Vailland, *Le style miracle meurt avec la dernière des stars*, en *Le Nouveau Candide* (Paris, 8-15-III-1962), pág. 12.

Pero, ¿cómo hacerlo?

Para un sociólogo, como Lucien Goldmann, el suicidio de Marilyn Monroe se sostiene en una realidad muchísimo más amplia que el "mundo" de Hollywood. "Esta vida, esta obra y esta muerte —afirmó Lucien Goldmann— plantean, de un modo rotundo y representativo, los problemas esenciales no sólo de Hollywood (como lo han dicho la Iglesia y *Pravda*) o de ciertos puritanos hipócritas y bienpensantes (como lo ha sugerido Roger Vailland en *Candide*), sino, asimismo, los de las civilizaciones, industriales contemporáneas"<sup>2</sup>.

Fue con estas palabras que L. Goldmann inició su examen del suicidio de Marilyn Monroe. Para este sociólogo, una de las figuras más representativas de la generación nacida entre los años 1920-1930, resulta inútil tratar de explicarse el suicidio de la Monroe desde su sola psicología individual, sosteniendo, por ejemplo, que éste se debió a una "anormalidad" o a un "desequilibrio síquico", puesto que, al hacerlo, se está tomando como modelos de "normalidad" o de "equilibrio" a determinados tipos humanos que, para la sociología actual, son sólo resultados deformes de la sociedad industrial contemporánea.

En efecto, desde su infancia, Marilyn Monroe se encontró arrojada e indefensa en un mundo inhóspito. *Expuesta* a las fuerzas constitutivas de una sociedad que se caracteriza —según Goldmann— por la condición impersonal del trabajo, donde los *managers* de la vida económica y política deciden por los *Otros*, transformando, de un modo u otro, a los hombres en simples objetos, a cambio de un ingreso medio que les asegura una cierta situación y una cierta seguridad sociales. La niñez de la Monroe transcurrió, desde luego, privada de ese primer sistema de afectos cualitativos que es la familia, en cuyo seno el niño es preparado, suficiente o insuficientemente, para su inserción social<sup>3</sup>.

Esta privación de un primer "mundo afectivo" —Marilyn Monroe aludió, en repetidas ocasiones, a la niña desdichada que fui—, los perfiles dramáticos que hicieron de su infancia un despiadado calvario, explican, posiblemente, el atroz abatimiento en que quedó después de cada uno de sus fracasos matrimoniales. Sus tres maridos ilustran, tal vez como ningún otro hecho de su existencia, al proceso de inserción social. "Los tres maridos de Marilyn Monroe —sostuvo Lucien Goldmann— son, en efecto, los niveles sociales correspondientes al crecimiento de su notoriedad, y representan las fuerzas constitutivas de la sociedad y de la vida moderna... El lado prosaico y serio de esta sociedad, con el trabajo de ejecutante y del Estado. El lado correspondiente a las aspiraciones del individuo, con los pasatiempos y la creación intelectual. Su orden de sucesión presenta, aún para el profano, una progresión significativa".

Fracasado su primer matrimonio, abatida, una vez más, por un destino adverso que la dejaba *expuesta* en un mundo implacable, Marilyn Monroe se hizo artista. El "salto" de sus oscuros años de *starlet* al luminoso firmamento de las *stars* fue, sin embargo, lento, duro en incierto. La propia Marilyn Monroe ha relatado —en particular a su biógrafo Maurice Zolotov— los profundos sinsabores de este salto que, gracias a su insobornable tenacidad, habría de conducirla al pináculo de la nombradía, al mundo mítico, a la

<sup>2</sup> Lucien Goldmann, *Marilyn, ce négatif de notre époque*, en *France-Observateur* (Paris, 6-ix-1962), págs. 20 y 21.

<sup>3</sup> Cf. Maurice Zolotov, *Marilyn Monroe*. Bantam Books (New York, 1961); *Positif*, núm. 48; *Marilyn Monroe*, Paris, octubre 1962; Silvain Reiner, *La tragédie de Marilyn Monroe* (Paris, Plon, 1965).



leyenda. Fue entonces, en enero de 1954, cuando Marilyn Monroe se casó con Joe Di Maggio, otra celebridad creada por el mundo actual. Di Maggio era, en aquellos años, uno de los ídolos de la nueva juventud que, constituyendo el fundamento social, el objeto de la Administración, no tenía, sin embargo, ninguna responsabilidad ni ninguna iniciativa en los planos económico, social y político, y orientaba sus aspiraciones hacia el único horizonte que le estaba permitido: la utilización de sus tiempos libres en el deporte.

Marilyn Monroe sintió, bastante pronto, la radical insuficiencia de esta forma de vida pasiva. Forma de vida apolítica, arreligiosa e inintelectual... Fue entonces cuando, consciente de la íntima vaciedad de esta "cúspide" de prestigios, volvió sus ojos hacia la única fuerza de la que, en principio, podía esperar una apertura afectiva hacia los valores "auténticos". Esa fuerza estaba representada por Arthur Miller, el *intelectual*, el escritor *disconforme*, su tercero y último esposo. Pero, ¿qué encontró al término de esta esperanza?

Quizá sólo un atroz *vacío*..., inteligentemente expuesto en buenas frases. Quizá sólo una pavorosa desesperación e impotencia disfrazada en libros cada vez más inactuales, más espectrales e inútiles. Quizá sólo una brutal cobardía que, llegado el momento del desenlace fatal, iba a cristalizarse en la frase aterrizada de: "¿Marilyn Monroe?... ¡No la conozco!<sup>4</sup> Tal vez tuvo razón Alessandro Blassetti cuando, al conocer la noticia del suicidio de la Monroe, declaró: "Yo no quisiera tener por compañeros los recuerdos y los pensamientos de Arthur Miller".

Como todo *intelectual*, Arthur Miller está —decía Lucien Goldmann— en trance de perder toda importancia real frente a las grandes fuerzas sociales de las modernas sociedades industriales, debiéndose contentar, no obstante su talento, con formar parte de una cofradía periférica, en la que Marilyn Monroe no podía tener cabida porque, después de haber conocido la total exposición del *paria*, sólo podía postular a la totalidad de lo humano.

De ahí —señaló Goldmann— que Marilyn Monroe, luego de haber comprendido, en sus sucesivos fracasos, la imposibilidad de que se pudiera realizar una síntesis total de la cultura y de las fuerzas sociales de nuestro tiempo, decidiera partir "como una gran dama, sin explicaciones, sin dejar una sola línea, sin sentir siquiera la necesidad de darle una explicación a nadie...".

El actual silenciamiento de Marilyn Monroe tiene, en segundo término, otra raíz. La Monroe simbolizó, en una zona muchísimo más profunda que sus apariencias de *blonde sex symbol* o de *insatiable woman*, todo un estilo de existencia femenina que, de un modo u otro, suponía un cambio real en la relación de los sexos dentro de la sociedad industrial contemporánea. Un cambio que, al expresarse desde el horizonte de las representaciones eróticas del hombre actual, estaba denunciando no sólo los mitos e imposturas del amor devaluado, sino, asimismo, la imperiosa necesidad de una efectiva cultura erótica.

Esto desmiente, desde luego, la afirmación de Jacques Siclier que Marilyn Monroe fue sólo un símbolo de la *vamp* sin misterio<sup>5</sup>. Esta afirmación —incomprensible en un filmólogo de la seriedad de Siclier— se sostenía en una caprichosa interpretación del conocido desnudo fotográfico que, siendo todavía una *starlet*, le hizo el fotógrafo Tom Kelly. Esta fotografía la habría —según Siclier— "privado irremediamente de todo misterio". Este recurso al *misterio* me parece, en verdad, una burda *mistificación*...

<sup>4</sup> Cf. S. Rainer, *op. cit.*, pág. 302.

<sup>5</sup> Cf. Jacques Siclier, *Le mythe de la femme dans le cinéma américain* (Paris, Editions du Cerf, 1956), pág. 157.

Cualquier observador responsable, por mínima que sea su perspicacia intelectual, puede establecer las relaciones dialécticas que existen entre el itinerario biográfico de Marilyn Monroe con el itinerario imaginario de sus *films*. Este hecho hubiese resultado palmario si la Monroe hubiese podido escoger sus *papeles* con la misma libertad con que un autor escoge a sus personajes. El cine, lamentablemente, está regido por la legalidad industrial, dentro de la cual el margen de libertad concreta es, cada vez más, problemático e incierto.

De este modo, fracasada en su vida privada, prisionera de su imagen pública, Marilyn Monroe cumplió sus últimas actuaciones bajo un siniestro presagio: *Something's got to give*. Su súbito despido por la 20th Century Fox, aún cuando fuese temporalmente, cortó la última forma de inserción social que le quedaba. Una vez más, esta vez la última, quedaba *expuesta* en un mundo que, luego de una infancia de *paria*, la había convertido en uno de sus ídolos. El mundo inhóspito de la pequeña Norma Jeanne Baker invadió, en la desesperación e impotencia, al mundo mítico de Marilyn Monroe.

"No está mal —había dicho días antes de su suicidio— pertenecer al mundo imaginario de la gente, pero también agradecería ser considerada tal como se es realmente....".

El drama humano —esta enigmática e insondable petición de realidad que es la vida— suele convertir, de tiempo en tiempo, una muerte en una interrogación, pero no siempre, sin embargo, el mundo de las buenas conciencias quiere o sabe reconocer la abisal profundidad de esa pregunta. Es probable que el mundo actual, tan propicio a todas las idolatrías, no esté todavía dispuesto a escuchar la postrera pregunta que, al suicidarse, le formuló Marilyn Monroe. Tal vez un día próximo, cuando cada hecho se muestre en su justa perspectiva, la sombra de la que fue, durante unos años, la genial comediante de esta generación nacida entre 1920 - 1930 se desvanecerá irremediablemente... para dejar que, en su lugar, se muestre la historia, o el cuento, de la Eva trágica del siglo xx.

(PEC, N° 188, 2 de agosto de 1966, pág. 21).

## RETRATO DE UN HÚSAR TRISTE

*... Amaba la amistad, el alcohol, los automóviles veloces, sin amar la vida.  
Defendía sus opiniones con la punta de los dedos,  
como un hombre cuya sensibilidad política profunda  
está orientada hacia la nada...*

ROBERT KANTERS (1962)

Sospecho que cada vez que, durante estos diez últimos años, me he referido al itinerario seguido por mi generación, siempre lo he hecho pensando, de un modo u otro, en Roger Nimier. Esta sospecha se me ha vuelto más explícita e intensa desde su trágica desaparición, en septiembre de 1962. Pareciera que, de pronto, la muerte de Nimier —una muerte tan absurda, pero, al mismo tiempo, anticipada en el suicidio "al volante" del protagonista de *Les enfants tristes*— hubiese restablecido sus actos e intenciones más desenfrenadas en una supuesta *gravedad* histórica de los años cincuenta.

Hace quince años, cuando solía encontrarlo en alguno de los cafetines de Saint Germain-des-Prés, Nimier era el protagonista de una *mitología* en marcha. Su temprana nombradía tenía no sé qué de burlesco en aquellos días en que, desde las páginas de *Les Temps Modernes*, Jean-Paul Sartre discutía un fardo de cuestiones que, en último término, continuaban al mundo de la inmediata preguerra. La *seriedad* de Sartre & Co. parecía a muchos, sin embargo, la única salida posible de las internas contradicciones que estremecían a la *nueva* generación. Estábamos, en verdad, *tempomodernizados* hasta los tuétanos.

En esta situación, el hallazgo de *Le Grand d'Espagne*, siete breves ensayos político-morales que Nimier había publicado en 1950, prometía otro itinerario generacional. Nimier tenía, naturalmente, mala prensa en *Les Temps Modernes*. Los jóvenes sartreanos de entonces —Bernard Frank, Jean Cau o Jacques-Laurent Bost— le tenían reservados sus más desdeñosos dardos. El *desenfado* de Nimier les parecía el más elocuente síntoma de la intelectual esterilidad de la derecha literaria. Éste no ahorra, por su parte, argumentos ni denuestos contra la *izquierda metafísica* que, incapaz de hacer la revolución, se contentaba con imponer su fraseología.

En uno de los siete textos de *Le Grand d'Espagne*, Nimier las arremetió contra el sistema de *prestigios* del día, desde Sartre hasta Breton, desde la *Section Française de l'Internationale Ouvrière* hasta el *Mouvement Républicain Populaire*, que, en conjunto, parecían estar reeditando en un mundo convulsionado por el espectro de un tercer conflicto mundial, la *lógica* de la Gironda. Este texto, titulado justamente *Les Girondins*, reanudaba la mejor tradición del *irrespeto* literario. Traducía, en 1950, el mismo *humor* que, veinticinco años antes, había consagrado a Aragon, Drieu La Rochelle, Giono y, un poco más tarde, Céline.

“Los girondinos —decía Nimier— declaran la guerra, pero no la hacen. Son la revolución, pero la impiden. Desean salvar al Rey, pero aseguran su pérdida... Ponen algunas finezas en su imbecilidad, algunas formas en la destrucción de un mundo. Desean la fraseología de la revolución, sin soportar a la revolución... Todos los futuros girondinos tendrán siempre la misma idea...”.

### *El Partido de Drieu*

Hace seis años, el crítico Pol Vandromme señaló que durante la lectura de las obras de Nimier solía *aparecerse*, de un modo u otro, el fantasma fraterno e indeciso de Drieu La Rochelle. Para Vandromme, *Le Grand d'Espagne* correspondía a *Mesure de la France*, del mismo modo como *Le Hussard bleu* correspondía al *Gilles* de Drieu.

Esta indicación está, en verdad, señalando hacia un horizonte que, en nuestros días, no puede ser esquivado ni minimizado. El *rescate* de Drieu La Rochelle, que iniciamos, hacia 1950, un heterogéneo grupo de veinteañeros, es ahora una realidad. *El fantasma fraterno* del suicida de marzo de 1945 se presencia, quiéraselo o no reconocer, no sólo en Nimier, sino, asimismo, en François Nourissier, Bernard Frank, Pierre de Boisdeffre, Pol Vandromme, Frédéric Grover, Jean-Paul Bonnafous. Drieu —escribía hace unos años— es un cadáver que hemos heredado, acaso sin desearlo, los que hemos nacido en torno a 1930, confundido con la figura estragada del mundo de nuestra infancia.

Existe, pues, un *partido* de Drieu, pero este partido no es, como algunos malintencionados quisieran, el partido de sus ideas, sino, más bien, el mundo de sus

conflictos. François Sanders, el protagonista de *Les Épées*, primera novela de Nimier, que luego reaparece en *Le Hussard bleu*, pertenece sin duda alguna, a la galería familiar de Gilles Bambier, de Alain Leroy, de todas las figuraciones atormentadas de Drieu La Rochelle. Antoine Blondin, el más fiel compañero de Nimier, comentó la adaptación cinematográfica de *Le Feu Follet*, llevada a cabo por Louis Malle, afirmando que *nous sommes Alain*.

En toda la obra de Nimier —exceptuando tal vez *D'Artagnan amoureux*, su libro póstumo— se perfila el *partido* de Drieu. “Nosotros —decía en uno de los textos de *Le Grand d'Espagne*— no olvidaremos el acento afiebrado de Drieu La Rochelle cuando escribía *Mesure de la France...* Su tormento es el nuestro, su experiencia nos agranda en veinte años...”.

Desde hace varios años, he venido señalando, no sin inquietarme, la extraña proximidad *espiritual* que existe entre los años veinte y los años cincuenta. Este fenómeno, que es uno de los *leit-motiv* de estas crónicas, puede ser observado en amplias zonas de la experiencia cotidiana. El *rescate* de Drieu es sólo una de las tantas señales de esta extraña proximidad.

### *Los hijos del medio siglo*

“Nosotros —decía Nimier en *Le Grand d'Espagne*— llegamos atrasados en este asunto: por eso hablamos con tanta generosidad. Veinte años y las humaredas de Hiroshima para enseñarnos que el mundo no era serio ni durable...”.

Estas frases resumen no sólo la experiencia de un mundo, sino, asimismo, envuelven su *condena*. Es probable que toda la obra de Nimier sea —como dice François Sanders, el protagonista de *Le Hussard bleu*— una protesta, una condenación implacable e irreverente del *mundo moderno*. De este mundo en que las *grandes palabras* —Dios, Humanismo, Revolución...— se enredan a los muñones calcinados de las ciudades en ruinas. En que las *ideologías* tienden, presurosas e impotentes, a encapotar el tamaño de la *nada* que, en la más atroz desolación, han entrevistado los hombres...

Frente a este mundo, a los veinte años, Roger Nimier era un *desilusionado*. Un joven húsar, que habiendo conocido *la fraternité des ruines*, iba a librar sus primeros encuentros con aquellos que, desde todas las ideologías, preparaban un nuevo martirologio. Lo hizo burlándose, con el más corrosivo de los humores, de los nuevos apóstoles del *esprit de sérieux*. Toda su obra es, en este sentido, un esfuerzo para no ser, una vez más, engañados por los misioneros de las *grandes palabras* que, durante medio siglo, han gobernado al mundo. De ahí que contrapusiese al dramatizado *engagement* de Sartre & Co. los derechos elementales de los placeres del alma. La muerte no estaba en el alma, sino, como lo había anticipado Céline, en la *verdad del mundo*.

No puede extrañar, entonces, la misteriosa atracción que todos los hijos del medio siglo experimentan por la muerte. Esta atracción está señalando, una vez más, al partido de Drieu. En un mundo en que la vida ha perdido su carácter de *pasión*, para convertirse en un triste oficio gris, la muerte espigará, necesaria e irremediamente, al destino humano. El espacio de la muerte en la obra de Nimier envuelve, espectralmente, la suerte de sus protagonistas: François Sanders, en *Les Épées*, intenta suicidarse. Uno de los personajes de *Le Hussard bleu*, Rita, se suicida. Lo mismo hace Olivier, el protagonista de *Les*

*Enfants tristes*, al conocer la noticia de que una de sus amantes ha muerto en un accidente aéreo. "La muerte —decía en *Le Grand d'Espagne*— no es ingrata. Ella sabe recompensar los talentos y se rodea de imprudentes..."

Es el mundo funerario de Drieu La Rochelle.

### *La Muerte del Húsar*

En una de las cartas que, entre los años 1953 - 1954, le dirigió Jacques Chardonne, éste prevenía a Roger Nimier de los riesgos de una vida demasiado corta. "No fume —le decía— desconfíe del alcohol, de los automóviles hermosos. No olvide que los latidos del corazón están contados..."

Pero la muerte no es ingrata: el viernes 28 de septiembre de 1962, en la autopista del Oeste, en las inmediaciones de París, un fatal accidente automovilístico cortó la vida de Roger Nimier. Tenía sólo treinta y seis años. La escena pudo haber sido calcada, posiblemente, de las dos últimas páginas de *Les Enfants tristes*. Al siguiente día fallecía, a raíz de las fracturas sufridas en el mismo accidente, Sunsiare de Larcone, una muchacha rubia, hermosísima de apenas veintisiete años, que acababa de publicar su primer y último libro, *La messagère*.

Nimier, el húsar de hace quince años, el joven desenfadado que, desde algunos de los cafetines de Saint-Germain-des-Prés en que solíamos encontrarlo, se tronchaba sin *grandes palabras*, mecánicamente en un mundo mecanizado. La advertencia de Chardonne, escuchada o inescuchada, se había cumplido fatídicamente. ¡Pobre Nimier! Tengo una fotografía suya en la que aparece leyendo un periódico. Leyendo, justamente, una serie ilustrada que lleva por título *Histoire de l'automobile*...

Es natural que, ahora, cada vez que hablo del itinerario seguido por mi generación, siempre esté pensando, de un modo u otro, en Roger Nimier. Fue él quien me enseñó, mediante sus actos e intenciones más desenfadados, que la *indiferencia apasionada* —los placeres del alma— estaba por encima del mundo de las sectas, por encima de la disciplina de los sectarios, por encima del pontífice del sectarismo... El valor de esta enseñanza forma parte, posiblemente, de lo más valioso que pueda aportar esta aporreada generación a la que, de tiempo en tiempo, suelo referirme. Esto lo ha reconocido hasta Pierre Daix, un escritor de *servicio*, un stalinista—ahora— destalinizado. *Le Hussard bleu* —confesaba Daix— en la posguerra de la guerra fría, una de las novelas en que encuentro mi felicidad...

No sólo los latidos del corazón están contados. También lo están en un registro muchísimo más sutil, los años de la impostura.

(PEC, N° 191, 23 de agosto de 1966, pág. 15).

## EL ESPACIO DE LA LIBERTAD

... este mecanismo conducirá necesariamente a la catástrofe.  
Poco importa que los complotadores sueñen con una dictadura dulce o liberal:  
se verán forzados a establecer una dictadura terrible y totalitaria.  
Poco importa que sinceramente deseen una dictadura revolucionaria:  
estarán forzados a instaurar un régimen reaccionario...

MAURICE DUVERGER,  
*De la dictature*, 14.

Al reseñar, hace un tiempo, la tardía traducción española de *Der Waldgang*\*, sostuve que este sumario e incisivo librito de Ernst Jünger es quizá una de las obras que, en forma más directa e imburtable, irrumpen desde la zona de *gravedad* en que se sostiene la existencia actual. Esta afirmación coincidía, desde luego, con una indicación del propio Jünger, en sentido de que las obras literarias más radicales de nuestro tiempo son aquellas que motivan en las regiones de la experiencia más alejada de la literatura. Esto vale no sólo para algunas de las novelas del gran escritor alemán, sino, asimismo, para sus ensayos como para sus *diarios*.

Cuando al término de la Segunda Guerra Mundial se pretendió asimilar la obra de Jünger a la prehistoria del nazismo, exhibiendo sus primeros libros —*Der Arbeiter*, en particular—, se olvidó voluntaria e intencionadamente que esos libros participaban de *eso* que, en las postrimerías del siglo XIX, Nietzsche había denominado el *nihilismo*. Para Nietzsche el nihilismo era una *fatalidad* de la cultura europea que él podía narrar anticipadamente porque, hacia 1885, se estaba ya en la “zona de su necesidad”.

En 1955, cuando la querrela en torno a Jünger no se había del todo acallado, Heidegger precisó la importancia de sus primeros libros e insistió, una vez más, en la tendencia *planetaria* del fenómeno que se describía en ellos. “Mucho de lo que sus descripciones evidencian y expresan por primera vez, lo ve y lo dice hoy todo el mundo... El movimiento del nihilismo se ha hecho mucho más patente como movimiento planetario incontenible y multiforme que lo carcome todo. Ninguna persona inteligente pretenderá negar hoy en día que el nihilismo, en las formas más diversas y recónditas, se ha convertido en el *estado normal* de la humanidad...”<sup>1</sup>.

En el mismo texto, Heidegger recordó que, durante el invierno 1939 - 1940, las “autoridades” hitlerianas le prohibieron proseguir un seminario sobre *Der Arbeiter*. Se dirá, posiblemente, que este testimonio de un filósofo que, como Heidegger, perteneció, durante algunos meses, al partido nazi, puede ser puesto, a su vez, en discusión. No creo, sin embargo, que esta posible “discusión” lleve a parte alguna si previamente no se ha establecido desde *dónde* puede ser legitimada.

Kostas Axelos, un ex guerrillero comunista griego, tal vez una de las figuras más importantes de la filosofía de nuestros días, señaló, hace unos años, que en un tiempo donde todo el mundo parece tan hábil en el arte de la “autocrítica” *apres coup*, la negativa

\* Publicada en Alemania, en 1951, esta obra sólo fue traducida al español trece años después, con el título de *Tratado del Rebelde* (Buenos Aires, Sur, 1964).

<sup>1</sup> Heidegger, *Sobre la cuestión del ser*, págs. 21 y 22.



de Heidegger de suprimir aquellos párrafos de sus obras que lo comprometían con la pesadilla del nazismo, traducía cierta *dignidad* intelectual bastante infrecuente en estos tiempos. Sobre todo cuando la mayoría de estas obras sólo fueron publicadas, por primera vez, años después del término de la guerra. Esta actitud de Heidegger contrasta, por citar a otro filósofo ilustre, con la asumida por Gyorgy Lukács<sup>2</sup>.

Esta breve aclaración permite situar en su horizonte efectivo no sólo a Heidegger sino, asimismo, a Ernst Jünger. El uno como el otro pertenecen al mundo histórico del que emergió, entre otros hechos, la silueta escalofriante del Estado hitleriano. Este mundo que, *visiblemente* durante los años 1920 - 1940, disparó una amplia serie de movimientos *totalitarios* en cuya última entraña siempre, damos, de un modo u otro, con el *nihilismo*. Esta serie, sin embargo, dista mucho de estar agotada, sino que, al contrario, cada día es más evidente que la *amenaza* totalitaria presiona desde los más insospechados rincones.

"*Il fascismo* —decía, hace sólo cinco años, Carlo Bernari al responder a una encuesta de *L'Europa Letteraria*—, *l'incognita negativa e permanente del fascismo... puo spuntare, quando meno te lo aspetti da una tuba liberale, da un cappello da prete, o da un berretto frigio...*"<sup>3</sup>.

En esta circunstancia, en la que todas las voces de alarma serán siempre insuficientes, el testimonio de Ernst Jünger resulta altamente esclarecedor. Es un testimonio que, por haber descendido, justamente, a lo más abisal del Leviatán, afina la percepción de sus síntomas. "Cada una de las grandes catástrofes —escribía Jünger en su *Diario*, el 23 de febrero de 1943— actúa sobre la vida de los libros, relegando al olvido legiones de ellos. Sólo después del terremoto se logra ver en qué suelo se había confiado el autor durante los tiempos de seguridad".

No deja de ser significativo que, después de la trágica experiencia vivida por su pueblo durante el último medio siglo. Ernst Jünger se planteara, en *Der Waldgang*, el problema concreto de la preservación de la *Libertad* en un tiempo en que, desde todos los horizontes, se esboza, amenazante, la monstruosa silueta del Leviatán. Este problema —al que Jünger denomina, consciente de una milenaria tradición nórdica, el *recurso de la selva*— es "un problema medular de nuestro tiempo".

Jünger sabe de *qué* está hablando.

De ahí que, consecuente con este doloroso saber, advierta a los lectores que probablemente hasta el vocablo "problema" se ha transformado durante lo que va corrido de este siglo. "Los hombres de hoy —escribe— hablamos demasiado de problemas, tal y como lo hicieron ya nuestros padres y abuelos. Pero lo que en tal sentido se entiende por *un* problema se ha ido transformando, entretanto, y por cierto de manera significativa... Apenas acaban de transcurrir los tiempos en que problemas semejantes se concebían a modo de grandes enigmas, algo así como el enigma universal, y ciertamente con un optimismo confiado en su propia solución..."

El problema de la preservación de la *Libertad* no es, pues, un fatuo enigma ni un tema inscrito en la historia ideal en que, de un modo u otro, se refugian los impostores. Un hombre que, como Jünger, tuvo que reconquistar, desde el vientre del Leviatán, un *espacio interior* para el acto concreto de ser libre en una sociedad que no lo era, sabe perfectamente, como lo supieron todos los resistentes, que la *Libertad* es, con anterioridad a toda posible *realización social*, un acto proyectivo: una *vocación*.

<sup>2</sup> Cf. K. Axelos, *Vers la pensée planétaire*, págs. 223 y 224.

<sup>3</sup> *L'Europa Letteraria*, núm. 0 - 10; *Nel'vecchi nel nuovi fascismi*, Roma, junio-agosto 1961.

En el mundo actual, los adversarios de la *Libertad* "llegan a parecerse tanto —dice Jünger— que no es difícil que se adivinen en ellos disfraces de una y la misma potencia. No se trata de forzar el fenómeno aquí o más allá, sino de domar la época, y esto exige soberanía, la cual en la actualidad se encuentra menos en las grandes decisiones que en el hombre que su fuero interior abjura del temor. Las colosales medidas de precaución están dirigidas sólo contra él, y ello no obstante fueron pensadas en última instancia para preparar su triunfo. Este conocimiento lo hace un hombre libre. Las dictaduras ruedan luego por el polvo... El hombre libre los abate: no siempre es menester que sea un príncipe y un Heracles. La piedra de un pastor, la bandera empuñada por una doncella, y una ballesta fueron ya suficientes en otro tiempo".

Para muchos hombres —para muchos que pretenden además pasar por "intelectuales"— el problema de la preservación de la *Libertad* sólo tiene un radio, si acaso lo tiene, retórico. Esta *banalización*, de más en más visible cada vez que los agentes del Poder o los escribas de un partido (o del partido) se valen del concepto de "libertad" para vaciarlo, justamente, de todo contenido, está exigiendo *hic et nunc* no sólo un replanteo teórico, sino, tal vez con mayor premura, una acción vigilante. Todas las dictaduras del siglo xx han sido recibidas como una *salvación*, sin que nadie supiese a ciencia cierta qué iban a salvar ni de quiénes iban a salvarlos.

"En su marcha ascendente —dice Jünger—, los dictadores se mantienen en gran parte por el hecho de que no se consigue descifrar sus jeroglíficos. Mas éstos encuentran siempre su Champollion. No se trata, es cierto, de que restituya la antigua libertad; mas enseña por lo menos a contestar lo justo..."

Para los hombres de mi generación que, intelectuales o no, hemos tenido que medirnos con la *expansión planetaria del nihilismo* —sobre todo para aquellos que, por una razón que no procede estampar por ahora, hemos intentado seguir el curso de esta expansión en sus manifestaciones culturales—, estas palabras de Jünger están señalando hacia la zona de *gravedad* en que se sostiene la existencia actual.

Por un camino u otro, nos hemos encontrado con el hecho de que, tal vez, el *nihilismo* sea el hecho que define al último perfil de nuestro tiempo. "El nihilismo —decía Axelos hace un tiempo— constituye el problema del mundo planetario que no sabe en qué está fundado ni hacia dónde va. El nihilismo no es un error ni una teoría, ni una disposición psicológica, ni se caracteriza por tal o cual estado de cosas en particular. El nihilismo comienza a englobar todo lo que es y todo lo que se hace..."<sup>4</sup>.

En esta circunstancia, ¿qué hacer?

En el párrafo 23 de *La voluntad de poder*, Nietzsche contraponía al *nihilismo activo* una forma que él denominaba el "nihilismo fatigado". Esta forma comprendía "todo lo que alivia, todo lo que cura, todo lo que tranquiliza... bajo diferentes disfraces, religiosos o morales, políticos o estéticos..."

De esta forma de *nihilismo fatigado*, probablemente, derivanse, entre otros hechos, las diversas expresiones políticas *totalitarias*. Todas esas expresiones que, faltas de un horizonte efectivo, han pretendido totalizar dentro de su impostura la corriente de la existencia. Esto explica —al menos, en parte— que en un mundo donde, como en el nuestro, el pensamiento "pensante" se ha vuelto de más en más raro e infrecuente, se impongan las más groseras escolásticas. Esto explica, asimismo, que en un mundo donde

<sup>4</sup> K. Axelos, *Approche du nihilisme*, en *Arguments*, 14, París, 2º trimestre, 1959, págs. 2-4.

la *Libertad* está siendo erradicada como acto proyectivo se consagre oficialmente a la "Libertad" como a un producto de consumo forzoso.

El problema de la preservación de la *Libertad* posiblemente no llena los grandes estadios, ni suscita el clamor de las muchedumbres. Éstas, lamentablemente, han acompañado, en lo que va del siglo, el paso trágico de los grandes degolladores de pueblos. Estos nuevos carniceros de la historia que, en nombre de todos los credos, han terminado siempre liquidando hasta la última creencia del hombre: la creencia en sí mismo.

"El problema propiamente dicho —dice Jünger— radica... en que una gran mayoría *no* quiere la libertad, en que tiene miedo de ella. Hay que *ser* libre para devenir libre, pues libertad es existencia... Recién entonces es libre el hombre, y este mundo, lleno de violencia y de medios de opresión, debe coadyuvar, en lo sucesivo, a hacer patente la libertad en todo su esplendor, tal como las grandes masas de roca primitiva por su presión misma los cristales".

Por esto, consecuentes con la experiencia trágica que Ernst Jünger ha resumido en *Der Waldgang*, conscientes de la índole efectiva de los riesgos actuantes de una nueva oleada fascista, corresponde a los intelectuales de aquí, de allá o de acullá preservar la existencia de este espacio que, por ahora, llamo *el espacio de la Libertad*. No hacerlo ahora puede... traducirse, más tarde, en una historia homóloga a la que Jünger ha intentado esbozar en este sumario e incisivo librito suyo.

(PEC, N° 192, 30 de agosto de 1966, pág. 4).

## LA SEGUNDA REALIDAD

Hace veinte años, el filmólogo Gilbert Cohen-Séat anunció el advenimiento de una *civilización de la imagen*. Este anuncio —que se remonta, en verdad, al temario de Bela Balazs sobre el "hombre visible"— se ha convertido en nuestros días, en uno de los campos más transitados por toda suerte de analistas. No hace mucho, por ejemplo, el editor italiano Bompiani le dedicó su excelente *Almanacco Letterario* 1963. Este volumen constituye, en mi conocimiento, uno de los más valiosos e incitantes aportes al estudio del fenómeno anunciado por Cohen-Séat.

En el estudio de este fenómeno no todas las voces coinciden, sin embargo, en estimar como positivo el advenimiento de una civilización de la imagen. El predominio de las imágenes, como lo prueba el *Almanacco* de Bompiani, configura, de más en más, al mundo actual, pero suscita, al mismo tiempo, un crecido número de críticas, particularmente en aquellos países donde el fenómeno ha adquirido un más considerable volumen público.

En los Estados Unidos —país piloto, por así decirlo, en este dominio— el historiador Daniel Boorstin llevó a cabo, hace unos años, un minucioso examen de las consecuencias del indiscriminado predominio de la imagen en todos los órdenes de la existencia norteamericana. Los resultados de este análisis los publicó en su libro *La imagen, o lo ocurrido al sueño norteamericano*.

Boorstin partió del hecho de que el sueño es aquello que, de un modo u otro, genera a toda acción tendiente a modificar la realidad. El sueño—decía— es un *real diferido*. Frente a este “real diferido”, Boorstin estableció el dominio de la imagen, la cual no sólo no tiende a modificar la realidad, sino que, al contrario, tiende a reemplazarla, hasta llegar a constituir una especie de “segunda realidad” que tiene, a primera vista, todas las propiedades de la realidad, menos, naturalmente, la autenticidad.

De este modo, según el historiador norteamericano, mediante la indiscriminada introducción de la imagen—cine, t.v., fotonovelas, *comics*, revistas gráficas, carátulas *sexy*...— se ha logrado constituir una “segunda realidad” que, de manera inexorable e indiscutible, engloba a la existencia de las masas urbanas en los Estados Unidos. Esta “segunda realidad” está constituida por lo que Boorstin denomina los *seudo-acontecimientos*. En cada uno de éstos lo *simtético* ha suplantado, a su vez, a lo espontáneo.

Entre los *seudo-acontecimientos* pueden señalarse, según Boorstin, el sensacionalismo, el divismo, los *bestsellers*, el turismo... Éstos representan, en su totalidad, una especie de *cáncer social* que ha ido minando, lentamente, a la existencia norteamericana al suplantarse la experiencia de la vida tal como ésta es vivida por el norteamericano medio, por una imagen que sólo se sostiene e irriga desde esa “segunda realidad” que sólo sirve a los propósitos de aquellos grupos interesados en mantener el estado actual de alienación colectiva de las masas.

Este hecho denunciado por Boorstin no constituye, en modo alguno, una *exclusividad* de la sociedad norteamericana, sino que, al contrario, tiende a generalizarse planetariamente en la medida que los demás pueblos de la tierra están ingresando en un proceso acelerado de tecnologización. La prueba más palpable de esta tendencia puede ser registrada, justamente, en otras sociedades donde, hasta hace poquísimos años, se solían escuchar agrias críticas al modo de vida norteamericano.

La multiplicación de la llamada prensa *sensacionalista* es quizá una de las vetas posibles para demostrar esta tendencia. El “sensacionalismo” consiste, según Boorstin, en todos aquellos sistemas tendientes a volver más *atractiva e interesante* una información: gráficas, *interviews* e indiscreciones *calculadas*.

En un país como Francia, donde la prensa estuvo siempre comprometida en el debate ideológico, uno de los “mejores” negocios periodísticos de nuestros días es, sin duda alguna, el semanario *Ici-Paris*. Este semanario, especializado en la subliteratura pasional, ha logrado colocarse a la cabeza de los tirajes, llegando a vender, desde hace tres años, más de un millón de ejemplares de cada edición. Para llegar a este “nivel” editorial, los responsables de *Ici-Paris* reemplazaron la información política por un *sistema* que comprendía, especialmente, motivos pasionales, astrología, avisos matrimoniales, divismo... Dentro de este *sistema* tiene particular importancia todo cuanto se refiera a las personalidades—estrellas de cine, figuras de la nobleza europea, millonarios, políticos de renombre nacional e internacional— que puedan dar motivo a una subliteratura *amena e interesante*.

“Las gentes—decía hace un tiempo el director de *Ici-Paris*— gusta mucho de reencontrar en los *grandes* los mismos problemas y pequeños dramas que viven a diario...”.

Por esta pendiente, la sustitución de la información política por la crónica pasional—sustitución que podemos comprobar “admirablemente” en nuestro país—, o bien su alteración mediante la introducción de una jerga, ha determinado, justamente, la suplantación de la realidad cotidiana por una “segunda realidad”. “Nosotros—decía el

mismo periodista— no somos responsables, puesto que si *esto* prende es porque *esto* responde a una necesidad. Si los franceses se despolitizan, no podemos hacer nada...”.

Claro está que, dentro de este *sistema* de explotación racional de lo pasional, existen también algunos *tabús*: todos aquellos problemas que, de un modo u otro, puedan romper el *sistema*.

Este hecho lo recontramos en casi todas partes.

Si analizáramos los contenidos de las programaciones de radio-t.v., del circuito popular de la subliteratura, de ciertas informaciones periodísticas, nos encontraríamos con el hecho que todos ellos se sostienen, en último término, desde esa “segunda realidad” señalada por Boorstin.

Esto está señalando, entre otras cosas, la amplitud del fenómeno de alienación en el mundo actual.

Existe alienación ahí donde el hombre es *usado* para obtener un fin que no es el hombre mismo. Donde *funciona* en razón de uno de esos fetiches —dinero, poder, eficiencia, productividad— que los equipos de Poder emplean, administran y consolidan en su propio beneficio. De ahí que, en nuestros días, resulte tan alienado el ciudadano soviético como el ciudadano anónimo de cualquier otro país capitalista.

Tanto en uno u otro campo del mundo actual, se trata siempre, al parecer, de sustituir la realidad que efectivamente vivimos por una “segunda realidad”. Tal vez la sola gran ventaja del llamado mundo libre es que todavía es posible señalar este brutal escamoteo de lo real.

(PEC, Nº 193, 6 de septiembre de 1966, pág. 6).

## SOBRE EL MUNDO DE LOS CARTOONS

*Los Comics son ahora un hecho universal:  
han inundado a todo el mundo...*

CARLOS DELLA PORTE (1963)

Hace unos días, en una de las últimas entregas de *Crapouillot*, me encontré con una página publicitaria anunciando la aparición de *Giff Wiff*, primera revista mundial sobre las “tiras dibujadas”. Esta publicación, que aparecerá bimestralmente, es publicada por el *Centre d'Etudes des Littératures d'Expression Graphique*, que funciona, desde hace algún tiempo, en París.

“El lanzamiento de *Giff Wiff* —dicen los autores de esta página publicitaria— será un

acontecimiento. Tal vez tan importante como lo fue la aparición, en 1921, del primer número de la primera revista de cinematografía: *Cine Magazine*... Será en efecto la primera revista mundial enteramente consagrada a las tiras dibujadas, a su influencia sobre las otras artes, o a sus relaciones con ellas: pintura, cine, televisión...”.

Los editores de *Giff Wiff* anuncian, asimismo, que la revista publicará entrevistas a personalidades como Vercors, Robbe-Grillet, Alain Resnais, reconocidos admiradores

del género, e insertará textos de Raymond Queneau, Federico Fellini, Marcel Brion, además de biografías de autores que, como Lee Falk, el creador de *Mandrake*, son leídos por millones de personas sin que, usualmente, su nombre sea recordado\*.

La aparición de *Giff Wiff* coincide, por otra parte, con la publicación, en los Estados Unidos, del estudio antológico de Jules Feiffer, *The Great Comic Book Heroes*. Estos dos hechos están señalando que, durante los últimos años, los célebres *cartoons* comienzan a interesar a los investigadores, porque, de una manera u otra, representan uno de los vehículos más efectivos de la *civilización de la imagen*.

En su aporte al *Almanacco Letterario Bompiani 1963*<sup>1</sup>, Carlo Della Corte señalaba que en los países de avanzada civilización técnico-científica los *cartoons* forman parte del mundo de los adultos con los mismos derechos que el cine, la TV y los otros medios de difusión de la *massculture*, e incluso se los utiliza frecuentemente con determinados fines didácticos, mientras que en los países "subdesarrollados", en los que todavía, según el autor, prevalece *un certo vacuo snobismo umanistico*, se les tiene relegados al limbo de los niños.

La situación actual de los *cartoons* sería similar, según el crítico italiano, a la que afrontó, hace medio siglo, el cine, cuando fue boicoteado por la casi totalidad de los intelectuales. Sin embargo, no obstante esta resistencia del gremio intelectual, los *cartoons* han terminado —concluye Della Corte— convirtiéndose en "un hecho universal".

### *El Anticonformismo*

En sus comienzos, los *cartoons* norteamericanos no conocieron temas tabús. Los principales protagonistas de esta literatura de "expresión gráfica" traducían, en un lenguaje forzosamente sumario, una forma general de *anticonformismo*, englobando dentro de ella, si no toda, una parte importante al menos, de la temática cotidiana del norteamericano medio. *Mickey Mouse* fue, durante los años 1930 - 1935, uno de los portadores de este *anticonformismo*, del mismo modo como lo fue, y tal vez lo siga siendo, *Li'l Abner*, el conocido personaje de Al Caff.

Este *anticonformismo* que se manifestaba, particularmente, en la indiscutible *violencia semántica* (Della Corte) de los primeros *cartoons*, se ha ido perdiendo durante los últimos años. En nuestros días, además de *Li'l Abner*, cabría retener, por su fidelidad a su originaria función satírica, las seriales de *Pogo*, el Walt Kelley, y de *Peanuts*, de Charles Schulz, aun cuando, como en el caso de esta última, suelen pecar de un intelectualismo excesivo. Naturalmente, por otra parte, esta violencia semántica ha pasado desapercibida fuera de los Estados Unidos, gracias a la labor de los traductores de los *comics books* norteamericanos. Éstos han eliminado sistemáticamente todas las referencias "adultas" que, de un modo u otro, determinaron el éxito de este género.

Della Corte explica el éxito de *Mickey Mouse* en razón de "su exacta situación social". *Mickey* —dice el crítico italiano— fue, durante sus primeros años, el protagonista de aventuras nada banales que aludían finamente a situaciones y condiciones objetivas de la civilización norteamericana. Posteriormente, como lo mostraremos en una próxima nota, la criatura de Walt Disney ha perdido su carácter originario: se ha *conformizado*. Esta

\* *Mandrake* es actualmente leído por más de 120.000.000 de personas al día.

<sup>1</sup> *I comics in Italia, oggi*, en *Almanacco Letterario Bompiani*, 1963, págs. 103 - 107.



mutación interna de *Mickey* está señalando la posibilidad de examinar un día en qué medida su *banalización* corresponde al proceso real de la sociedad industrial norteamericana.

### *Los industriales de la imagen*

En la actualidad, la literatura de "expresión gráfica" es objeto de una todopoderosa industria, particular e inicialmente en los Estados Unidos. Entre los principales industriales norteamericanos de este género podemos citar a: Western Publishing Company, Inc. Walt Disney Productions, M.G.M. Cartoons, National Periodical Publications, Inc., United Features Syndicate, King Features Syndicate, Fawcett Publications, Inc., Warner Bros Cartoons, Inc.

La sola Walt Disney Productions contaba, antes de la Segunda Guerra Mundial, con más de dos mil empleados, constituyendo —como dice Georges Sadoul<sup>2</sup>— una *verdadera fábrica*, destinada a producir, además de los *cartoons*, dos grandes *films* y cuarenta y ocho cortometrajes al año. Fuera de esto, la Walt Disney Productions ha lanzado al mercado toda suerte de subproductos: muñecos, bombones, juguetes, álbumes, reproducciones, ropa de niños, etc., con las imágenes de las principales criaturas de Disney.

Recuerdo haber visto hace diez u once años, en las oficinas de los representantes de Disney, un verdadero mercado persa de objetos *waltdisneyros*. En nuestros días, en los folletos turísticos que invitan a conocer la "tierra histórica" de California, se consulta un día entero en *Disneyland* "con cinco horas para gozar de sus maravillas". Esta visita forma parte de "la popularísima excursión *Triángulo Dorado*: Los Ángeles, Las Vegas y San Francisco".

Esta proliferación de los industriales de la imagen ha determinado, entre otros hechos, una profunda modificación en las actitudes de los principales protagonistas de la literatura de "expresión gráfica". Esta modificación en las actitudes puede ser seguida no sólo en los superhéroes —desde *Tarzán* a *Batman*, desde *Mandrake* a *Superman*...— sino, asimismo, en los "bestiarios".

### *Los Bestiarios*

Desde los comienzos del género, los principales *cartoonists* emplearon en sus seriales toda suerte de animales "antropomórficos". La exitosa carrera de *Mickey* (1928) abrió el camino a una rica e incitante fauna fantástica: gatos, perros, conejos, ratones, osos, zorros, pájaros —desde el simpático canario *Flippity* hasta *Quique Gavilán*— que, de un modo u otro, duplican al mundo de los hombres, hasta confundirse o convivir con éstos.

El "bestiario" más rico, ahora, es, sin lugar a dudas, el creado por Walt Disney. La influencia del dibujante norteamericano fue, como lo ha señalado Georges Sadoul, decisiva durante los años 1935 - 1955 no sólo en los Estados Unidos, sino, asimismo, en Inglaterra, Francia, Italia, U.R.S.S. y China. Todos los *cartoons*, particularmente los de Hollywood, siguieron los derroteros abiertos por las criaturas de Disney, multiplicando

<sup>2</sup> *Histoire du cinéma*, pág. 411.

la población de este "bestiario" que, probablemente, merecería figurar en algún futuro "manual de zoología fantástica".

El "último Disney", sin embargo, ha sido reiteradamente criticado por su sistemático escamoteo de la condición humana actual. Frente a este Disney, gran industrial, se suele señalar a Walt Kelly cuyos animales —*Pogo*, por ejemplo— no dejan nunca de aludir, como *Mickey* en sus primeros años, a la situación del norteamericano medio de nuestros días. Mientras Kelly se sitúa en la existencia real del norteamericano medio, Disney ha preferido, al parecer, sumarse a los arquitectos de esos que Daniel Boorstin denomina la "segunda realidad".

Por otra parte, muchos de los continuadores de Disney, empeñados en la concurrencia industrial de las imágenes, han lanzado al mercado una fauna que, como lo ha señalado Sadoul, no sólo carece de esa *fade gentillesse* de las criaturas de Disney, sino que, además, la han reemplazado por una creciente e implacable *ferocidad*.

Esta *ferocidad* está patente en la serial *Tom and Jerry* (de Bill Hanna y Joe Barbera), en las criaturas de Paul Terry como los cuervos *Keckle y Jeckle*, en las aventuras de *Bugs Bunny*, en algunos de los personajes de Walter Lanz. No se trata de la violencia "justiciera" —uno de los *leit-motivs* de este género literario de "expresión gráfica" —sino de la más sumaria e innegable *ferocidad*. Un proceso similar han corrido los *superhéroes* y, en forma muchísimo más notoria, los protagonistas del *Western*, como lo mostraremos en una próxima oportunidad.

En todas estas nuevas criaturas del "bestiario" de los *cartoons*, la violencia semántica que caracterizó a los protagonistas del género en sus inicios ha cambiado de signo, plano e intención. Hace cuarenta años se trataba de satirizar al mundo social en beneficio, supuesto o real, de lo *humano* que patentizaban los animales del "bestiario" fantástico. Ahora se trata al parecer, de conformarse en un mundo donde la bestia asoma en cada acto de los hombres. La distancia que media entre *Mickey Mouse*, un ratón antropomórfico, y *Gerald Mc Boing-Boing*, de Robert Cannon, un niño que, incapaz de hablar, se expresa mediante toda suerte de ruidos inarticulados, parece estar señalando esta radical mutación del mundo del siglo xx.

(*PEC*, N° 194, 13 de septiembre de 1966, pág. 16).

## UN PROFETA MALDITO. LOUIS-FERDINAND CÉLINE

*J'ai eu dans vie le meme vice que Rabelais.  
J'ai passé moi aussi mon temps à me mettre dans des situations désespérées.  
Comme lui, je n'ai rien à attendre des autres, comme lui, je ne regrette rien.*

L. F. CÉLINE.

Hace tres años, al reseñar la monografía que le dedicó el crítico belga Pol Vandromme, señalé mi posición frente a la obra de Louis-Ferdinand Céline, uno de los diez escritores más decisivos de este siglo. El reconocimiento —decía— de la situación que ocupa Céline

dentro de la literatura de nuestro tiempo no puede, en ningún momento, implicar el olvido del contenido de sus panfletos, porque si su condena a *priori* es, vista desde una perspectiva histórica, una hipocresía, la absolución de sus desmesuras pasionales será, de un modo u otro, un acto de lesa inmoralidad\*.

Estimó conveniente, dados los hábitos "intelectuales" que comienzan a imperar en nuestra sociedad letrada, reiterar esta posición al enfrentar, en este momento, el segundo volumen que *Les Cahiers de L'Herne* le han dedicado al controvertido escritor francés. Los mismos autores de esta excelente recopilación de documentos celinescos se han visto forzados, probablemente en atención a parecidos hábitos, a advertir que este segundo cuaderno, al igual que el publicado en 1963, no pretende condenar ni absolver al autor de *Voyage au bout de la nuit*. "La obra de Céline —dicen— es uno de los enigmas ejemplares de nuestro tiempo. Es la escritura la que condena a Céline: es ella la que, igualmente, lo salva"<sup>1</sup>.

Céline es, desde luego, más que una "individualidad", aislada, incomunicada e incomunicable, una *situación* histórica concreta, que ningún escritor efectivo, ni ningún crítico e historiador de la literatura, ha podido esquivar durante los treinta últimos años. Este hecho fue esbozado, poco después del término de la Segunda Guerra Mundial, por el crítico británico Alex Comfort, al examinar el proceso de la novela contemporánea. "El arte representativo —decía Comfort—, por oposición al creativo, basado en *nuestra* sociedad urbana y suburbana, es el de Céline, y no el de Sholokov".

Esta sumaria apreciación del autor de *The Novel and our Time* cobra ahora, casi veinte años después, todo su sentido. Aun cuando, hasta la fecha, Lucien Goldmann no se haya ocupado de Céline, resulta imposible dejar de pensar en *Voyage au bout de la nuit* o en *Mort à crédit* cada vez que este sociólogo marxista, inspirándose en Lukács, restablece la homología existente entre el proceso de la disolución del personaje, en el seno de la sociedad capitalista occidental durante los años 1912-1945<sup>2</sup>.

Sobre esta última pista, resulta "curioso" leer, treinta años después de publicado, el prólogo del crítico soviético Ivan Anissimov a la edición rusa del *Voyage*. Este texto es, junto con otro de Trotsky, uno de los documentos más incitantes que figuran en este número de *Les Cahiers de L'Herne*. Tanto el revolucionario exiliado como el crítico stalinista no ahorraron elogios al libro que, cuatro años antes, había *lanzado* León Daudet, el más virulento e inteligente panfletario de *l'Action Française*, fenomenal artillero de derecha.

### *Papeles de Identidad*

Louis-Ferdinand Céline se autodescribió obsesivamente en cada uno de sus grandes libros. Tal vez por esta razón se negó regularmente a hablar de sí mismo. Cuando Robert Poulet, Milton Hindus, Claude Bonnefoy, entre otros, intentaron arrancarle algunas precisiones biográficas, Céline se limitó a responderles: "Eso no tiene importancia... ¡Invéntenlas! ¿Mi vida? No interesa a nadie".

\* *Revista Nacional de Cultura*, núm. 158-159 (Caracas, mayo-agosto 1963).

<sup>1</sup> *Les Cahiers de L'Herne*, núm. 5; *Louis-Ferdinand Céline II* (Paris, Editions de L'Herne, 1965). El número anteriormente dedicado a Céline, por esta excelente publicación data de 1963.

<sup>2</sup> Cf. L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (Paris, Gallimard, 1964), págs. 192 y 193.

Es probable que, como lo señalaba hace unos años, la biografía de Céline esté todavía por hacerse. Todo cuanto se ha hecho hasta ahora —desde el malintencionado libro de Hindus hasta el estudio de Pol Vandromme— no pasa de ser, en último término, una sumaria exposición del *célinismo*. La publicación de su correspondencia, en las dos entregas de *Les Cahiers de L'Herne*, posibilitará, tal vez, que algún investigador lleve a cabo una biografía dialéctica de este escritor que, al autodescribirse en sus libros, sondeó en los más turbulentos abismos del mundo actual.

Céline nació en 1894.

Veinte años después, luego de una infancia abatida por la miseria, fue gravemente herido en una acción de guerra, debiendo ser trepanado. Marc Hanrez reprodujo en 1961, en su excelente estudio sobre Céline, la portada que *L'Illustré National* le dedicó al coracero Destouches —luego Céline— con motivo de haber resultado herido en una misión para la que se había ofrecido voluntariamente. En 1924 se recibió de médico. Su tesis —*La vie et l'oeuvre de Philippe Ignace Semmelweis*— fue laureada por la Facultad de Medicina de París. Dos años más tarde se trasladó a los Estados Unidos, donde trabajó como médico de las usinas Ford. Fue ahí donde conoció a la bailarina Elisabeth Craig, su amante de algunos años y destinataria del *Voyage*.

La redacción de su primera obra le llevó cuatro años. El *Voyage* fue publicado en 1932, cuando su autor había enterado treinta y ocho años de vida. En 1936 viajó a la U.R.S.S. a fin de cobrar los derechos de autor que le correspondían por la traducción rusa de su libro, llevada a cabo por Aragon y Elsa Triolet. A su regreso publicó *Mea Culpa*, violento panfleto anticomunista. El mismo año apareció *Mort à crédit*, su segunda novela.

Comprometido en la textura de un mundo paramilitante —mundo en el que habrían de extraviarse, por uno u otro de sus falsos caminos, no pocos escritores e intelectuales—, Céline publicó, en 1937, *Bagatelles pour un massacre*, rabioso libelo antisemita. Dos años después, luego de haber sido condenado por la publicación de *L'Ecole des cadavres*, intentó enrolarse, una vez más, como combatiente, pero fue rechazado a causa de su casi total invalidez.

Durante la ocupación, no obstante haber sido incluido entre los “colaboradores”, Céline se negó a colaborar en la prensa pro-alemana, como lo ha demostrado, entre otros, Marc Hanrez. Esta etapa biográfica del autor del *Voyage* espera, sin embargo, su Champollion. Sus desmesuras pasionales lo aprisionaron de un modo u otro, en la desmesura de esa situación histórica. Profeta de una probable *decadencia* occidental —como le llamó el crítico italiano Giano Accame—, Céline se encontró, de pronto, comprometido en la partida de aquellos que para conjurar la decadencia, desataron un diluvio de muertes e infamias.

En 1951 regresó a Francia, después de haber pasado catorce meses de cárcel en Dinamarca, instalándose como médico en Meudon. En 1957, con motivo de la publicación de *D'un Chateau l'autre*, el semanario *L'Express* lo entrevistó, desatando una polémica próxima al escándalo. El 1 de julio de 1961, un año después de haber obtenido un resonante éxito con *Nord*, un derrame cerebral puso término a sus días, mientras revisaba los originales de *Rigodon*, su novela póstuma. La noticia de la muerte de uno de los más decisivos escritores del siglo sólo fue conocida por el mundo tres días después de ocurrida.

## El Viaje

La publicación en 1932, del *Voyage au bout de la nuit* fue, decía hace unos años Robert Poulet, el más sorprendente acontecimiento literario de la entreguerra. Esta obra de Céline estableció, en efecto, una marca divisoria no sólo en las letras francesas, sino, en último término, en el proceso total de la novela del siglo xx. De ahí que, no obstante las profundas modificaciones que se han operado en el mundo durante las tres últimas décadas, puedan coincidir, en nuestros días, algunas de las perspectivas formuladas, en 1936, por el crítico soviético Ivan Anissimov con los de algunos críticos de mi generación que, como Pol Vandromme o Pierre de Boisdeffre, son manifiestamente de derecha. Esta coincidencia resulta, naturalmente, más incómoda para el ex *stalino* que para mis des-envueltos coetáneos, porque, en verdad, el *Voyage* no fue, como suponía Anissimov, un grito desesperado contra el "infierno capitalista", sino, como señalaba Trotsky, contra el absurdo de la vida actual.

El *Voyage* sorprendió por su *tono* insólito. Escrita en un lenguaje sobre el que Leo Spitzer aporta algunas precisiones en este segundo volumen de *Les Cahiers de L'Herne*, extremo, bivalente, hecho a golpes contra la sintaxis francesa, plagado de préstamos brutales de otros idiomas o del *argot*, la primera novela de Céline es de una violencia escatológica hasta ahora insuperada. Una violencia que, en último término, correspondía a la violencia de su tiempo histórico. "No se trata —escribió entonces Bernanos— de saber si la pintura de Céline es atroz; nosotros preguntamos si es verdadera, y lo es...".

"Louis-Ferdinand Céline —anotó, por su parte, Trotsky— ha ingresado en la gran literatura como otros penetran en su propia casa. Hombre maduro, pertrechado de la vasta provisión de observaciones del médico y del artista, con una soberana indiferencia hacia el academicismo, con un sentido excepcional de la vida y del lenguaje, Céline ha escrito un libro que permanecerá...".

Juicios similares al del gran revolucionario exiliado de la revolución formularon Drieu La Rochelle, Aragon, Malraux.

No estaban descaminados los primeros lectores del *Voyage*.

Treinta años después, ningún crítico puede negarse a la certeza, por ácida que ésta sea, de que esta obra de Céline es uno de esos raros libros que, en medio de tanto papel inútil, nos permiten comprender la historia secreta del siglo xx. "La obra de Céline —ha dicho Pol Vandromme— entierra al cadáver de una civilización".

Si dejamos de lado los ladridos de los perros guardianes de las falsas purezas, porque en un mundo que, como el nuestro, ha vivido las experiencias de Buchenwald, de Hiroshima o de la sangrienta tragicomedia del stalinismo, nadie tiene las manos limpias, es posible comprender, en su efectivo tamaño, la simetría que existe entre la obra de Céline y el mundo en que fue gestada. Quizá ninguna otra obra ha logrado patentizar lo que este mundo tenía y tiene de vocación autodestructiva. Quizá ningún otro escritor ha logrado, como Céline, elaborar un lenguaje capaz de nombrar la radical desarticulación del mundo de nuestro tiempo.

"Céline —decía hace cinco años Marc Hanrez— es el primer escritor que ha recorrido a nuestro siglo en sus oraciones fascinantes, como en sus más trágicas herejías. El primero que, en profundidad, nos ha hecho probar nuestra época con los medios apropiados".

“La verdad de este mundo —léese en el *Voyage au bout de la nuit*— es la muerte”.

En esta frase, nada adjetiva ni incidental, resumió Céline su experiencia del mundo. Una experiencia destilada en la carnicería innumerable de la Gran Guerra, en la promiscuidad de la miseria de los hospitales de la *banlieu* parisense, en los sobresaltos abisales de una humanidad dispuesta a devorarse a sí misma. Cuando Céline publicó su primera obra, el mundo parecía haber entrado definitivamente en la estación de los hospicios. El “tiempo de los asesinos”, previsto por Rimbaud, se vislumbraba como una realidad inmediata e imburtable. La idea de *decadencia* estaba en todas las lenguas, mientras la creencia en el progreso se iba sustrayendo, brutalmente, del incauto corazón de los últimos “optimistas”.

En esta situación, trezándose al muñón de las últimas creencias, irrumpió la vieja prédica de Nietzsche de que “el hombre es un animal de rapiña”, para ser luego repetida a coro, ritualmente, en la profundidad de los bosques de Alemania, mientras las escrituras se iban cargando de olvidados contenidos pasionales. Entretanto, en la U.R.S.S., la sociedad stalinista había comenzado a “devorarse” no sólo a los actores de la revolución, sino, asimismo, a diferir, para un futuro indeterminado, la realización de sus objetivos, mientras establecía una codificación cada vez más rígida.

Comprometido en la textura íntima de su tiempo, profeta de muchas de sus antinomias, Céline jugará la carta del antisemitismo. La *eterna* pasión de los “arios” encontrará, en la radical angustia del autor del *Voyage*, el lenguaje apropiado a su viscosidad. La hipócrita distinción de Maurras entre un “antisemitismo de Estado” y un “antisemitismo de piel” no existió para Céline. Fue demasiado anarquista para concebir o aceptar un Estado antisemita, como el de Hitler, pero, al mismo tiempo, fue lo suficiente consecuente consigo mismo como para negarse a la evidencia de que todo antisemitismo de piel estaba, de un modo u otro, condenado a desembocar en un antisemitismo de Estado. Su panfleto contra Sartre, escrito en 1948 en respuesta al *Portrait d'un antisémite* de este último, no esclarece este punto axial no sólo de la obra de Céline, sino, asimismo, de su conducta<sup>3</sup>.

“La obra de Céline —dicen los compiladores de este número de *Les Cahiers de L'Herne*— es uno de los enigmas ejemplares de nuestro tiempo...”.

Para quienes la descubrimos, hace veinte años, a la luz sombría de Hiroshima, de la revelación del mundo concentracionario del III *Reich*, de las imposturas de una revolución desangrada en purgas e intimidaciones, la obra de Céline nos parece el más temerario buceo llevado a cabo por un escritor en el abismo interno en que se sostiene nuestro mundo. Su lenguaje es, justamente, el lenguaje del vértigo de este mundo que, privado de Dios, no encuentra otro asidero posible que la nuda condición humana. El lenguaje de un mundo que, en último término, no conoce otra verdad radical que “la verdad de este mundo es la muerte”.

(*PEC*, N<sup>o</sup> 198, 14 de octubre de 1966, págs. 16 y 17).

<sup>3</sup> Cf. *A l'agité dubocal*, en *Les Cahiers de L'Herne*, núm. 5, págs. 22-24.



## EL TIEMPO DE LAS VAMPIRESAS

... a esta decadencia de la virgen corresponde la decadencia,  
muchísimo más pronunciada, de la vamp.

EDGAR MORIN.

Hacia 1914, mientras en Europa los hombres se dirigían, cantando himnos marciales, hacia los frentes de lo que, pronto, iba a convertirse en el infierno de la Gran Guerra, los cineastas norteamericanos descubrieron —siguiendo, al parecer, los derroteros abiertos por sus colegas daneses— el tempestuoso mundo de la sexualidad. Lo hicieron al disparar sobre la pantalla “demoníaca” del Séptimo Arte la mítica figura de la *femme fatale*: de la *vampiresa*.

Quizá no sea esto un azar.

Quizá ambos hechos —la muerte innumerable de la Gran Guerra y la invención cinematográfica de una forma de mujer que, seductora e inquietante, era portadora de otra amenaza mortal— hundan sus raíces en una misma fuente espiritual, en la que, secretamente, sobrevivía una callada vena romántica.

El inventor cinematográfico de la *vampiresa* fue el norteamericano Frank Powell, al adaptar, en 1914, *El vampiro* de Kipling, con el título de *A fool there was*. Fue con este *film* que Powell lanzó al naciente firmamento del cine a Theda Bara, seudónimo de la, hasta entonces, actriz de teatro Theodosia Goodman.

Con Theda Bara se inició el ciclo de la *vampiresa* —de la “vamp”— que, como una epidemia, llegó a colmar el firmamento cinematográfico durante los años veinte. Los rasgos característicos de la *vampiresa* fueron tomados, principalmente, de las descripciones dadas por algunos escritores románticos del siglo pasado.

La imagen de una mujer insaciable, portadora de la secreta perdición de los incautos varones, tiene, sin duda alguna, misteriosas raíces en tiempos más remotos. Esta imagen es, en verdad, una de las constantes más frecuentes en todos los pueblos, hasta el punto de trenzarse no sólo con sus mitos más tradicionales, sino, asimismo, con el mundo enigmático de las religiones.

Fue durante el siglo pasado, sin embargo, que uno de los escritores más populares de su tiempo, el folletinista francés Eugenio Sue, describió, en *Los misterios de París*, a ciertas mujeres que como “los vampiros encantadores excitan a sus víctimas con terribles seducciones para chuparles hasta la última gota de su sangre...”.

Por los mismos años, un escritor de innegable genio, el poeta Charles Baudelaire, en uno de sus poemas condenados por la justicia —el titulado, justamente, “Las metamorfosis del vampiro”— trazó los rasgos definitivos de la “vamp”. *Yo que tengo* —confesaba la *vampiresa* del autor de *Las flores del mal*— *los labios húmedos y que conozco la ciencia de perder en el fondo de un lecho la antigua conciencia...*

No nos extrañemos.

Este rasgo, más otros que figuran en el poema baudelairiano, cobró cuerpo, se hizo imagen voluptuosa, en la figura de la “vamp”, creada o inventada, años después por los cineastas norteamericanos que, siguiendo el ejemplo de Frank Powell, poblaron al nuevo mundo estelar del Séptimo Arte con toda suerte de deliciosas criaturas que, con terribles seducciones, fueron la perdición de los sueños de los hombres de hace medio siglo.

El éxito de Theda Bara —anagrama, según sus agentes publicitarios, de *arab death*, de

muerte árabe—abrió los caminos que, bien pronto, iban a recorrer en los Estados Unidos como en Europa, Pola Negri, Lillian Harvey, Clara Bow—la célebre *It girl* de la generación de nuestros padres— Catherine Hessling, Brigitte Helm, Gloria Swanson, Lyda Borelli, Joan Crawford, Asta Nielsen, Marlene Dietrich, al menos en su inolvidado e inolvidable papel de Lola Lola, en *El ángel azul* de Sternberg. Estos caminos del ciclo de la *vampiresa* serán clausurados, no obstante algunos intentos posteriores de resurrección, por la “divina” Greta Garbo.

En su picante “muestrario” de *vampiresas*, el alemán Paul Flora hace llegar el ciclo hasta Marilyn Monroe, pero esta extensión de Flora no está justificada ni fundamentada<sup>1</sup>. En su estudio sobre *Les Stars*, Edgar Morin ha precisado que, a partir de 1930, la “vamp” entró en un proceso de franca decadencia, dejando la plaza a la *godd-bad-girl*.

En efecto, después de la versión de Greta Garbo del drama de *Mata-Hari*, llevada a cabo, en 1932, por Fitzmaurice, la *vampiresa* sólo sobrevivirá como un recuerdo o como una metáfora visual. Bajo la influencia del *Music-Hall*, del gran espectáculo revisteril, la mujer-vampiro experimentará una gran metamorfosis. La trágica Lola Lola terminará convirtiéndose en la sensual e insípida Gilda, de Rita Hayworth, en la *pin-up girl*, saludable, anatómicamente dotada, *sexy*, hecha a la medida de unos hombres que, habiendo perdido el temor al infierno, terminarán perdiendo hasta la deliciosa capacidad de perder su tiempo.

“Los ángeles impotentes —decía la vampiresa de Baudelaire— se condenarían por mí...”.

(PEC, Nº 199, 21 de octubre de 1966, pág. 23).

## LA QUERELLA DEL COSMOPOLITISMO

*Pocos hombres tienen completa esta divina gracia del cosmopolitismo,  
pero todos pueden adquirirla en diversos grados.*

BAUDELAIRE

Pocos conceptos tienen un historial tan controvertido e incierto como el concepto de cosmopolitismo. Tanto que, hasta la fecha, nadie ha intentado, en mi conocimiento, poner en orden esta controversia e historiar las formas concretas que, en la historia de las relaciones efectivas de los pueblos, ha tomado el fenómeno cosmopolita. Este hecho me resulta, desde luego, bastante significativo e inquietante.

Las razones no escasean.

En 1930, uno de los historiadores más finos e incisivos de este siglo, Paul Hazard, trató de biografiar la idea de cosmopolitismo, en su aporte a los célebres *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*. Lamentablemente, este intento

<sup>1</sup>Paul Flora, *Viva Vamp! A book of photographs in praise of vamps from Theda Bara to Marilyn Monroe* (New York, David McKay Company, Inc. 1960).

del gran comparatista, además de estar limitado al espacio de la lengua francesa, sólo circuló entre un grupo reducido de especialistas, naufragando, de este modo, en el silenciamiento público de esta palpitante cuestión.

Hacia la misma fecha, en 1928, otro gran historiador, el alemán Friedrich Meinecke, probó suficientemente, al editar la versión definitiva de su obra *Cosmopolitismo y Estado Nacional*, las raíces cosmopolitas que operaron en la génesis del Estado Nacional alemán. Reiterando la tesis formulada, en el siglo pasado, por J.E. Erdmann de que es *antialemán ser sólo alemán*. Meinecke abrió un horizonte que, bien pronto, iba a ser bloqueado por la gran parada nacional-socialista.

En 1931, el Instituto Giovanni Treccani inició —“*sotto l'alto patronato di s.m. il Re d'Italia*”— la publicación de la *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*. Esta obra, que es, sin duda alguna, una de las empresas más monumentales emprendidas este siglo en materia de enciclopedias, esquivó, sin embargo, toda referencia al problema del cosmopolitismo. Este esquivo sólo puede explicarse, posiblemente, por la circunstancia de que la *Enciclopedia Italiana* nació bajo el imperio del ensueño “romántico” de Mussolini.

Estos tres hechos, tomados un tanto al azar del archivo, están perfilando, sin embargo, una situación. Una situación que, de un modo u otro, compromete directamente no sólo al intelectual, sino, en último trámite, a todo hombre que, a esta altura del siglo, pretenda ir haciéndose la vida con un mínimo de claridad histórica.

No creo estar, como es usual entre nosotros, abultando una minucia bibliográfica.

La cuestión del cosmopolitismo es, al fin de cuentas, una cuestión actuante, opresiva e inmediata. Está en ella esbozada toda una dimensión del mundo actual, como oportunamente lo señaló Ortega en una abreviatura de reflexión aparecida, en diciembre de 1924, en *Revista de Occidente*. En ese texto —titulado, justamente, *Cosmopolitismo*— postulaba el filósofo español nada menos que una *reforma radical de la inteligencia contemporánea*.

“Desde 1920 —advertía Ortega—, sin que nadie se lo haya propuesto ni lo haya enunciado como programa, sin acto alguno ni siquiera intención de propaganda, sin aparato ni instrumento de ninguna clase, ha acaecido el hecho de que la gente mejor del gremio intelectual en Europa y América se encuentra, sin saber cómo, reunida en la más estrecha convivencia”.

Esta advertencia del filósofo no ha sido, entre nosotros, suficientemente entendida.

Esta desatención no puede, sin embargo, extrañarnos.

Desde que la escritura se convirtió en una *institución pública*, el acto de escribir se ha transformado en una “función” susceptible de ser, indistintamente, servida por el escritor o por el escribano. No cabe, en esta situación, sorprenderse que, en beneficio de lo criollo, algunos se sientan en el derecho de tronar, con intelectual impudicia, contra Heidegger, Breton o Hegel.

Éste es uno de los riesgos de los programas de alfabetización.

Es hora, sin embargo, de ir limpiando los campos de estos trematodos literarios.

Hace unos años, un grupo de escritores judíos-rusos —Bergelson, Pérez Markisc, Izik— fue *liquidado*, en la U.R.S.S. luego de haber sido declarado “cosmopolita”. Poco después, en 1950, el propio Gyorgy Lukács se vio envuelto en una similar *acusación* por el simple hecho de haberse ocupado, durante casi toda su vida, en el estudio de las literaturas rectoras de Occidente.

La historia es bien conocida.

Por Paul Hazard sabemos que, hacia 1669, el cosmopolitismo estaba inscrito en todas

las bibliotecas, programándose su figura hasta nuestra América. Pero también sabemos que, en las postrimerías del siglo XVII, la ilustre Academia Francesa proscribió el término de su *Dictionnaire*, para registrarlo, un siglo después, con la infamante advertencia de que "un cosmopolita no es nunca un buen ciudadano". El mismo reproche fue repetido durante todo el siglo XVIII, no obstante estar singularizada esta centuria por el cosmopolitismo racionalista de la Ilustración, hasta rematar en el enfermizo Juan Jacobo, a quien debemos, entre otras afirmaciones contenidas en su *Emile*, frases como las siguientes: "Desconfiad de esos cosmopolitas que van buscando, en las lejanías de sus libros, los deberes que menosprecian en su contorno". "Un ciudadano de todos los países no será nunca un buen ciudadano".

Esta condena del cosmopolitismo fue sellada, hacia 1810, por Bonaparte al perseguir al grupo de amistades de *Madame* de Stael, mientras en los cascos de su caballería se iban enredando los hilos ensangrentados de las próximas guerras nacionales, una de las cuales iba, sesenta años después, a destronar al último Bonaparte coronado. Desde entonces hasta nuestro siglo, en el que, por retomar el caso de Alemania, hemos visto al "nacionalismo" germano olvidar su génesis cosmopolita para desembocar en la *Blubo Literatur*, en la literatura nazi de la *Blut und Boden*, de la sangre y del suelo, los círculos se han vuelto más estrechos.

Esta crispación anticósmopolita que, en Europa, parece haber culminado durante la década de los años treinta, está ahora irrumpiendo en el espacio americano. Esto no contradice, sin embargo, lo advertido por Ortega hacia 1924, sino que, al contrario, lo confirma oblicuamente.

Entre los papeles que, en estado de "inéditos", se encontraron a la muerte del filósofo, figura un texto titulado *Algunos temas del Weltverkehr*. Este texto, redactado hacia 1950 para ser publicado en Alemania, retoma el hilo reflexivo esbozado, en 1924, en el artículo publicado en *Revista de Occidente*.

Para Ortega la transformación del planeta —su paso de soporte a horizonte de la Historia— es una de las modificaciones más formidables que ha experimentado la existencia humana durante los últimos siglos. Es probable —sostenía— que esta modificación "va a arrancar a los hombres de su perspectiva local, de sus usos tradicionales —que son casi siempre arbitrarios— y va a crear, por fin, algo así como el *hombre abstracto*, el hombre desnudo de pasado casual. Éste es el *Weltmensch* (el hombre cosmopolita) que corresponde al *Weltverkehr*...".

Pero este paso sustantivo no puede ocurrir sin generar, al mismo tiempo, una contracorriente. "No conviene —decía Ortega— hacerse ilusiones. La historia es un tejido de muchos hilos diferentes y consiste en una serie de sorprendentes interferencias. Por lo pronto, es preciso subrayar que coincidiendo con el progreso en los transportes se ha producido el fenómeno que menos podía esperarse: la hermetización de muchos pueblos".

Esta última indicación del filósofo explica la razón última de esta crispación anticósmopolita que, en oleadas sucesivas, ha recorrido al mundo actual, pero, al mismo tiempo, está señalando el carácter transitorio de esta reacción ante el hecho fundamental que es la progresiva cosmopolitización o planetarización de la existencia humana.

Por eso, cada vez que, con un disfraz u otro, irrumpe en nuestra inmediata circunstancia algún energúmeno de la crispación anticósmopolita, conviene, no perder de vista el horizonte histórico de esta irrupción. Conviene no perder de vista que, a pesar de aquellos que tratan de reanimar o de remedar los *tics* de los "nacionalismos" mutilados

en dos guerras mundiales, la "gente mejor del gremio intelectual en Europa y América se encuentra, sin saber cómo, reunida en la más estrecha convivencia".

(PEC, N° 201, 4 de noviembre de 1966, pág. 18).

## SCOTT FITZGERALD ENTRE NOSOTROS

*He aquí una nueva generación que creció para encontrar muertos a todos los dioses,  
terminadas todas las guerras, conmovidas todas las creencias en el hombre...*

F. SCOTT FITZGERALD (1920)

*...San Francis Scott Fitzgerald, intercede por nosotros.*

MICHEL MOHRT (1964)

Para los hombres de mi generación —de esta generación nacida entre los años 1920 - 1935— el nombre de Francis Scott Fitzgerald expresa, en nuestros días, toda una zona sensible e intelectual que, de un modo u otro, nos resulta "familiar". Tanto que, si vamos a la última raíz del asunto, es probable que el retorno póstumo del autor de *The Great Gatsby* sólo puede ser explicado a la luz de la íntima peripecia de esta generación.

No creo estar inventando con esto un capítulo de seudo historia de la literatura.

Scott Fitzgerald murió el 21 de diciembre de 1940, en momentos cuando su obra había naufragado en un olvido público casi total. El episodio ha sido expuesto reiteradamente: el más cotizado escritor norteamericano de la década del veinte —el alocado bautista de *The Jazz Age*—, que a los veinticinco años percibía treinta o cuarenta mil dólares por capítulo de derechos de autor, cayó fulminado por el fracaso, el alcohol y la indigencia.

Esta imagen del "héroe" caído hizo fortuna durante algunos años.

Todavía en 1951, once años después de su muerte, Arthur Mizener, uno de los críticos literarios más perspicaces de los Estados Unidos, autor de la primera biografía de Scott Fitzgerald —*The Far side of Paradise*— recordaba, no sin un íntimo escándalo, que "al morir Scott Fitzgerald las ediciones de sus libros estaban todas agotadas... La novela que desesperadamente quería terminar estaba inconclusa, la reputación que a sus ojos le justificaba era sólo un débil eco...".

Esta situación, tan atractiva para los llorones profesionales del *sic transit gloria mundi*, mudará de signo hacia 1950.

El agente histórico de esta variación sobrevenida en la estimación de la obra de Scott Fitzgerald ha sido, justamente, esta generación nacida entre los años 1920 - 1935: una generación formada en un mundo en el cual, casi por una ironía, se había erradicado hasta el nombre del autor de algunas de las novelas más célebres de la década del veinte.

Este hecho quedaría en claro si alguien intentase un examen efectivo del retorno póstumo de Scott Fitzgerald. Este examen, desde luego, establecería que, en modo alguno, puede ser atribuido al azar el hecho que, de pronto, sin un propósito ni acuerdo

previos, el nombre de Scott Fitzgerald haya vuelto, hacia 1950, en manos de los escritores más jóvenes de los Estados Unidos, de Europa e incluso de América Latina.

En los Estados Unidos, este retorno se manifestó, entre otros hechos, en la publicación de *The Far Side of Paradise* de Mizener. Este libro fue saludado, como un acontecimiento, por los sectores más jóvenes de la crítica norteamericana. Dos años después, en 1953, prologando un volumen de ensayos aparecidos en *The New York Times Book Review*, el crítico e historiador Francis Brown sostuvo que "la reactualización de Francis Scott Fitzgerald denota una buena parte de nuestras inclinaciones...".

Su obra se reinsertaba en el circuito efectivo de la literatura. Desde 1950 — comprobaba *Time* hace tres años— la venta de los libros de Scott Fitzgerald había aumentado en más de un 400%. "Después de la segunda guerra —decía el comentario del mismo semanario— los lectores y la crítica han reconocido al hombre que dio su nombre a la Edad del Jazz...".

El mismo fenómeno podía ser constatado en la otra orilla atlántica.

En Francia, por ejemplo, la publicación de algunos de los libros de Scott Fitzgerald fue entusiastamente recibida no sólo por sus legítimos descendientes "espirituales", como Roger Nimier, Antoine Blondin u otros miembros del grupo de los *húsares*, sino, asimismo, por algunos escritores del equipo de *Les Temps Modernes*<sup>1</sup>. Este hecho quedó confirmado, hace cuatro años, con la primera edición francesa de bolsillo de *The Great Gatsby*.

Esta edición apareció precedida de tres textos debidos a Antoine Blondin, Bernard Frank y Jean-François Revel. Por encima de sus manifiestas discrepancias, estos tres escritores franceses, reclutados entre los más desenvueltos, ácidos e impertinentes de la hora actual, coincidieron en restablecer la "legitimidad" del autor de *The Great Gatsby*. *Je vous recommande* —decía Frank- Fitzgerald. *Avec lui, c'est la fête, et on n'a pas honte de s'y trouver...*

No cabe, pues utopización posible.

El hecho que, hacia 1950, una generación —la llamada generación de "los hijos del medio siglo" — haya redescubierto, en medio de los restos del último naufragio bélico, la obra de Scott Fitzgerald, del mismo modo como, por los mismos años, irá redescubriendo la obra de Drieu La Rochelle, está señalando una posible correspondencia de sensibilidad vital de estos autores con esta generación de la "indiferencia apasionada" (Nimier).

No hace mucho, comentando la adaptación cinematográfica de *Le Feu follet* llevada a cabo por Louis Malle, Antoine Blondin decía, refiriéndose a su generación, que *nous sommes Alain*. Con ello quería decir, indiscutiblemente, que este personaje de Drieu, al que Malle, modificando el original, hace suicidarse luego de concluir la lectura de *The Great Gatsby*, nos afecta e interesa esencialmente en nuestra existencia.

¿Simple coincidencia?

Desde luego, el propio Malle, en unas declaraciones formuladas al semanario *Les Lettres Françaises*, sostenía que esta "modificación" constituía un "homenaje a Scott Fitzgerald". "Alain —agregaba el cineasta— podría ser un personaje de Scott...".

Un mismo universo *crepuscular* —un universo poblado de *flappers* toxicómanos e intelectuales—, un cierto cinismo desencantado, un cierto erotismo triste e implacable, al que se entrelaza, fatalmente la tentación de la nada, sostienen tanto a Drieu como a Scott

<sup>1</sup>Véase la nota de Bernard Dort, *Un romancier des années vingt* (Paris, september 1951), en *Les Temps Modernes*, núm. 71, págs. 566 - 569.



Fitzgerald. Se trata —me decía, hace unos días, Pierre de Place— de dos escritores de la “misma familia de espíritus”. Dos escritores que tienen una experiencia en común de un común mundo histórico.

Este hecho va a presenciarse hacia 1950.

*Tous les après-guerres* —escribía Michel Mohrt al comentar, hace dos años, la edición francesa de *This Side of Paradise— se ressemblent...* Este “parecido” lo establecía Mohrt comparando, sumariamente, las obras de Scott Fitzgerald con las primeras del malogrado Nimier. Es probable que, al estudiar la obra de este último, pudiesen, en verdad, establecerse los límites de la zona de familiaridad que existen entre la década del veinte y la década del cincuenta<sup>2</sup>.

Existen, desde luego, muchos síntomas de esta zona de familiaridad, desde el retorno de ciertos problemas e inquietudes de la filosofía, como lo ha señalado Kostas Axelos entre otros, hasta la vuelta, traviesa e incierta, del charleston o de la minifalda.

Tal vez esto explique o justifique el anuncio que, hace unos años, hizo Budd Schulberg en el sentido de que, por fin, se había producido el triunfo definitivo de Scott Fitzgerald. “Gracias —decía este novelista norteamericano— a la tardía comprensión, romántica nostalgia y, tal vez, morbosa curiosidad de nuestros lectores y críticos, Scott Fitzgerald está otra vez de vuelta con nosotros...”.

Para ello ha sido necesario, sin embargo, que una nueva generación, formada en el fracaso del mundo en que fracasó Scott Fitzgerald, desilusionada de las ilusiones militantes que ensangrentaron al mundo durante los años 1930 - 1945, irrumpiese en el espacio literario mundial. Ha sido necesario que una generación se reconociese, en un mundo de escombros, como la única efectivamente viva, aun cuando su vida estuviese atormentada, fatal e irresistiblemente, por la tentación de la nada.

*Nous sommes les vivants* —exclamaba Roger Nimier al enfrentarse con el mundo cadavérico de la última posguerra. Nosotros somos los vivos, parecen responder, como un eco de los extravíos e incertidumbres de *The Jazz Age*, los protagonistas de las novelas de Scott Fitzgerald o de Drieu la Rochelle mientras, en nuestro contorno inmediato, los infaltables estúpidos de siempre intentan levantar la gran necrópolis de las almas.

(PEC, N° 207, 16 de diciembre de 1966, pág. 23).

<sup>2</sup> Sobre este punto me remite a mi artículo *Retrato de un húsar triste*, en PEC, núm. 191 (Santiago, 28-viii-1966).

## UN VIERNES BREVE, FRÍO, EN PARÍS

*Paris change! mais rien dans ma mélancolie N'a bougé! palais neufs,  
échafaudages, blocs, Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*

BAUDELAIRE

Desde hace dos días, dos días fríos, lluviosos e impenetrables, ocupo un cuarto de estudiante que, desde la altura de un quinto piso, enfrenta a los amplios pabellones de la Facultad de Ciencias de la Universidad. Es una mansarde holgada, limpia e indiferente, cuya única ventana se abre sobre la rue Victor Cousin, bulliciosa arteria que, en otro tiempo, vehiculó los sobresaltos pasionales de Jean-Jacques Rousseau con Thérèse Levasseur, e inspiró, al parecer, más de un párrafo ácido de sus *Confessions*. Me gustan estos cuartos faltos de ornamentos, con sus muros en limpio, austeramente útiles. Son tal vez —como decía un personaje de Drieu— los únicos sitios verdaderamente íntimos que van quedando en el mundo.

El carillón de la Sorbonne vuelve a reglamentar mis noches, despertando pasados horarios: sensaciones, ideas e ideales, proyectos, anhelos e insomnios. ¿Qué queda de todos ellos? Resulta difícil saberlo *in abstracto*. Quizá sea preciso llevar a cabo, cada cierto tiempo, un inventario de las horas para saber, con alguna precisión, qué se ha ido, fatal e irremediablemente, con cada una de ellas, qué se ha perdido para siempre con cada instante adquirido en la fría superficie de los horarios oficiales.

El pobre Baudelaire, al que espantaban los siniestros dioses de la relojería, estaba en el secreto:

*Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,  
D'écouter, pres du feu qui palpite et qui fume,  
Les souvenirs lointains lentement s'élever  
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.*

Este secreto que hace que, cada jornada, tratemos de medir nuestra íntima mudanza con la mudanza del mundo. Este secreto que estalla en mil direcciones cuando, después de algunos años de ausencia, retornamos a un “mundo” —nación, ciudad u hogar— cuya presencia nos fue, de un modo u otro, familiar. Es toda la vida la que de pronto, se reordena en un movimiento circular e incesante, sin que podamos, en verdad, separar la movilidad del relato del movimiento del relator.

Dos días fríos, lluviosos e impenetrables, en un cuarto de estudiante que enfrenta a los amplios pabellones de la Facultad de Ciencias de la Universidad, sin otro útil que unos poemas de Baudelaire, me han bastado para comprender que, en la constitutiva movilidad del mundo, sólo las resonancias del carillón de la Sorbonne no han cambiado en mi vida, sino que, simplemente, se han reordenado en una nueva figura, tan abierta e inconclusa como la anterior.

## Jardines de Notre-Dame

Una vez más, después de tantos años, vuelvo a recorrer la geometría imperturbable de los jardines de Notre-Dame. Formando un horrible grupo de carnes decrepitas, cinco *petites vieilles* espían, murmurantes, el paso elástico, desenvuelto, de los amantes. Una joven madre, con no sé qué de ausente en su mirada, llama, solícita, a sus dos críos. El sol se esconde, de pronto, entre nubes retintas de agua, ensombreciendo fugazmente esta minúscula escena terrestre. Una pareja observa, las manos entrelazadas, el pálido cielo de otoño. Un niño juega, travieso e infantigable, con una pelota amarilla. Las cinco *petites vieilles* se paran agitadas, apuntando, con chillidos silbadores, un lugar donde el sol simula calentar un poco más. Una inglesa se pasea parloteando, en su lengua, con su esposo, mientras, unos metros más allá, un turista nórdico, sueco o noruego, dispara, repetidas veces, el ojo neutro de su cámara sobre la pétreo mole de Notre-Dame.

Sorpresivamente, sin que nadie ni nada lo anunciase, las enormes campanas de la Catedral —esas campanas que, desde niños, hemos escuchado repicar, tiradas por las manos mitológicas de Quasimodo— se echan al viento, llenando el espacio de la tarde con sus metálicos mensajes espectrales, a los que responden, solidarios e indivisibles, todos los otros campanarios de París. En la hoja correspondiente del calendario está señalado: viernes 11 de noviembre de 1966 —un viernes breve, frío, con un sol esquivo en las entrañas—, cuadragésimo octavo aniversario del término de la Gran Guerra.

Los verdes bancos de madera, los senderos de piedrecilla que recorren, entre los pies de los amantes ensimismados, mil hojas por el otoño doradas mortalmente, los niños que pasan veloces e inestables, como pasa siempre, en último término, la infancia, las cinco *petites vieilles*, fisgonas, murmurantes e irrealizadas..., se anudan, coherentemente, en la vegetal geometría de los jardines de Notre-Dame, mientras, desde las torres catedralicias, se vuelan hacia los cielos de Francia unas campanadas profundas, dramáticas, memoriosas de muerte.

Una vez más, después de tantos años, vuelvo a recorrer la geometría imperturbable de los jardines de Notre-Dame. Pareciera que esta vez, sin embargo, algo se estuviera fundiendo en los más secreto de mi vida, como si, de pronto, una vena lejana e incierta se negase a ser conjugada en pretérito, e insinuase, vital e indoblegable, su decisión de irrigar el futuro. Un futuro en el que un niño juega, travieso e infatigable, con una pelota amarilla, entre campanadas que siembran dolores —dolores espigados por la muerte— en el espacio de la tarde de un viernes frío, pálido e incierto.

## L'île Saint-Louis

Atravieso lentamente el *Pont Saint-Louis*. Pasa un *bateau-mouche* con su cargamento de turistas otoñales, estremeciendo, en espigas ondulantes, la verde superficie del Sena, mientras, desde el pequeño malecón de la isla, un grupo de pescadores tiran, codiciosos, sus cañas inverosímiles. Llegó hasta el Quai d'Orleans. El sol se multiplica en los ventanales de sus pequeños palacios silenciosos. *L'Insulaire* se ha convertido, durante estos años, en la *Brasserie de l'île Saint-Louis*. Hasta este restaurante alsaciano solíamos llegar, los sábados al atardecer, algunos *sorbonnards*, clientes de Jean-Paul Sartre, estudiantes de *philo*, peatones de la vida. Bebíamos cantidades enormes de cerveza, devorá-

bamos la inimitable *choucroute* de Alsacia, les hacíamos la corte a nuestras compañeras entre cantos picantes, fragmentos de René Char o citas de Merleau-Ponty.

Entro en la actual *Brasserie de l'Île Saint-Louis*.

El decorado, salvo la barra, no ha variado gran cosa, pero faltan, junto con los viejos camaradas, aquellos sombreros hongos que, facilitados por el establecimiento, usábamos en nuestras francachelas estudiantiles. Pido una cerveza en nombre de todos aquellos camaradas de otrora, en nombre de ese París gris, profundo e íntimo, en nombre de esos años que, sin saber cómo ni por dónde, se me han ido, dejando sólo una estela de recuerdos, nostalgias y tristezas. Y cuando, en compañía de mis fantasmas, salgo a la calle, no puedo menos que recordar, apesadumbrado, ebrio de pasado, aquellos versos de Rimbaud:

*Oisive jeunesse  
A tout asservie,  
Par délicatesse  
J'ai perdu ma vie.*

Rimbaud ha sido, junto con Baudelaire, el gran "maestro" de esta generación lúcida, sensual e implacable a la que pertenezco. Comprendo ahora, súbitamente, en la vacilación del tiempo de una cerveza bebida en compañía del recuerdo de unos rostros cordiales, que tal vez no vuelva nunca a reencontrar, que allá, en esa tierra episódica donde nací, no comprendan, ni quieran comprender, la secreta razón de mis "distancias". Estamos, en verdad, poblados, socorridos, por distintos recuerdos e invocamos, en la soledad fatal e irremediable de la vida, pasados diferentes. *L'homme* —sentenciaba Sartre, hace veinte años, al formular el "principio primero" del existencialismo— *n'est rien d'autre que ce qu'il se fait*.

Me encamino hacia la *rue Saint-Louis*—en—l'Isle. La pequeña torre de la iglesia está siendo reparada. Una muchacha norteamericana, rubia, hermosa, perfecta, una de esas norteamericanas que, seductoras o seducibles, pueblan las novelas de Drieu, me detiene para informarse sobre el emplazamiento de un "monumento nacional". El azar de este encuentro me recuerda que el malogrado auto de Gilles habitó, durante un tiempo largo, esta calle melancólica, oscura e íntima, en la que, austero, se resume un filón de la grandeza de Francia. La muchacha continúa su camino. Un pintor en bicicleta atraviesa la *rue Bludé*, por la que se desparrama, triste, el crepúsculo, mientras en el silencio contenido de l'Île Saint-Louis se escuchan, descendentes, los pasos de un transeúnte que se aleja.

### *Chez Lipp*

Llego *chez Lipp* después de haber cenado, entre recuerdos, comentarios e impresiones, en casa del pintor Enrique Zañartu. "Lipp" ha sido siempre un buen epílogo para un día de andanzas. Pone la dosis justa de *snobismo* que precisa, de un modo u otro, cada jornada para no tornarse abrumadora o insípida. Sus puertas se abren, hoy como ayer, para dejar entrar, junto con una ráfaga de aire frío, a una colección inmejorable de mujeres bonitas. En un mundo que, como el nuestro, practica el optimismo de lo horrible, es necesario defender los derechos inalienables de una forma femenina bien lograda, plena e incitante.

Pido un *scotch* doble, sin hielo ni agua, abro *Le Monde* e intento enfrascarme en su lectura. El *boulevard* es un torrente humano, compacto e incesante, que, ramificándose, alimenta a todos los cafés inmediatos a la iglesia de Saint Germain-des-Prés. Una muchacha fina, alba como un mantel recién puesto, recorre con sus grandes ojos azules a la clientela, buscando un rostro determinado en medio de esta selva anónima de cabelleras, sonrisas e insinuaciones. Se sienta, llama al mozo, pide un cinzano, enciende un cigarrillo inglés. Todos sus ademanes traducen un mundo espléndido, triste e incierto, como este viernes breve, frío, en París.

(PEC, N° 208, 23 de diciembre de 1966, pág. 19).

## J. P. SARTRE EN LA ACTUALIDAD I

... (Sartre) ha llevado hasta el último término la famosa idea del intelectual como funcionario del negativo.

RAYMOND BELLOUR (1966)

Hace veinte años se estaba, de un modo u otro, *con o contra* Jean-Paul Sartre, se sostenía o se rechazaba a *Les Temps Modernes*, se afirmaba o se negaba al existencialismo, se tenía o no la "náusea". Se era, en suma, sartreano o antisartreano, partidario o detractor de sus colores, de manera razonada, mimética o instintiva. Lo mismo ocurría esto en un café de Saint Germain-des-Prés, en la redacción de un periódico de Buenos Aires, en una taberna del Greenwich Village, que en el espacio de un texto de Merleau-Ponty, Henri Lefebvre o Gabriel Marcel.

Pero Sartre no era sólo un *dato* de la situación, sino, asimismo, un formidable *poder situante* que, al situarse en el mundo de hace veinte años, situó en una perspectiva crítica todas las demás realidades. *La fonction du critique* —decía Sartre— *est de critiquer, c'est-à-dire de s'engager pour ou contre et de se situer en situant.*

De ahí entonces que la querella existencialista nunca pudo ser confinada a ningún círculo particular, sino que, al contrario, fue debatida, a distintos niveles, dentro de un circuito "mundial". Si el semanario *Life* publicaba una biografía de Sartre era suficiente para que, de inmediato, *Pravda* sentenciara que éste estaba bajo "la protección de la burguesía internacional". Si *Les Temps Modernes* se ocupaba de alguna cuestión en litigio era suficiente para que, automáticamente, se mezclaran, en un mismo anatema, las tintas de los sacristanes con las de los "misioneros" de Stalin.

Hacia 1950 Sartre era, sin duda alguna, el *hombre del día*.

Frente a los plumarios de servicio, a las "buenas conciencias" de Dios, la patria o la Revolución, una generación se sentía, sin embargo, interpretada por el filósofo, descrita por el escritor e identificada por el *negador* Jean-Paul Sartre. Sólo el equipo de los *húsares* —Nimier, Blondin & Co.— rompió con esta actitud generacional, situándose *contra* el *sartrismo*, pero quedando, al mismo tiempo, irremediabilmente prisionero entre sus hilos más finos e imperceptibles.

Luego se abrió, para Sartre, una zona crítica e incierta.

Las escisiones sucesivas del equipo de *Les Temps Modernes*, la polémica Sartre-Camus, el esquematismo "ultravolchevique" de *Les Communistes et la Paix*, la ruptura Merleau-Sartre motivada por este mismo esquematismo, fueron minando, entre otros hechos, la fecunda heterogeneidad del equipo existencialista, hasta quedar reducido materialmente, al círculo casi doméstico de Sartre & Co.

En nuestros días, veinte años después de abierto el debate, la situación de Sartre es bastante compleja. Si bien es cierto que nadie afirmaría actualmente, con León-Paul Fargue, que el existencialismo es la *filosofía de la m...*, pocos, entre los más jóvenes, parecen dispuestos a sostener, con el propio Sartre, que sea un "humanismo" vigente en 1966.

Este cambio de perspectivas es, justamente, el que intenta captar el último número de la excelente revista *L'Arc*, promisoriamente titulado *Sartre aujourd'hui*<sup>1</sup>. Los autores de los textos publicados por *L'Arc* forman parte, en su casi totalidad, de la generación "posexistencialista". Su relación con la obra de Sartre no es, por lo tanto, la misma relación que mantuvo la generación de Mounier, Lefebvre, Merleau-Ponty, ni tampoco la relación polémico-discipular de la generación de Jeanson, Pontalis, Nimier, Kanapa, Pouillon.

Hace unas semanas encontré a Sartre cuando descendía por el *Boul Mich*. Iba acompañado por su hija adoptiva, abriéndose paso entre una muchedumbre adolescente, apresurada, bien vestida e insensible, tal vez, a su presencia. Una muchedumbre distinta a aquella que, en 1946, se disputaba el tomito blanco-azul de *L'Existencialisme est un humanisme*. Una muchedumbre que estaba deletreando el ABC cuando, en 1952, esa otra muchedumbre que eramos nosotros se dividía, con cada número de *Les Temps Modernes*, a favor o contra Sartre.

Algo ha variado, sin duda, en el mundo, algo ha variado, asimismo, en la situación de Sartre en esta mudanza del mundo.

### *Entre 1945 - 1960*

Esta mudanza puede ser, desde luego, detectada, desde zonas diferentes.

Bernard Pingaud, en la nota que sirve de introducción a este número de *L'Arc*, intenta detectar el cambio sobrevenido en el mundo entre los años 1945—1960. "Para medir—dice Pingaud—el camino recorrido entre estas dos fechas, basta abrir un periódico o una revista y leer algunas críticas de libros. No sólo no se citan los mismos nombres, ni se invocan las mismas referencias, sino que no se pronuncian siquiera las mismas palabras. El lenguaje de la reflexión ha cambiado. La filosofía, que hace quince años triunfaba, desaparece ahora frente a las ciencias humanas. Ya no se habla de *conciencia* o de *sujeto*, sino de *reglas*, de *códigos*, de sistemas. Ya no se dice que el hombre hace al sentido, sino que el sentido *sobreviene al hombre*. Ya no se es *existencialista*, sino *estructuralista*".

Esta descripción de Pingaud es, simultáneamente, certera e insuficiente.

Es certera en la medida que transcribe, sumariamente, una tendencia real de la actual existencia intelectual europea, mediante la cual ciertas ciencias humanas —en particular

<sup>1</sup> *Jean-Paul Sartre, aujourd'hui*, en *L'ARC*, núm. 30, Aix-en Provence, 4º trimestre de 1966.



la sociología y la etnología— tienden a ocupar, como decía recientemente Lucien Goldmann, el “lugar ideológico que ocupaba anteriormente la filosofía”<sup>2</sup>.

Es insuficiente en la medida que la situación descrita por Pingaud, desde el momento que está *fehada*, no se explica por sí misma, sino que debe ser, a su vez, situada dentro de un sistema más amplio de referencias socio-históricas. Sartre tiene razón cuando, respondiendo a sus últimos críticos, les critica su *rechazo de la historia*. La actual marejada, por otra parte, de “estructuralismo formalista” no es, en modo alguno, extraña a este fenómeno, ni a lo que Goldmann denomina la *tercera etapa cualitativa* del capitalismo occidental: el capitalismo de organización.

Este punto quedará aclarado cuando me ocupe, en una próxima nota, de los reproches más importantes que formulan a Sartre algunos de los colaboradores de este número de *L'Arc*. Por ahora me basta haberlo dejado apuntado con su correspondiente “puntilla crítica”.

En esta mudanza de situación, Sartre continúa, sin embargo, pensando, actuando, escribiendo. Tanto que resulta difícil, como lo advierte Pingaud, referirse a su obra como si se tratase de un hecho concluso, puesto que algunos de sus libros más importantes — su estudio sobre Flaubert<sup>3</sup>, la segunda parte de la *Critique de la raison dialectique*, la continuación de *Les Mots*— están todavía “por venir”. Pero, al mismo tiempo, visto desde la nueva generación, Sartre pertenece a una situación histórica que no ha sido vivida, parcialmente, por ésta.

Esto diferencia a la generación de Pingaud —es decir, a la generación nacida entre 1920-1935— de la generación de la mayoría de los colaboradores de este número de *L'Arc*. La generación de Pingaud ha sido *testigo presencial* del proceso vivido por Sartre desde el término de la guerra hasta nuestros días. Ha sido, como dice Pingaud, *contemporánea de su historia*, del mismo modo como lo ha sido de la “liquidación” del fascismo, de Hiroshima, de la destalinización, de la represión soviética en Budapest, de la crisis interna de las ideologías, de la devaluación de todos los ideales. En una oportunidad otra, ha estado *con o contra* Sartre en la ya larga polémica suscitada por cada una de sus tesis o por cada uno de sus “compromisos”.

La nueva generación, que se inició en la vida intelectual durante el quinquenio 1955-1960, ha debido, en cambio, rastrear en libros, papeles, revistas este proceso de Sartre. En su excelente estudio sobre la actuación política de Sartre<sup>4</sup>, Michel-Antoine Burnier ha retrazado detalladamente esta peripecia de su generación. “El Sartre que yo conocía — dice—, aquel que se podía conocer en una ciudad de provincia en 1958-59, era el Sartre de la Liberación (...). Durante varios meses estuvo persuadido, que Sartre todavía formaba parte de un triunvirato: Sartre-Merleau-Ponty-Camus...”.

Sin embargo, es posible que esta nueva generación sea la primera en tener —como lo señala el mismo Hurnier— una visión más *sinléctica*, menos sucesiva, de la obra de Sartre. Para ella, Sartre no es sólo el novelista de *La Nausée*, el dramaturgo de *Huis Clos*, el filósofo de *L'Être et le néant*, sino que es, sobre todo, el autor de *La Critique*, el memorialista de *Les Mots*, el escritor militante que firmó, entre otros compromisos, el manifiesto de los

<sup>2</sup> Lucien Goldmann, *Préface a la nouvelle édition de Sciences humaines et philosophie* (Paris, Editions Gonthier, 1966), pág. 8.

<sup>3</sup> Dos importantes fragmentos de esta obra de Sartre fueron publicados este año en los núms. 240, 241, 243, 244 y 245 de *Les Temps Modernes*, bajo los títulos de *La Conscience de Classe chez Flaubert y Du poète a l'artiste*.

<sup>4</sup> Cf. M. A. Burnier, *Un combat politique*, en *L'Arc*, núm. cit. págs. 15-19.

121. Es probable, asimismo que, en una proporción importante, esta generación haya comenzado a leer a Sartre por *Les Mots* o por *La Critique*.

Burnier tiene razón cuando habla de una "inversión de perspectiva". Su generación se "inició" en Sartre por donde las generaciones anteriores suelen terminar, hasta ahora con Sartre.

### La "Ultimidad" de Sartre

Para algunos de los colaboradores de *L'Arc*, Sartre es el *último* filósofo. Para Raymond Bellour es el *último* de los grandes escritores políticos franceses. Para Pierre Trotignon su obra está señalando el fin de la "era metafísica" e iniciando, al mismo tiempo, una nueva filosofía, fundada en la violencia más teórica que existencial.

Es difícil, sin embargo, transar sobre este punto de una posible "ultimidad" de Sartre.

Si por una parte es probable que, como lo sostiene Pingaud, los rasgos esenciales del sartrismo están ya fijados, también es bastante probable que, en la constitutiva movilidad del mundo actual, estos rasgos puedan cobrar en el futuro inmediato una significación completamente distinta a la que tienen, en nuestros días, para la nueva generación de Le Clézio, Burnier, Bellour o Castel, como, asimismo, para la generación del propio Pingaud.

Sartre pertenece, sin duda alguna, a *otra generación*, pero al mismo tiempo, su obra está ahí como una *situación* objetiva del pensamiento que, al ser intelectualmente asumida, lo sitúa, situándonos, en este vasto, siempre abierto e inconcluso movimiento de *totalización* que es, según él la historia.

En esta situación —en este momento de la historia del mundo, en que, como decía hace unos años Kostas Axelos, el pensamiento efectivo se ha vuelto cada vez *más raro e infrecuente*, en que las ciencias humanas corren el peligro, como dice ahora Lucien Goldmann, de naufragar en manos de una legión de *diplomés analphabetes*—, en esta situación es preciso convenir, por encima de toda suerte de reservas factuales, que Le Clézio tiene razón cuando afirma que, para su generación, Sartre ha escrito "las palabras que era preciso escribir".

Esas palabras que otros, tal vez más cautos, más crípticos, más duchos en el arte de no equivocarse, se han guardado, salvando no sólo su "buena conciencia", sino, asimismo, la continuidad de sus servicios al poder de turno. En su movimiento como "funcionario del negativo", Sartre ha negado, algunas veces hasta la "renegación", todas las elipses del humanismo burgués, desafiando, simultánea o sucesivamente, todas las jornadas de escamoteo de este mundo concreto en que vivimos *les jours de notre vie*. Esta gran aventura de Sartre —esta gran aventura en la que se insertan cada una de sus "desventuras"— es, justamente, la que hace de él *tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui*<sup>5</sup>.

(PEC, N° 209, 30 de diciembre de 1966, pág. 19).

<sup>5</sup> Sartre, *Les Mots* (Paris, Gallimard, 1964), pág. 213.

## J.P. SARTRE EN LA ACTUALIDAD II

... *Todo aquello que le reprochan, nosotros lo hacemos nuestro y jamás negaremos ese pasado, porque, ¿quién nos ha mostrado la libertad en esta sociedad cuya historia es, desde hace veinte años, una larga agonía de los hombres libres? Sartre es, pues, nuestro maestro, aunque entre nosotros se cuenten pocos sartreanos...*

PIERRE TROTIGNON (1966)

Hacia 1950 el destino de la paz parecía estar echado en manos de las Furias. Por tercera vez en menos de medio siglo, el mundo se encontraba, fatal e irremediamente, condenado a servir de escenario al *tiempo pánico*. La intervención norteamericana en Corea había abierto un interrogatorio, brutal e implacable, al horizonte, amenazando barrer no sólo con una posible "paz mundial", sino, en último término, con la presencia fáctica del mundo. La línea divisoria que, desde el fin de la guerra 1939 - 1945, había escindido al planeta en dos hemisferios de poder, habíase transformado, con el conflicto coreano, en una larga, sensible e inestable *frontera ofensiva*.

La suerte estaba al parecer echada.

Una suerte, desde luego, trágica, en la que no sólo resultaría burlada la *razón* posible de treinta millones de muertos caídos durante la Segunda Guerra Mundial, sino, asimismo, la *posible* razón biográfica de otros millones de seres que, sin haber participado en la acción bélica, la habían presenciado, de un modo u otro, desde la edad incierta de su adolescencia. En París, ese mismo año, un curso entero de un liceo de niñas había jurado suicidarse si, como se rumoreaba, los norteamericanos abandonaban a la U.R.S.S. toda Europa occidental.

En el aire del tiempo estaba latente el *tiempo pánico*.

Once años después, en el largo artículo que, en 1961, aportó al número especial de *Les Temps Modernes* sobre Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre recordará, en forma minuciosa e incisiva, el impacto que produjo la crisis coreana en el espacio de su revista. "Para Merleau-Ponty —decía Sartre—, como para muchos otros, 1950 fue el año crucial...".

En este texto, tal vez uno de los más importantes desde el punto de vista de la biografía política de Sartre, éste ha narrado con absoluta explicitud lo ocurrido entre ambos<sup>1</sup>.

Para Merleau los términos en que estaba planteado el conflicto coreano no permitían desprender un *horizonte* en el que una crítica a la intervención norteamericana no implicase, al mismo tiempo, una absolución del *bonapartismo* staliniano. En esta situación de "sicosis de guerra", el detonador de la ruptura Sartre-Merleau estaba presionado, además, por la paranoia política que caracterizó a los últimos años del stalinismo, como, asimismo, por la política paranoica de los "cazadores de brujas". Se trataba, en último trámite, de dos prácticas complementarias de intimidación que sólo podían conducir a lo que Merleau denominaba la *nada política*.

Sartre decidió, en cambio tomar otro camino.

<sup>1</sup>J.P. Sartre, *Merleau-Ponty vivant*, en *Les Temps Modernes*, núm. 184 y 185, París, 1961, págs. 304 - 376.

Lo hizo al publicar, en julio de 1952, la primera parte de *Les Communistes et la Paix*<sup>2</sup>, después de un análisis de situación que no puede ser, en modo alguno, burlado ni esquivado, sino que, al contrario, debe ser "resituado" dentro de la situación histórica concreta que lo motivó e intencionó.

Este camino, del que sólo se distanciará, en parte al menos, a raíz de la represión soviética de la rebelión húngara, lo condujo, sucesivamente, a la ruptura con Camus, a su discusión con Claude Lefort, a ser, por último, saludado, por aquellos que, como Garaudy, lo habían negado hasta la difamación, y negado por aquellos que, como Camus, lo habían saludado desde su primera hora<sup>3</sup>.

### *La aventura de Sartre*

En su aporte a este número de *L'Arc*<sup>4</sup>, el novelista J.M.G. Le Clézio sostiene que, en toda la literatura francesa, no existe otra aventura espiritual más significativa que Sartre. Sartre es, según el autor de *Le procès verbal*, resueltamente un "contemporáneo" que, por haber padecido y expresado a este siglo, merece que se le considere doblemente un *héroe*.

Es probable que el joven novelista sea víctima de su entusiasmo.

Sin embargo, llegada la hora de un inventario de conductas, no cabe duda alguna que la aventura sartreana es una de las más significativas de nuestro tiempo. Esta aventura—en la que se inscriben cada una de sus desventuras—está aún abierta e inconclusa. Muchas de las piezas de su *dossier* crítico están exigiendo ya un nuevo examen que, lamentablemente, M.A. Burnier no ha emprendido ni tocado en su análisis del itinerario político de Sartre.

El *tiempo pánico*, por otra parte, que estaba latente en la atmósfera político-intelectual de 1950, está, probablemente, espiando desde otro ángulo en 1966, potenciando, fragmentando o invalidando una parte importante de los textos políticos de Sartre. Este parece ser, en último término, el presentimiento de Pierre Trotignon, uno de los principales colaboradores de *L'Arc*.

"La vida—dice Trotignon— será dura con nosotros. Solitarios por la fuerza de las cosas, eremitas en medio de una masa cebada de riquezas y de luces, emigrados interiores, estamos condenados hoy a la burla, y mañana a persecuciones. Pero cuando ese tiempo llegue—y ya está ahí, solapado a nuestras espaldas— caerán las máscaras y se verá lo que valen nuestros maestrillos que critican a Sartre, y se verá, también, su sólida y derecha silueta"<sup>5</sup>.

Estos testimonios, sumados al análisis de M.A. Burnier, expresan, en conjunto, un "reconocimiento" de *buena fe* de la aventura política protagonizada por Jean-Paul Sartre. Un reconocimiento que no excluye, sin embargo, la reserva ni la crítica, pero que, al mismo tiempo, ha renunciado a la voluntad de "malentender" el horizonte e intención de esta aventura de un hombre que, en un momento de profunda crisis histórica, estimó lícito

<sup>2</sup> Cf. *Les Temps Modernes*, núm. 81 (Paris, Juillet, 1952), págs. 1-50; núm. 84 y 85, octubre-noviembre, 1952, págs. 695-763 y núm. 101, février, 1954, págs. 1.731-1.819.

<sup>3</sup> Cf. *La polémica Sartre - Camus*, en *Les Temps Modernes*, núm. 82, Paris, août 1952, págs. 317-353. Sobre la polémica con Lefort. cf. *Les Temps Modernes*, núm. 89, avril, 1953, pág. 1.541-1.629. Un segundo artículo de Lefort, *De la réponse a la question*, apareció en *Les Temps Modernes*, núm. 104, juillet, 1954, págs. 157-184.

<sup>4</sup> *L'Arc*, núm. 30, Paris, 4<sup>o</sup> trimestre 1966.

<sup>5</sup> Pierre Trotignon, *Le dernier métaphysicien*, en *L'Arc*, en núm. cit., pág. 31.

llevar la función *negativa*, propia del intelectual, hasta su última consecuencia: la *auto-negación*.

Decir que Sartre ha sido un “compañero de ruta” de los comunistas no explica, en último término, gran cosa, sino, más bien, es una excusa de las “buenas conciencias” para dejar inexaminada la cuestión.

Si se quiere, en verdad, comprender la *ruta* de los “compañeros de rutas” es preciso, de un modo u otro, situarse dentro del campo por donde necesariamente han pasado, pasan y habrán siempre de pasar todos los caminos, todos los senderos que intentan los hombres para acceder a los problemas más radicales, más opresivos de la existencia. En tiempos de inseguridad e impostura, como el nuestro, tanto el “compañero de ruta” como el “renegado” no están socorridos por otra legalidad que la de su propia decisión solitaria, que la de su libertad siempre cuestionante, siempre cuestionada por el acontecimiento.

“En las grandes épocas del pensamiento cristiano —decía Goldmann hace unos años—, fue la Iglesia quien hizo construir las catedrales; en las épocas de decadencia, hay que volverse hacia las herejías para escuchar la voz del espíritu. El problema es análogo para los filósofos...”.

Pensar ha sido siempre pensar desde la situación concreta del hombre que piensa. La situación actual no sólo se caracteriza, sin embargo, por el hecho, señalado hace unos años por Kostas Axelos, de que el auténtico pensamiento se ha vuelto raro e *infrecuente*, sino, asimismo, por el hecho que, al “enrarecerse” el pensamiento, la actual situación se ha vuelto, de más en más, impensada e impensable.

Dentro de este contexto, en el que todas las codificaciones resultan sospechosas, tanto el camino seguido por Merleau como el emprendido por Sartre están justificados. “En lenguaje eclesiástico —decía Sartre en 1961— fue una conversión. Merleau también se había convertido en 1950. El uno y el otro estábamos condicionados pero en sentido inverso. Lentamente acumulados, nuestros ascos nos hicieron descubrir, en un instante, a uno el horror del stalinismo, al otro el horror de su propia clase...”<sup>6</sup>.

Por otra parte, tal como M.A. Burnier lo recuerda, perspicazmente, ahora, hacia 1950 una “acción política” no podía consistir, como para Barbusse, en un viaje a Suiza durante la guerra de 1914. Era un tiempo —dice Burnier— de *amores exclusivos*: el tiempo del *con* absoluto, sin margen ni reserva. El tiempo de *contra* total e infragmentable. Se estaba *con* o *contra* los Estados Unidos, *con* o *contra* la U.R.S.S., *con* o *contra* la O.T.A.N. Ni los comunistas ni los heraldos del senador McCarthy concebían un margen de examen.

Si Sartre aceptó —dice Burnier— muchas cosas, fue “para poder salvar algunas otras”.

Cuatro años después, sin embargo, la represión soviética de la rebelión húngara cuestionará, una vez más, la legalidad de su condición de “compañero de ruta”. En su correspondencia con el escritor soviético Ivan Anissimov, Ignazio Silone ha reproducido la carta en que este escritor de *servicio* traducía la indignación que produjo en los medios político-intelectuales de Moscú la protesta publicada por Sartre en *L'Express*<sup>7</sup>. Poco después Sartre entregó *Le Fantome de Staline*.

Sartre no era, una vez más se podía constatarlo, Aragon, ni Garaudy, ni Neruda, Sartre *podía* hablar y hablaba.

Esto lo ha comprendido el grueso de la generación de Burnier.

<sup>6</sup> Merleau-Ponty *vivant*, *loc. cit.*, pág. 347.

<sup>7</sup> I. Silone. I. Anissimov, *Un diálogo difícil*, en *Opere Nuove* (Roma, 1958), pág. 21.

“Se sabe —dice éste— que, por encima de las injurias proferidas en su contra (Sartre), tiene el derecho a hablar así. Es necesario que alguien grite. Él ha sabido hacerlo con violencia. Si no ha podido crear una situación política, ha quebrantado, al menos, a las buenas conciencias, ha dado una advertencia y ha expresado la voluntad revolucionaria de una parte de la juventud...”.

### Frente a Aragon

Para comprender el papel político de Sartre —dice Burnier— se puede referirlo al tipo de influencia política que ejerce Aragon; el uno es inverso de la otra”.

Aragon, que es, sin duda alguna, uno de los escritores mejor dotados de nuestro tiempo, que por su pasado surrealista pudo jugar, veinte años antes, el papel cumplido por Sartre, nunca ha podido, salvo en algunos poemas de la Resistencia, conjugar su obra literaria con sus posiciones políticas. Cuando intentó hacerlo, con *Les Communistes*, sólo logró una novela de “la más detestable propaganda” (Burnier). Su acción política debe ser aceptada, por el lector de sus obras, como un *suplemento*, casi como un cuerpo extraño al cuerpo de su obra.

La política para Sartre no es, en cambio, una tesis ni un apéndice. “Es una dimensión —dice Burnier— del universo sartreano porque es una dimensión del mundo en que vivimos. La tortura, la guerra, la violencia social están presentes al fondo, en perspectiva. Franz no es un héroe intemporal. Los personajes de Sartre están situados en nuestro tiempo. Esta presencia es fundamental. Políticamente es muchísimo más influyente que la adhesión a un partido, aún a la adhesión al Partido Comunista...”.

Esta diferencia, sin embargo, está fundada en el hecho que Sartre, “compañero de ruta”, ejerce una *libertad* concreta que Aragon, escritor de *servicio*, ha hipotecado reiteradamente. Burnier es demasiado generoso con Aragon cuando le atribuye “el papel de compañero de ruta interno”, porque, como él mismo lo constata, su actitud frente al *affaire* Sinyavski-Daniel fue, en último término, una crítica “secundaria, admitida y calculada por la autoridad política”<sup>8</sup>.

Se podrá estar *con o contra* Sartre, se podrá adherir o disentir con su itinerario político, pero, en ningún momento, se podrá negar de buena fe que este negador radical e implacable de todas las imposturas se haya detenido alguna vez, por conveniencia o comodidad, en la *palabra dictada*, en la pasividad militante o en la hipocresía de las iglesias. En un tiempo de servidumbres, de vistobuenos, de hombres conformes con la “verdad” que se les revela o administra, Jean-Paul Sartre ha sido el gran hereje siempre cuestionando, siempre cuestionado, en sí mismo, en su relación con los demás hombres, en su inserción

<sup>8</sup> Seamos, sin embargo, justos: si Sartre no es Aragon, tampoco Aragon es Neruda ni Teitelboim. Éste último señaló, con motivo del proceso de Sinyavski-Daniel, que “ninguno de ellos era conocido entre nosotros hasta que las expresiones contra su patria les valieron una amplia y sospechosa difusión por la propaganda antisoviética habitual” (*El Siglo*, Stgo., 22-II-1966). Resulta curioso constatar que Teitelboim, *el uomo di cultura del P.C.* chileno, no hubiese consultado, por lo menos, antes de hacer su declaración, una colección de literatura soviética, porque se hubiese encontrado en la entrega núm. 7, de 1964, con un ensayo del “desconocido” Sinyavski sobre “Isaac Babel”. Este ensayo procedía a dos relatos breves del malogrado escritor soviético fusilado por orden de Stalin.



en la Historia. Un hombre libre que, aún al precio, tal vez fatal e irremediable, de algunas servidumbres, pertenece a *les chemins de la liberté*.

(*PEC*, Nº 210, 6 de enero de 1967, págs. 21 y 23).

### J. P. SARTRE EN LA ACTUALIDAD III

*Lo esencial no es aquello que se ha hecho del hombre, sino eso que él hace de aquello que se ha hecho con él.*

J. P. SARTRE (1966)

Iniciando su nota de introducción al número de *L'Arc* sobre Jean-Paul Sartre, el crítico Bernard Pingaud describe, en forma sumaria, el cambio de situación intelectual sobrevenido en Francia durante los años 1945-1960. Este cambio afectaría, según Pingaud, en forma directa e inmediata, a la posición del existencialismo en cuanto corriente de pensamiento predominante, el que *estaría* siendo reemplazado, desde hace diez años, por el estructuralismo. "Ya no se es *existencialista* —dice— sino *estructuralista*".

Este cambio, cuyas últimas implicaciones teóricas no se vislumbran todavía, podría ser ilustrado mediante la señalización de los nuevos *maitres* del pensamiento francés: Lévi-Strauss, Lacan, Barthes, Foucault, Althusser, los que, a su vez, estarían ilustrando una renovación de las investigaciones etnológicas, psicoanalíticas, lingüísticas y, en el caso del último, del marxismo. El *rasgo común* de todos estos investigadores sería, en último término, el lugar privilegiado que tiene en sus trabajos el concepto de *estructura*.

Sólo algunos de los colaboradores de este número de *L'Arc* parecen, sin embargo, predispuestos a suscribir una oposición absoluta entre el pensamiento de Sartre —al menos en sus desarrollos más concretos— y los puntos de vista de los nuevos *maitres*. "No existe ninguna razón —dice, por ejemplo, Jean-Jacques Brochier<sup>1</sup>— para dejarse arrastrar hacia el falso problema de tener que elegir entre la crítica sartreana y la crítica estructural tal como la practica Barthes...".

Esta oposición surge, en cambio, en las declaraciones formuladas por Sartre, al mismo Pingaud, con que se cierra el número de *L'Arc*<sup>2</sup>. Estas declaraciones representan una toma de posición global de Sartre frente a las distintas aplicaciones del estructuralismo, desde Lévi-Strauss hasta Althusser, que habrán, sin duda, de desatar una nueva polémica en torno a la situación del sartrismo en nuestros días. Un primer síntoma de esta polémica puede ser el enfrentamiento ocurrido, en noviembre pasado, entre François Châtelet y Francis Jeanson<sup>3</sup>.

La posición de Sartre frente al estructuralismo dista mucho de ser, no obstante cierta desenvoltura de algunas de sus apreciaciones, la de un *maitre en culture* irritado, como

<sup>1</sup> Jean-Jacques Brochier, *Les Huns et les autres*, en *L'Arc*, núm. 30 (Paris, 1966), págs. 65-70.

<sup>2</sup> Jean-Paul Sartre *répond*, en *Ibid*, págs. 87-96.

<sup>3</sup> Sartre *en question*, en *Le Nouvel Observateur*, núm. 103 (Paris, 2-xi-1966), págs. 32-34.

sostenía Châtelet, sino, más bien, establece el sistema de *pro-contra* que, fatal e irremediabilmente, suscita toda discusión de una tendencia metodológica. Este sistema de *pro-contra* fija, por así decirlo, el campo de validez de esta tendencia e indica al horizonte que lo limita.

### *Innovación de un concepto*

Todo concepto *nuevo* suele, en nuestros días, beneficiarse con ese social prestigio que siempre acompaña a lo "novedoso". El *afán de novedades*—descrito hace cuarenta años por Heidegger— parece, pues, haberse desplegado, esta vez a nivel conceptual, en torno al concepto de *estructura*, entre los cultores de las ciencias humanas. Esto explica, posiblemente, la afirmación de Pingaud de que "ya no se es *existencialista*, sino *estructuralista*".

Sin embargo, en este caso, la presunta "novedad" del concepto de *estructura* puede ser fácilmente desmentida, porque, además de haber sido utilizado por Marx en sus análisis socio-culturales, ha sido, indistintamente, empleado por Dilthey en sus descripciones de la vida síquica por Freyer en su sistema sociológico, por Goldstein en biología, por los lingüistas, como asimismo, por Ortega, Heidegger, Lukács, Merleau-Ponty, Goldmann y otros.

En esta situación, lo "novedoso" en la actual boga del estructuralismo consistiría, al parecer, en el propósito de algunos de sus representantes —tal vez de los de menor capacidad teórica— de "destemporalizar" al concepto de *estructura*, en el afán de contraponerlo al concepto de *historia*. Este propósito, a juzgar por ciertas afirmaciones de algunos de sus prosélitos, se funda, en último término, en lo que Heidegger denomina "la encubridora interpretación vulgar de la historia del *ser ahí*".

Cuando, por traer una muestra local, el crítico Cédouil Goic sostiene que las obras literarias están en un *presente intemporal*, habría que recordarle que, como lo señalaba Heidegger en *El ser y el tiempo*, el "análisis de la historicidad del *ser-ahí* (*Da-sein*) trata de mostrar que este ente no es temporal por estar dentro de la historia, sino que, a la inversa, sólo existe y puede existir históricamente por ser temporal en el fondo de su ser"<sup>4</sup>.

Una afirmación similar a la del crítico Goic, formulada hace quince o dieciséis años por Dámaso Alonso, suscitó una fina e inteligente crítica de José Luis L. Aranguren, que sirvió para situar, dentro de sus límites de validez, al análisis estructural de la obra literaria. Incluso uno de los exponentes más valiosos del estructuralismo francés, Roland Barthes, señalaba, hace cuatro años, que "el estructuralismo no retira al mundo de la historia, sino que trata de enlazarla no sólo con los contenidos, sino, asimismo, con las formas..."<sup>5</sup>.

Frente al estructuralismo estático o "formalista", que es, según parece, el que está haciendo escuela, cabe todavía contraponer el *estructuralismo genético* de Goldmann, que, inspirándose en Lukács, está posibilitando, por primera vez, la constitución de una efectiva sociología de las formas literarias que implicaría, según Goldmann, un "cambio radical en el estudio científico de la vida cultural"<sup>6</sup>.

Por último, el hecho mismo de la actual boga estructuralista es un fenómeno susceptible de ser "historiado", desde el momento en que no sólo es un método interno

<sup>4</sup> Heidegger, *El ser y el tiempo*, pág. 407.

<sup>5</sup> R. Barthes, *Essais critiques*, pág. 219.

<sup>6</sup> L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, págs. 211-229.

de determinadas ciencias humanas, sino, asimismo, una corriente de pensamiento que se inscribe en la textura histórica del mundo actual.

### *Contra la historia*

En sus respuestas a Bernard Pingaud, Sartre señala que la tendencia dominante en las críticas que se le han formulado últimamente es el *rechazo de la historia*. Este hecho puede ser ilustrado, según Sartre, con el éxito obtenido, el pasado año, por la última obra de Michel Foucault, *Les mots et les choses*, que comentaré en una próxima oportunidad. Foucault no ha logrado construir, como era su propósito, una "arqueología" de las ciencias humanas, sino, más bien, como lo señalaba Kanters, una "geología": la serie de capas sucesivas que forman nuestro "suelo".

Arqueólogo es aquel, recuerda Sartre, que busca los restos de una civilización desaparecida para, luego, intentar reconstruirla a partir de estos restos. Esta civilización ha sido siempre el resultado de una *praxis* cuyo desarrollo es retrasado por la arqueología. En su "geología", en cambio, Foucault sólo presenta las distintas capas que han definido las condiciones de posibilidad de un cierto tipo de pensamiento dominante durante un período.

Esto es, para Sartre, insuficiente.

"Foucault no nos dice —agrega— lo que sería más interesante: cómo cada pensamiento ha sido construido a partir de estas condiciones, ni cómo los hombres han pasado de un pensamiento a otro. Para hacerlo hubiese tenido que hacer intervenir a la *praxis*, por lo tanto, a la historia, y esto es, precisamente, lo que él rechaza".

Por otra parte, Sartre señala que, dentro de una perspectiva exclusivamente estructural, la historia aparece como "un fenómeno puramente pasivo, sea porque la *estructura* lleva en sí, desde su origen, prefijada su muerte, sea porque un factor *exterior* la destruye". De acuerdo a este planteamiento, los hombres están, fatalmente, "hechos" por la *estructura*, sin que puedan, en verdad, modificarla.

Sin duda alguna, esta crítica de Sartre está enderezada a lo que pudiera llamarse el estructuralismo extremo, pero, en ningún modo, podría ser aplicada al estructuralismo genético de Goldmann, dentro del cual toda realidad humana comprende siempre un doble proceso de "destructuración" de las estructuras existentes y de estructuración de nuevas totalidades, por medio de la *praxis* de un grupo social que busca, en cada momento, establecer un equilibrio entre su *estructura* de grupo y el mundo circundante.

Sartre no rechaza, ni mucho menos, la existencia de las estructuras, ni tampoco la validez del análisis estructural, sino que, como él mismo lo dice, las estructuras son siempre "un momento de lo práctico-interter". Es decir: los resultados de una *praxis* que desborda a sus agentes. Son —añade— los *estasis de la historia*, fórmula que recuerda, lejanamente, la empleada por Hans Freyer cuando decía que las estructuras eran "historia cuajada".

Para Sartre la historia no es el *orden*, sino, más bien, es un "desorden racional". Un desorden mediante el cual "en el mismo momento en que se mantiene el orden —es decir, la *estructura*—, la historia está ya deshaciéndolo".

(PEC, Nº 212, 20 de enero de 1967, pág. 16).

## TRES NOTAS MATINALES EN UNA

*Ainsi, toujours vainqueur, ton fantôme est pareil,  
Ame resplendissante, à l'immortel soleil!*

BAUDELAIRE

La noche se va deshaciendo lenta, casi imperceptiblemente, entre los dedos húmedos del alba. Las estrellas se han ido despidiendo, una a una, después de haber cumplido su horario. No corre una brisa. La vida recomienza, frente a mi ventana, entre los árboles, bajo un cielo calzado de luces. Una bandada de pájaros recorta, bulliciosa, al aire, contrapunteando, con su lenguaje, enigmático, el rumor pedregoso del río. A lo lejos, canta, ebrio de horizontes, un gallo solitario.

El sol se anuncia en cada cambio celeste.

De pronto, entre los árboles, casi tocando a la tierra, se amarilla, espléndido, el paisaje. En la montaña —pienso— se está reiniciando, distante e invisible, el rito interminable de Sísifo. Este pensamiento me devuelve, circular, el recuerdo de otra mañana hilvanada al texto enorme de la mole andina. La memoria gira en espiral siguiendo su propio impulso. Recuerdo que, una noche de insomnio, en París, esa mañana se deshizo en un puñado de notas: la montaña, las flores, Baudelaire.

El alma se reconoce en cada uno de sus fantasmas.

Los fantasmas transitan, irrealizados, el triste horror de los horarios. La arena se escurre entre los dedos del alma. La noche se quiebra entre las flores abiertas, en los faldeos de la montaña, por la cronometría poética de Baudelaire. Una nube se genera entre dos hojas azuladas.

*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.*

Las mañanas se insertan unas en otras.

Fecundado por la tierra, el aire matinal inunda mi cuerpo con rumores botánicos. El aire arrastra, desde un pinar vecino, el sabor vegetal de la tierra humedecida. Los árboles se recortan, inmóviles, contra la bóveda celeste. El mundo no sólo recobra sus formas, sino, asimismo, restablece sus matices. La vida recomienza, frente a mi ventana, en las líneas paralelas de los cables telefónicos. El sol se desparrama, luminoso, entre los árboles.

El horizonte estalla en ruidos regulares.

En la hora de transición se patentiza, de pronto, la transición de las horas. Es la hora en que habitualmente, enfrente al abismo de la cuartilla en blanco.

### *Despegue*

El avión se desliza, seguro, hacia la cabecera de la pista. Una aeromoza ha dado, en nombre del capitán y de su tripulación, la bienvenida a bordo. Lo ha hecho, casi impecablemente, en tres idiomas. El "ambiente musical" apaga, gratamente, al ruido penetrante de las turbinas. Trato de identificar la pieza. Este tipo de acertijo me distrae no sólo de los adioses que, desde la terraza del puerto aéreo, nos dirigen, asociados, al pasaje, sino, asimismo, del momento del despegue, que siempre me intimida. Una aeromoza me ofrece un caramelo.

Tomo las precauciones del caso.

El avión se estremece, como un cuerpo afiebrado, al imprimírsele todo el poder contenido en sus cuatro turbinas. Un vecino se persigna rápidamente. El avión se abalanza por la pista de despegue. Un seco tirón en la boca del estómago me advierte que hemos dejado la tierra. El ruido mecánico, que hace el tren de aterrizaje al contraerse, confirma lo advertido por mi estómago. Desde la ventanilla observo, entre penachos de nubes bajas, el paisaje que, poco a poco, va distanciándose. Las alas vibran como membranas natatorias. El gran nadador del espacio se levanta, roncamente, hacia la altura de vuelo prevista.

Se apaga la lucecilla que, desde arriba de cada asiento, nos prohíbe, en francés e inglés, fumar: *No smoking - Défense de fumer*. Sólo queda vigente, iluminada, la instrucción paralela: *Fasten Seat Belt - Attachez votre ceinture*. Saco un cigarrillo. Lo golpeo tres veces contra la caja de fósforo antes de encenderlo. Luego, los pulmones se cargan de aromático tabaco rubio. El personal de abordaje se distribuye solemnemente. Es la escena de siempre. Una demostración de cómo utilizar, en caso de emergencia, las mascarillas de oxígeno o el chaleco salvavidas. Me distraigo. En mi caso, después de tantos viajes, esta demostración me resulta absurda. Hasta, diría, intimidante. Es como si, de pronto, sospechase que es la última vez que habré de presenciara.

Abro un libro con la intención de enfrascarme en su lectura.

Desisto de hacerlo después de haber consumido diez líneas. Seguimos trepando por los cielos. Las montañas violetas se encienden, abajo, en sus cumbres como candelabros de plata oxidada. La madrugada es, tal vez, la mejor hora para emprender un viaje, máximo cuando se trata, esta vez, de un largo viaje.

*Un matin nous partons, le cerveau plain de flamme...*

Reconozco cada tramo del camino aéreo. Es la octava o décima vez que lo hago. El avión atraviesa un campo de nubes risueñas. Recuerdo, de pronto, irónico, un poema del malogrado Apollinaire. Los tiempos han cambiado. Entre papeles, bienvenidas y despedidas, a lo lejos, al término del viaje, me espera, silencioso e inquieto, ese espectro que, años atrás, olvidé en un cuarto de estudiante, en París.

*And remember...*

*...partout dans le monde...* fatal e irremediamente, la memoria gira en espiral, siguiendo el curso errante del tiempo pasado. El avión corre hacia adelante, entre los fragmentos huidizos del espacio aéreo. El alma, embarcada en su memoria, corre, como el genial asmático, en procura de le *Temps perdu*. Quizá, al término del viaje, ambas carreras resulten coincidentes.

### *Mesa de trabajo*

Prisionero del alba, recorro, pensativamente, la superficie familiar e impenetrable de mi mesa de trabajo. Llevo dos horas, entre fantasmagóricas figuras de humo azul, batiéndome con la traducción de unos textos de Francine Combelles. Francine se quitó la vida poco después de haber concluido su licenciatura en filosofía. Ahí está el cenicero, con su carga de escorias, atestigüando, desde la izquierda, el dramático combate de mi mano derecha con la cuartilla de paso.

La mesa está poblada de pequeñas partículas de tabaco rubio que, formando constelaciones inútiles, están, de un modo u otro, condenadas al basurero. Debo enviar

los textos de la malograda muchacha a *Zona Franca*. Juan Licano cuenta con ellos. Los textos deben ir precedidos por una nota mía sobre el suicidio intelectual. Juan espera — me lo dijo recientemente en Caracas— un *texto excelente*. Confieso que este tipo de cumplidos me horroriza un poco.

Pero, ¿qué hacer?

*Il n'y a qu'un probleme philosophique vraiment sérieux: c'est le suicide.*

El destino trágico de Francine Combelles me parece, ahora, un desarrollo lúcido de esa razón trágica que estampó Camus en las primeras líneas de *Le Mythe de Sisyphe*, del mismo modo como el suicidio de Drieu La Rochelle fue el desarrollo lógico de la lógica suicidaria que recorre su obra, desde *Le Feu follet* a *Récit secret*.

Una vez más, el espectro de Drieu se pasea, austero, por el rectángulo de mi mesa. Esta vez en compañía de la malograda amante de K. A. Quizá deba consultar algunos de sus textos para la nota que me ha pedido Licano. Están ahí, detrás mío, en la biblioteca, alineados entre los libros de Céline y los de Nimier. ¡Toda una familia de espíritus! Braulio Arenas, uno de los tres o cuatro escritores chilenos con quien vale la pena conversar, me ha facilitado el número dos de *La Révolution Surréaliste*, en el que viene la célebre encuesta sobre el suicidio: *Le suicide est-il une solution?*

Llevo dos horas trabajando, prisionero del alba, en este asunto más o menos desolador. Un *Diccionario francés-español* levanta su mole azulada entre papeles caligrafiados con tinta negra. Un paquete de cigarrillos vacío, otro recién abierto, una carta de Pierre De Place, el recorte de un último artículo, las notas de un cursillo recién terminado, el número de *Alethéia* en que vienen los textos de Francine Combelles...

El Director de *PEC* espera una crónica. Lo siento. El sol se desparrama, luminoso, entre los árboles. Pero, ¿sabrá el Director, los lectores, los detractores de esta revista, lo que cuesta hilvanar una crónica cuando, de pronto, sólo tenemos en la mano tres notas matinales?

Las mañanas se insertan unas en otras.

*And remember...*

*...partout dans le monde...* la vida recomienza entre los árboles, mientras, desde mi mesa de trabajo, despega un avión con su pasaje de fantasmas familiares. El gran nadador del espacio se levanta, roncamente, hacia la altura de vuelo prevista. Un puñado de textos sombríos se despiden, uno a uno, como las estrellas, después de haber cumplido su horario.

Sólo una mano retiene su nombre junto al texto enorme de la mole andina. Una mano memoriosa de bosques transitados por la sombra tutelar del maestro Baudelaire.

La memoria gira en espiral siguiendo su propio impulso.

*J'ai plus de souvenirs...*

La noche se va deshaciendo lenta, casi imperciblemente, entre los dedos húmedos del alba. El avión se desliza, seguro, hacia la cabecera de la pista.

Prisionero del alba, recorro, pensativamente, la superficie familiar e impenetrable de mi mesa de trabajo.

*...que si j'avais mille ans.*

(*PEC*, Nº 215, 10 de febrero de 1967, págs. 18 y 19).



## AL MARGEN DE UN LIBRO DE R. M. ALBÈRES

Desde hace algunos años, el crítico francés R. M. Albères viene intentando, mediante una serie de obras sucesivas, una perspectiva coherente sobre el fenómeno novelesco europeo actual. Estas obras, que corresponden a "vistazos" debidamente fechados, no sólo registran los cambios sobrevenidos dentro del proceso de la novela europea del siglo xx, sino, asimismo, establecen, sumariamente, las principales variaciones experimentadas por el propio órgano visor.

No puede ser de otro modo.

En efecto, desde la hipótesis de una posible historia dialéctico-existencial de la literatura —que, lamentablemente, no es la de R.M. Albères—, ninguna elección temática puede ser "reducida" al clásico esquema lineal sujeto-objeto, porque, en último término, toda elección supone siempre una *situación*, en la que, de un modo u otro, se encuentran previamente "situados" tanto el elector como el objeto elegido.

Toda elección temática está, en suma, siempre configurada por la *situación* concreta en que tiene lugar.

Albères *presiente* este hecho cuando, en su última obra, sostiene que un "analista de la novela no puede tener, en 1966, la misma óptica que en 1950"<sup>1</sup>.

Hacia 1950, por limitarnos al espacio de las letras francesas, la novela, alimentada por las obras de Mauriac, Green, Bernanos, Malraux, Saint-Exupéry, Camus o Sartre, tendía, de un modo u otro, a expresar la *condition humaine*. La crítica, en esta situación, tendía, consecuentemente, a patentizar el *contenido significativo* de las obras novelescas.

Esta situación ha variado durante los últimos quince años.

El *tempo* de Sartre ya no es, al parecer, *nuestro* tiempo, ni los problemas que inquietaban a los protagonistas novelescos de Malraux, Sartre o Camus parecen ser los problemas que inquietan a los personajes de Butor, Robbe-Grillet o Ricardou.

La misma noción de *personaje* se ha vuelto problemática.

Tanto Nathalie Sarraute, en los estudios reunidos en *L'Ere du soupçon*, como Robbe-Grillet, en los textos de *Pour un nouveau roman*, han insistido sobre el hecho de que los tiempos de los *personnages inoubliables* han terminado. La gran galería de individuales novelescas —desde don Quijote, Emma Bovary, Iván Karamasov hasta Bardamu, Merseault, Roquetin— no tiene asidero alguno en nuestro mundo.

La novela de personaje —ha señalado Robbe-Grillet— pertenece al pasado porque caracteriza a la época del apogeo del individuo.

Estas sumarias indicaciones están señalando a la *situación* que debe afrontar, en nuestros días, el crítico de la novela europea actual.

Para R. M. Albères, la novela europea de nuestros días, alimentada por todas aquellas obras que, legítima o ilegítimamente, se reclaman del *Nouveau Roman*, del experimentalismo, tienden a ser, antes que una expresión metafísica o moral de la *condition humaine*, una estética o una fenomenología.

"Entre 1935 y nuestros días —dice Albères— la novela ha pasado de la interrogación sicológica, social, moral y metafísica, a la interrogación estética, onírica, fenomenológica.

<sup>1</sup> R.M. Albères, *Métamorphoses du roman* (Paris, Edition Albin Michel, 1966).

Se trata de un hecho histórico puesto que las novelas de hoy plantean problemas de óptica y de estética, y no problemas de metafísica y de moral”.

Este problema es, sin embargo, más complejo de lo que, al parecer, sospecha Albères.

El hecho que la novela actual no sea la novela de las “grandes cuestiones” que inquietaban a los novelistas de la *condition humaine* no significa, en modo alguno, que la condición humana se ha sustraído del espacio de la novela sino, más bien, que ha variado de *figura*.

Es esta variación de *figura* la que, en último término, registra, por ejemplo, Robbe-Grillet.

En uno de los estudios reunidos en *Pour une sociologie du roman*, Lucien Goldmann ha señalado que Robbe-Grillet es, junto con Nathalie Sarraute, el novelista más *radicalmente realista* de la literatura francesa de nuestros días. Esta determinación no tiene nada que ver, desde luego, con los *afiches* de cierta crítica a-crítica que distribuye el “realismo” sacerdotalmente.

*Radicalmente realista es aquel escritor que se sitúa, de un modo u otro, en la realidad radical.*

Ahora bien, como decía el joven Marx, ser radical “es tomar las cosas por la raíz, y esta es, para el hombre, el hombre mismo”.

Ser, pues, el escritor más radicalmente realista significa, en nuestros días, ser el escritor de la figura concreta que tiene, en nuestros días, esta realidad radical que es la vida humana.

Lo que media entre un Malraux y un Robbe-Grillet, entre un Sartre y un Claude Simon, entre un Camus y un Butor, no es sólo una *diferencia* de composición novelesca, sino, en un estrato más profundo, una variación sobrevenida en el mundo.

Si Albères se hubiese detenido en algunas de sus precisiones cronológicas hubiese reparado, sin duda alguna, que los cambios sobrevenidos, desde Proust al *Nouveau Roman*, obedecen a una rigurosa *periodización* que corresponde a la establecida por Ortega al describir el *tempo* de cada generación.

En efecto, desde lo que Albères denomina la *première révélation proustienne* (1920-1935) hasta la novela de la *condition humaine* (1935 - 1950) median treinta años, articulados en dos períodos de quince años cada uno. Entre la novela de la *condition humaine* y la novela actual median otros treinta años, igualmente articulados en dos períodos de quince años.

Esta indicación no prueba, desde luego, nada, sino más bien, está señalando hacia un *horizonte* desde el que sería posible, después de una investigación concreta, formular una hipótesis sobre los “agentes” de cambio dentro del proceso de la novela europea del siglo XX.

El cambio producido, durante los últimos quince años, en los “patrones” novelescos es, al respecto, bastante significativo.

Hacia 1950, como el propio Albères lo señala, Proust o Joyce “aparecían como estetas aberrantes”. Quince años después, la imaginación novelesca se aprovisiona en Proust, Joyce, Musil, Kafka, Lowry o Durrell. Éstos son, en verdad, los “patrones” del novelista de nuestros días.

No se trata, sin embargo, de un cambio sin más.

Se trata, en verdad, de la modificación de un sistema social de valoraciones e interpretaciones desde el que, de un modo u otro, siempre se “muestra” toda obra literaria.

Ninguna obra está simplemente *ahí*, nuda e inmaculada, sino que, al contrario, siempre está, por así decirlo, *lastrada* por una cierta nombradía. Sostenida, en la constitutiva movilidad del mundo, por un cierto “prestigio” o “desprestigio” que, bañándola

en una aureola *mítica*, la sitúa en la *situación* actual, dotándola de un sentido u otro. Este fenómeno, usualmente desatendido, es el que, provisoriamente, denominó sistema social de valoraciones e interpretaciones de una obra.

Las modificaciones —las *metamorfosis*, como dice Albères— experimentadas por la novela europea del siglo xx han venido siempre acompañadas por cambios, más o menos radicales, en los sistemas sociales de valoración e interpretación de las obras del pasado. Este simple hecho está señalando la necesidad de identificar, en cada caso, al “agente” de cambio de cada una de estas *metamorfosis*.

También la crítica ha de ser, en nuestros días, radicalmente realista, sobre todo cuando, al parecer, transitamos un mundo en el que hasta la noción de realidad se ha vuelto problemática.

(PEC, N° 216, 17 de febrero de 1967, pág. 19).

## EN CASA DE PIERRE DE PLACE

*...Pierre de Place —tiene treinta y dos años— es un joven poeta francés.  
Reside en Caracas desde hace algunos años (...).  
La vida itinerante, el desarraigo, la opción por lo desconocido  
y lo virgen, han marcado su destino...*

GUILLERMO SUCRE (1966)

*..Hubiera podido —me daba lo mismo— vagar, báculo andino en mano,  
Por las sendas desiertas donde nunca se extravía una cabra.  
Donde, tan sólo, se mueve a veces el ojo de un puma...*

PIERRE DE PLACE (1966)

En un rincón de Caracas, entre libros, papeles e ideas, vive, tranquilo e inquieto a la vez, Pierre de Place. Su hogar está siempre abierto al amigo que, residente o transeúnte, llama a la puerta. Lo mismo llegan una tarde u otra, Héctor Murena desde Buenos Aires, Juan Liscano desde París, Ángel Rama desde Montevideo, que Juan Sánchez Peláez desde “La Pastora”. La casa de Pierre de Place está, como la de todo hombre de camino, siempre franca a los cuatro puntos cardinales de la errancia planetaria.

En ella se discute, fiel al patrimonio verbal del poeta, algún fragmento de la última obra de Francis Ponge, de René Char o de Henri Michaux. Se argumenta en *pro* o en *contra*, sin ahuecar la voz ni esconder las armas. Se escucha, leal a la memoria, la voz cadenciosa de Georges Brassens.

*J'suis l'pornographe  
Du phonographe  
Le polisson  
De la chanson,*

se tatarea, en corporación, alguna antigua canción *sorbonnarde*. Se bebe, largo e irrespetuosamente, una botella de *scotch*, o de ron añejo de Carúpano, o una cantidad indescifrable de cervezas a punto de congelar. Una secreta vena cosmopolita irriga, misteriosa, el parloteo.

Es la *vida inteligente*.

Quizá uno de los hechos más turbios de nuestro tiempo sea la brutal deserción de la *inteligencia* del círculo doméstico de las familias. Pareciera que, de pronto, por una fatalidad generalizada, la estupidez hubiese herido al corazón de la existencia hogareña, inutilizando, parcial o totalmente, esta importante porción de la vida. Esto explica, entre otras razones, al *tedio* que, en nuestros días, estrangula al destino familiar. Ese *tedio* que, tal vez como ningún otro testimonio, expone la actual novela femenina.

En caso de Pierre de Place soplan otros vientos.

Soplan los vientos indomesticados de la vida errante, sin fronteras ni banderías artificiales. Soplan, asimismo, los vientos huracanados que, de un modo radical, contradicen, tradicionalmente, a la ordenación simplista del mundo burgués, a la ética menor de *monsieur* Homais, en nombre de otros valores más nuevos de puro viejos.

En la fina nota que abre la *plaquette* bilingüe *Imagen de Elohim*, publicada, el año pasado, por Sur de Buenos Aires, Guillermo Sucre ha esbozado la *tradición* antiburguesa de Pierre de Place.

“Por ambos lados —dice Sucre—, aunque por motivaciones distintas, su familia asume siempre una actitud radical: rechaza el orden burgués y la democracia liberal (...) Descendiente de *vieille noblesse*, su padre es un espíritu dominado por un misticismo exigente y poco tolerante. Su abuelo materno, por lo contrario, es un sindicalista revolucionario, amigo y discípulo de Georges Sorel y de Charles Péguy...”

Esta doble herencia espiritual, contradictoria y complementaria, ha pesado siempre sobre Pierre de Place.

### *El abuelo tutelar*

Su abuelo materno fue, ni más ni menos, Edouard Berth, el autor de *Les méfaits des intellectuels*, corresponsal privilegiado de Sorel, traductor francés de Labriola, crítico lúcido e implacable de la *ciudad moderna*. Por un acto de total desprendimiento de su nieto, tengo ahora, entre mis libros, el ejemplar autografiado que le dedicó Sorel de sus *Réflexions sur la violence*.

Esta obra —sostenía Drieu— tuvo una influencia decisiva no sólo, como es sabido, sobre el destino político de Mussolini, sino, asimismo, sobre Lenin. G. Lukács, por su parte, ha reconocido, últimamente, haber sufrido una esencial influencia de Sorel en su concepción de la realidad social mientras estaba redactando su *Teoría de la novela*.

Es probable que, dentro de un futuro inmediato, se restablezca en su sitio efectivo al viejo Sorel. Este “restablecimiento”, sin embargo, será posible, en una amplia medida, gracias al estudio de la correspondencia intercambiada con Edouard Berth. Hace quince

\* Pierre de Place, *Elogio de Elohim* (B. Aires, Sur, 1966).

años, Pierre Andreu anunció la publicación de esta correspondencia, pero, hasta la fecha, nunca he podido comprobar su aparición.

De su abuelo Berth conserva, Pierre de Place, no sólo el rigor de la *rebeldía*, sino, asimismo, la rebeldía del *rigor*.

Es un hombre que no quiere ser *dopado*, pero que, al mismo tiempo, se prohíbe *dopar* a los demás. Guillermo Sucre ha definido perfectamente este movimiento del autor de *Nord-Sud* cuando describe su poesía como *la poesía de la conciencia*, como, asimismo, cuando percibe en su alquimia verbal “un fondo perturbador e inquietante”.

Sospecho, sin embargo, que este *fondo perturbador* no sea sino el movimiento concreto de un pensamiento en permanente interrogante del mundo, de los demás hombres, de sí mismo.

Es un tiempo de *perturbados* establecidos, un hombre errante, insatisfecho de los *standards* de *confort* moral e intelectual de la nueva *ciudad moderna* como lo es Pierre de Place, resultará siempre *perturbador e inquietante*.

*Noblesse oblige.*

La sombra tutelar de Edouard Berth se proyecta, familiar, sobre la fisonomía espiritual de su nieto en su rebelión cotidiana contra la ordenación burguesa del mundo, al mismo tiempo que la *vieille noblesse*, que lo recorre por su vena paterna, lo enfrenta—como me decía en una carta— contra la *proletarización* total de la existencia individual.

En la estantería que enfrenta a su mesa de trabajo, amarilladas por el tiempo, se alinean las obras completas de Proudhon. Curioso alimento espiritual de un poeta de nuestros años. Su hallazgo me recuerda, de pronto, casi automáticamente, la *Ode a Charles Fourier* de André Breton...

### *Afinidades electivas*

Estamos reunidos, después de dos años de no vernos, la dramaturga Elisa Lernes, autora de *La bella inteligencia*, fiel amiga; el escritor argentino Baica Dávalos, hombre orquesta de la revista *Zona Franca*, Luis García Morales uno de los mejores poetas jóvenes de la hora actual de Hispanoamérica; los de Place. Lolli de Place es argentina. Conoció a su marido regresando de Europa a Buenos Aires. Viajaban en el mismo barco. Luego se embarcaron en un mismo destino.

Desde un balcón cubierto de plantas tropicales se puede espiar, en medio del ruidoso e incesante movimiento de una gran avenida, la lucha clandestina que, esquina enfrentada, libra Eros con Thanatos. Un hotelillo “discreto” ocupa el segundo piso de una sucursal de la empresa funeraria *La Voluntad de Dios*. Me imagino el secreto absurdo de hacer el amor en una atmósfera poblada de sollozos, plegarias y condolencias. Héctor Murena —me dicen— se reventaba de la risa al contemplar este insólito espectáculo.

La risa ausente de Murena nos contagia a todos.

Le recuerdo a Elisa Lerner, después de una breve pausa escocesa, uno de sus mejores textos breves: *Carta a Stanley Barcaski, suicida de Nueva York*. Este texto, que apareció en “Letras y Arte” de *La República*, fue escrito a raíz del siguiente cable: “Un ingeniero de televisión, Stanley Barcaski, de 31 años, se suicidó hoy lanzándose desde el piso ochenta y uno del *Empire State Building*. Este rascacielo, el mayor del mundo, tiene 102 pisos y mide 327 metros de altura”.

Elisa me agradece el recuerdo dedicándome *El país odontológico*, acto teatral recientemente publicado en *Zona Franca*: “A Martín, que no pertenece a nuestro país odontológico, a su irónica erudición de la vida... ELISA”.

Se trata de una desteatralización de los teatralizadores de la *Kultur*.

—MUCHACHA: Un mimético, ¿tiene algo que ver con Marta Traba?

—MUJER: Un pequeño mimético va los domingos a las exposiciones de las galerías con la fluidez y soltura que ha adquirido durante la semana yendo al supermercado ‘Cada’... Un mimético nada tiene que ver con Marta Traba.

—MUCHACHA: Usted, ¿le tiene miedo a Marta Traba?

—MUJER: (...) ¿Quién le tiene miedo a Marta Traba?”

Elisa vivió largo tiempo en Nueva York. Perdida —como dice frecuentemente— en los silencios de Manhattan. Esta experiencia reaparece siempre, infaliblemente, en su conversación. Elisa se burla de todos, hasta de sí misma, con un aire de inocente caprichosa. *Yo no soy —dice— una dama rentable de la cultura.*

*El país odontológico* —se insinúa— *está dedicado* a una honorable matrona del Espíritu que, esposa de un conocido *uomo di cultura*, dejó de serlo para convertirse en la esposa de otro *uomo di cultura*.

Cambiamos de tema.

El nombre de Jorge Teiller se reúne, distante, a nuestro grupo. Pierre de Place sostiene que es el más valioso poeta joven chileno. Pienso lo mismo. Éste era también el pensamiento de Teófilo Cid. Recuerdo que, hace once años, llegó Teiller a la sala de redactores de *La Nación*. Le llevaba su primer libro a Teófilo. Días después apareció, en este matutino, un elogioso comentario de Cid sobre el joven poeta sureño.

La sombra de Teófilo Cid se pasea, solitaria, entre nosotros.

“La noticia de la muerte de Teófilo Cid —me decía Pierre de Place en carta del 7 de julio de 1964— me conmueve. Era uno de esos hombres excepcionales cuya rectitud y nobleza son raras en nuestra época”. Pierre tiene, entre sus libros, un ejemplar de *El Camino del Nielol*. Reconozco la letra del desventurado amigo al que la solicitud generosa de un grupo minoritario de almas robustas, como la del novelista Guillermo Atías, logró extenderle un poco su permiso terrestre. ¡Pobre amigo! Lo mató, en último término, la respetable sociedad chilena. Lo despedazaron los felizcopistas del Edén: la Gran Jauría de los *mediakonfección*.

Teófilo era, en sus últimos años, un *Señor* vestido andrajosamente en un mundo de caballeros de sastrería. Su elegancia estaba, justamente, en su miseria. Como Baudelaire era un *dandy* de choque.

*La vida inteligente* toca a su fin.

## Epílogo

En un rincón de Caracas, entre libros, papeles e ideas, vive, tranquilo e inquieto a la vez, Pierre de Place. En su casa, una tarde u otra, un grupo de compañeros de armas, se sientan para medir al desierto que avanza no en un país, sino, en verdad, en un *Continente odontológico*. Un día el visitante es el autor de *El pecado original de América*, otro día es un viajero incorregible de Indias, otro día...

En casa de Pierre de Place.

la voz de Georges Brassens



*La bella inteligencia*

la tradición antiburguesa

se anudan, desde distintos itinerarios, contra los impostores nacionales e internacionales, en un gesto común de irrespeto por las fórmulas, los formularios y los "formulistas". Es la *vida inteligente* que renace, tarde a tarde, con el ojo puesto en el desierto que avanza, mientras la *ciudad moderna* es presa de un pánico mimético.

(PEC, N° 218, 3 de marzo de 1967, pág. 16).

## NIHILISMO, LITERATURA E HISTORIA

*¿Qué significa el nihilismo?*

*¡Que los valores supremos han perdido su crédito!*

*Falta el fin: falta la contestación al "por qué"...*

F. NIETZSCHE (1885)

*...Allí donde todo se siente impulsado hacia la nada,  
reina el nihilismo...*

M. HEIDEGGER (1955)

*... la evaluación nihilista es posiblemente una llave...*

F. CHÂTELET (1966)

Hacia 1885, al redactar las notas destinadas al prefacio de *La voluntad de poder*, Federico Nietzsche anticipó, como el rasgo específico del siglo xx, un fenómeno radical e ineludible; *la irrupción del nihilismo*. Desde entonces, en la medida en que éste se ha tornado cada vez más "asediante", el fenómeno anticipado por Nietzsche ha sido objeto de asedios reiterados. No obstante su carácter fragmentario, tal vez consustantivo, éstos retrazan, en nuestros días, el pasado oblicuo de la historia del *nihilismo*.

"Lo que voy a relatar —anticipaba Nietzsche— es la historia de los dos siglos que se aproximan. Y describo lo que viene, lo que no tiene más remedio que venir: la irrupción del nihilismo. Esta historia ya puede ser relatada, pues la necesidad entra aquí en acción. Este porvenir habla ya por boca de cien signos. Esta fatalidad se anuncia en todas partes..."

Setenta años después, cuando la mayor parte de los signos *pre-vistos* por Nietzsche estaban, mundialmente, a la vista de todos, el filósofo Martin Heidegger, en su carta—contribución al tomo de homenaje al escritor Ernst Jünger—, constataba que "... el movimiento del nihilismo se ha hecho mucho más potente como movimiento planetario incontenido y multiforme que lo carcome todo. Ninguna persona inteligente pretenderá negar hoy en día que el nihilismo, en las formas más diversas y recónditas, se ha convertido en el "estado normal" de la humanidad".

Tiempo después todavía, en una serie de fragmentos publicados, en 1959, en la revista *Arguments*, Kostas Axelos señalaba la acción, radical e implacable, del *nihilismo* en todas las ordenaciones de la existencia actual. La banalidad, el imperio de lo insignificante e indiferente, el culto masivo de lo vulgar, la ausencia de toda *presencia* auténtica inscriben la acción omnipresente del *nihilismo* en el radio inmediato de la existencia cotidiana.

“El nihilismo —decía Axelos— es el problema del mundo planetario que no sabe sobre qué está fundado ni hacia adónde va (...). El nihilismo comienza a englobar todo aquello que es y todo cuanto se hace...”.

Para comprobarlo basta, en nuestros días, adentrarse en el corazón *desértico* de las grandes urbes mundiales. Escuchar el atroz silencio que, fatal e irremediadamente, sube desde el vientre esterilizado de los templos. Palpar la *ausencia* de efectivo pensar que se presencia en las codificaciones más habituales del pensamiento. Registrar la soledad e impotencia en que se sostiene la vida afectiva.

El *nihilismo*, en suma, ha dejado de ser, como decía el sociólogo Edgar Morin no hace mucho, el asunto privativo de filósofos, escritores y desadaptados, para convertirse en un hecho que es “históricamente vivido, si no en todas partes y por todos en las sociedades occidentales, al menos en todos los niveles de la existencia como la decadencia o la muerte de las grandes trascendencias, de las significaciones exteriores y superiores a una vida mortal...”.

Es el *nihilismo* —“el más inhóspito de los huéspedes” (Nietzsche)— el que, desde lo *impensado* del mundo actual, interroga a todas las codificaciones del pensamiento de nuestros días. Es el *nihilismo* el que, como decía Axelos, ha devaluado a las iglesias en que había codificado el hombre sus esperanzas trascendentales. El que ha descubierta el *otro* rostro del Estado burocrático en que se habían sistematizado los movimientos e ideas revolucionarios. El que ha señalado la vacuidad del “pensamiento pensado” en que se había codificado *toute la recherche de la pensée*.

Es el *nihilismo*, por último, el que, al irrumpir desde la historia, cuestiona, cada vez más opresivamente, al *sentido* de la historia actual.

Uno de los personajes de Malraux sostenía que “es la historia la encargada de darle un sentido a la aventura humana”. Esta frase traduce el movimiento concreto que, dentro de la historia, lleva a cabo el hombre del siglo xx. Éste no sólo *vive*, como sus antecesores, el hecho histórico, sino que, asimismo, le acuerda un particular *valor* al acto de vivirlo. Este *valor* forma parte de la estructura histórica del hombre actual. Lo reencontramos en cada uno de sus comportamientos mediante los cuales adhiere al presente: consumo de *actualidades*, mutación acelerada de modas, mitos, símbolos e imágenes.

El mismo *valor* lo reencontramos en N. Bujarin cuando, enfrentando al tribunal que le condena, *seculariza* la sentencia de Hegel de que *la historia mundial es un tribunal universal* (*Die Weltgeschichte ist das Weltgericht*), a fin de establecer, por encima de la condena que aceptaba, su confianza de que el “por-venir” patentizaría la verdad que el presente velaba de un modo trágico. Para Bujarin toda *providencia* no podía ser sino un *ardid de la razón* (Hegel). En la movilidad total —en la *cinética* mundial— sólo cuenta la *pre-visión* de los hombres que, posibilitando al juicio histórico, restablecen al presente en su *sentido*.

De ahí la razón última que, de pronto, pensadores, escritores e ideólogos se hayan vuelto, como Nietzsche, hacia el futuro intentando descifrar sus anuncios más arcanos. “Escribir —decía Valéry— es predecir”. “Todo escritor —decía Drieu La Rochelle— es profeta. Cada vez es menos posible una sana política —decía Ortega— sin larga anticipación histórica, sin profecía...”.

Esta *actitud prometeica* ha definido, durante más de medio siglo, no sólo la posición del hombre frente a la historia, sino, asimismo, en una amplia medida, su “pre-disposición” ante el horizonte último de la existencia.

“Si el destino de la humanidad es una historia —decía el citado personaje de Malraux—, la muerte es parte de la vida, si acaso no es la vida parte de la muerte. Y la muerte es ya la Nada”.

En uno de sus últimos escritos, Drieu se refería a la *fatalidad profética* del escritor, señalando, con su habitual lucidez, que en toda profecía se da, de un modo u otro, el *sentido de la muerte*. Su trágico destino sanciona, autenticándola, la validez de esta señal.

Iguales señales se pueden rastrear, desde Kafka hasta nuestros días, en el proceso múltiple de la literatura del siglo xx. En la medida en que este proceso se sostiene en lo que Maurice Blanchot ha denominado *la desaparición de las formas históricas de lo divino*, toda la literatura actual es una *errancia* en la que, de una manera u otra, irrumpen la *Nada*. En la medida que el tiempo de la literatura es *le temps de la détresse* —el tiempo de aflicción— ésta corre de la mano del *nihilismo*.

En su célebre conferencia sobre ¿Qué es *metafísica*?, decía Heidegger:

“La angustia nos corta la palabra. Es porque toda la existencia se desliza en el acoso de la Nada, que toda proposición anunciando al ‘ser’ (que diría la palabra ‘es’) se calla en su presencia. Si en la opresión de la angustia buscamos colmar el vacío del silencio mediante un discurso al azar, éste es un testimonio más de la presencia de la Nada”.

Estas palabras de Heidegger, pronunciadas en 1929, restablecen el *sentido*, para muchos siempre velado, de los intentos novelescos posteriores de Samuel Beckett, Nathalie Sarraute o Marguerite Duras. El *discurso al azar* de los personajes de Beckett, el diálogo, por ejemplo, del dúo Vladimir-Estragon (*En attendant Godot*), el *bavardage* ininterrumpido de los protagonistas anónimos de *Le Square*, de M. Duras, la “subconversación” de N. Sarraute, están testimoniando, por un camino u otro, la omnipresencia de la Nada entre los escritores más “radicales” de nuestro tiempo.

Sus textos espiados por la *Nada*. Uno de los volúmenes más representativos de S. Beckett lleva, justamente, este ilustrativo título: *Nouvelles et textes pour rien*. En uno de los parlamentos más significativos de *En attendant Godot* se escucha el siguiente diálogo:

—ESTRAGON —“(…) *essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.*

—VLADIMIR —*C'est vrai, nous sommes intarissables.*

—ESTRAGON —*C'est pour ne pas penser.*

—VLADIMIR —*Nous avons des excuses.*

—ESTRAGON —*C'est pour ne pas entendre.*

—VLADIMIR —*Nous avons nos raisons.*

—ESTRAGON —*Toutes les voix mortes...*

En el aforismo que abre la primera parte del libro primero de *La voluntad de poder* apuntaba Nietzsche: “nihilismo como consecuencia de la interpretación histórica del valor de la existencia”.

Desde entonces, falto de un Dios en quien confiar su destino, el hombre ha redescubierto que no tiene otra realidad que aquella que, de un modo u otro, le viene con la historia, en cuanto, como decía Ortega, *res dramática*. Es decir, en cuanto ser que, por no ser nada fijo e inmutable de antemano, tiene que *hacerse*, justamente, a su ser.

Esto explica que, para Heidegger, el “fondo abisal” —la *Nada*—, en el que reside la verdad de la metafísica, sea el supuesto desde el cual se realiza el hombre en la historia. Esto explica, asimismo, que enfrentando a este último horizonte, la actual literatura se constituya, de un modo u otro, como un “ejercicio problemático” (Robbe-Grillet). Como una “práctica” en el “fondo abisal” de la existencia humana en la que Kafka, Joyce, Musil, L. F. Céline, Drieu son sólo, posiblemente, los trazos más visibles.

Hace un tiempo, Jean Duvignaud señalaba la *desconcertante experiencia* que debe afrontar el escritor actual: inventar *formas nuevas* sin creer, por ello, en el “progreso”. La ilusión del progreso —formulada, hace dos siglos por el desventurado Condorcet— parece haber perdido todo su crédito. El escritor actual mide su *actualidad* por el número de liquidaciones que opera su obra en las formas literarias anteriores. Esta obra tiene, antes que todo, un carácter “liquidatorio” e inestable.

Es un puro acto transitorio.

De ahí que, como decía Duvignaud, “la creación literaria sea una actividad que consiste, en la esencial, en cuestionarse a sí misma incesantemente”.

(PEC, Nº 219, 10 de marzo de 1967, pág. 17).

## ALGO MÁS SOBRE EL NIHILISMO

...*Le nihilisme constitue le problème du monde planétaire  
qui ne sait ni sur quoi il se fonde ni ou il va.*

KOSTAS AXELOS (1959)

Uno de los más valiosos exponentes de la *nueva* crítica norteamericana, Ihab Hassan, señalaba, hace cinco o seis años, que la actual *crisis del héroe* en la novela estadounidense de nuestros días respondía, en último término, al esfuerzo de los escritores por restablecer una imagen del hombre en *un mundo sin Dios*. “El grito que todavía resuena en nuestros oídos —decía Hassan— es el grito con que, hace cerca de un siglo, proclamó Nietzsche la muerte de Dios”.

Este “grito” ha hecho, como es sabido, fortuna.

De un modo otro, la *ausencia* de Dios define o perfila a los novelistas más radicales de nuestro tiempo, hasta el punto que uno de sus más encarnizados *negadores*, Jean-Paul Sartre, se mueve, según algunos de sus críticos, dentro del *vacío* dejado por Dios al ausentarse. Hace unos años, en su texto sobre *L'Art, la littérature et l'expérience originelle*, Maurice Blanchot indicaba que la actual literatura se sostenía en “la desaparición de las formas históricas de lo divino”.

Sobre este abisal hecho queda, sin embargo, mucho por decir.

Ihab Hassan señalaba, siempre refiriéndose al horizonte de la novela norteamericana de nuestros días, que ésta consistía, en una amplia medida, en una tentativa de enfrentamiento de la existencia cotidiana *desde* la radical idea de la “muerte de Dios”. Lo mismo podría decirse, en verdad, de un importante sector de la novela europea actual.

La Divina Providencia está perdiendo, día a día, grandes cantidades de sufragios.

Faltos de un Dios en quien confiar no sólo la esperanza en una *otra* vida, sino, asimismo, la seguridad en ésta, los escritores más representativos del siglo xx se han visto, de una manera u otra, forzados a medirse con su propia *Nada*. Se han hallado, en otras palabras, obligados a asumir la *condición humana* desde su nuda estructura dramática.

“La actual generación —decía Ihab Hassan— vive la *crisis* de la amenaza de una guerra que podría ser la *guerra final*. Es la generación del absurdo que se esfuerza por trascender el absurdo”.

Este lenguaje nos resulta, de un modo u otro, *familiar*.

La *amenaza* de una posible guerra final se omnipresencia no sólo en los mundos novelescos de nuestros días, sino, también, en todas las *creaciones* que, con distintos grados de *mediatización*, apuntan hacia la radical incertidumbre que, diariamente, inscribe el futuro inmediato. Tal vez éste sea, en última instancia, el resorte íntimo de la llamada *ciencia-ficción* o ficción científica.

En los inicios de la década anterior, enfrentándose, justamente, al *mandarinato* literario e intelectual de Sartre, Roger Nimier esbozó lo que, poco tiempo después, iba a ser la actitud de una generación para la cual el “por-venir” le era un duro problema. Tanto en los textos reunidos en *Le Grand d'Espagne* como en su cuarta novela, *Les Enfants tristes*, Nimier esbozó, en un lenguaje desenfadado, el horizonte de incertidumbres que, fatal e irremediamente, suscitaba la simple mención de la palabra *futuro*.

Los primeros lectores de Nimier se equivocaron cuando diagnosticaron, sumariamente, que su actitud era una actitud calcada de Drieu La Rochelle.

Cuando en nuestros días, un poco en todas partes, se vuelve a *reinstalar* en lo más *actuante* de la actualidad el pensamiento de Nietzsche no se está, en verdad, calcando el pensamiento del malogrado filósofo, sino que, en verdad, se le está situando expresamente frente al horizonte que *pre-vió* desde las postrimerías del siglo xix. Nietzsche —escribía Drieu en 1941— “es el profeta del siglo xx en toda su complejidad todavía secreta”.

Esto puede ser confirmado, a distintos niveles, desde varios indicadores.

Existe, sin embargo, la tendencia dominante de restablecer la presencia de Nietzsche desde la cuestión por excelencia de nuestro tiempo: el *nihilismo*.

En su texto *Nietzsche contra Marx*, escrito en 1934, Drieu La Rochelle esbozaba la posibilidad que todo el siglo xx estuviese moviéndose en los círculos polémicos de Marx y Nietzsche. El propio itinerario del autor de ese texto parecería probarlo. Por otra parte, el grueso de los jóvenes escritores e intelectuales que, hacia 1950-1955, emprendieron la “revisión” del caso de Drieu se movía dentro de la doble influencia Marx-Nietzsche.

No es, tal vez, en modo alguno un azar que, en 1960, al reeditar por primera vez uno de los textos “clásicos” del llamado marxismo occidental, *Historia y conciencia de clase* de Lukács, Kostas Axelos declarase al semanario *Arts* lo siguiente: “para nosotros se trata de repensar toda la gran tradición filosófica que encuentra en Hegel un cierto término. De retomar la problemática de Marx y del marxismo para cuestionarla y para confrontarla con el pensamiento de Nietzsche y de Heidegger, los dos pensadores postmarxistas más importantes, y de preparar, en lo posible, un pensamiento de tipo nuevo...”.

De este modo, durante los últimos años de la década anterior, coinciden dentro de la zona de doble influencia Marx-Nietzsche un grupo de escritores formados en la *tradición nietzscheana* de Spengler, Heidegger, Ernst Jünger, Drieu, y un grupo de intelectuales marxistas que, renunciando a la militancia comunista, pasarán de una actitud revisionista parcial a lo que Edgar Morin denominaba el *révisionnisme généralisé*.

En esta *coincidencia* se vuelve a plantear, en nuestros días, la cuestión del *nihilismo*.

Esta cuestión deja de ser el campo *privativo* de los descendientes confesos de Nietzsche. Esta vez vuelve en manos de los descendientes de Marx: Kostas Axelos, Jan Duvignaud, Pierre Fougeyrollas, Edgar Morin...

La cuestión sigue en estado franco.

No hace mucho, comentando una polémica suscitada, en Italia, por Alberto Moravia, P. Bonuzzi señalaba que, con la liquidación de la literatura *comprometida*, se había operado una irrupción del *nihilismo* en la literatura italiana de nuestros días.

La liquidación de la literatura *comprometida* sería una consecuencia de la insuficiencia, si no de la radical inoperancia, de la crítica marxista a la sociedad neocapitalista. Tanto en la U.R.S.S. como en las democracias populares —sostenía Moravia— se está esbozando un "movimiento de aprobación y de anexión tácitas de ciertos caracteres del neocapitalismo: *mass-media*, conformismo optimista, moral de masa, civilización de la producción y del consumo...".

Para Bonuzzi el único compromiso posible que queda, frente a la expectativa de una sociedad burocrática, satisfecha de su ordenación, es el compromiso contra el *gran miedo*, contra la amenaza de un mundo absurdo servido por una técnica neutra moral e ideológicamente. Este *compromiso* radical estaría, según Bonuzzi, manifestándose en el *nihilismo* en que se sostienen los escritores rebeldes de nuestros días.

En 1848, comentando las Jornadas de Febrero de ese año, Blanqui escribía: "La República será una mentira si no es sino la sustitución de una forma de gobierno por otra. No basta cambiar las palabras: es preciso cambiar las cosas".

Un siglo después, uno de los protagonistas de *Chicken Soup with Barley*, de Arnold Wesker, se dirige a los hombres del partido de la revolución: "Ustedes no han protestado jamás, en el Partido, contra la jungla de la sociedad industrial. Ustedes no han querido destruir los valores. Esos valores son los mismos que ustedes quieren. Que un hombre pase toda la santa jornada delante de una máquina no les parece un crimen sino cuando no es su propietario. ¡Cielo! La gloria de poseer una máquina...".

Edgar Morin ha mostrado, en la serie de análisis que comprende *L'Esprit du temps*, cómo la sociedad industrial contemporánea ha sido secretando, justamente, al *nihilismo* previsto por Nietzsche. La literatura, por su parte, al bucear en el *vacío* dejado por Dios, ha mediatizado esta experiencia radical del siglo xx, constituyéndose en uno de los principales viveros de rebelión e inconformismo.

En esta situación resulta lícito que los escritores puedan preguntarse *ahora*, como lo hicieron, hace tres años, un grupo de escritores encabezados por Sartre por invitación de la revista *Clarté*, órgano de la juventud comunista francesa, *¿qué puede la literatura en una sociedad que tiende a la mecanización, tecnificación y a la despolitización?*

Esta pregunta que irrumpe desde el horizonte del inmediato futuro tiene, sin embargo, una historia. Una historia que se mueve, de un modo u otro, dentro de la zona de la doble influencia de Marx-Nietzsche.

(PEC, N° 226, 28 de abril de 1967, págs. 17 y 18).



## LETRADOS, AUTORES Y ESCRIBIENTES

Esbozando las razones para emprender, hace nueve años, una sociología de la literatura, Robert Escarpit recordaba que el actual concepto de literatura sólo data de las postrimerías del siglo XVIII. Antes del siglo XVIII —decía Escarpit— no se *hacía* literatura, sino que, simplemente, ésta era una tenencia privativa *des lettrés*. Estos “letrados” constituían, dentro de la sociedad total, una especie de sociedad *interior* que, sin corresponder a ninguna clase determinada, era, sin embargo, *solidaria* de la estructura social existente.

Quizá convenga detenerse en este hecho.

Resulta, en verdad, algo insólito que Escarpit establezca como *símbolo* de la aparición histórica de *l'homme de lettres* la célebre carta que, en febrero de 1755, le envió Samuel Johnson a lord Chesterfield, pero, al mismo tiempo, no establezca la actitud ambivalente de la aristocracia inglesa del XVIII frente a la llamada *aristocratie des lettrés*. La ambivalencia de esta actitud es la que, de uno u otro modo, viene a ser *denunciada* en la carta del quisquilloso autor del *Dictionary of English Language*.

Han pasado siete años —decía Johnson lord Chesterfield— desde que hice antesala en su casa y desde que fui puesto en la calle. Durante este tiempo he proseguido mi trabajo, pasando dificultades de las que resulta inútil quejarse, y he llegado, por fin, a la víspera de su publicación sin un acto de asistencia, ni una palabra de aliento, ni una favorable sonrisa.

Esta carta, en la que Carlyle presintió al hombre de letras como a un nuevo *héroe*, no se entiende, sin embargo, cuando se la sustrae de su contexto inmediato. Su destinatario, lord Chesterfield, era, desde luego, una de las figuras más finas, cultas e inteligentes del siglo XVIII. Hace unos años, en el estudio que le dedicó a la sociología de la formación del *gusto* literario, Levin L. Schückin lo consideraba “lo más granado de la cultura aristocrática dieciochesca”. Samuel Johnson, por su parte, no era, ni mucho menos, un escritor empeñado en hacer saltar, de un modo u otro, la estructura social existente.

Basta, por lo pronto, recordar su violenta *condenación* de Jean-Jacques Rousseau para percatarse hasta dónde era solidario de aquella.

“Lo creo —decía— de los peores hombres: un bribón que debiera ser arrojado de la sociedad (...). Me gustaría tenerlo trabajando en las colonias...”.

En realidad, hasta 1750, ningún miembro de la aristocracia inglesa hubiese visto con buenos ojos ser identificado socialmente como *author*, pero, al mismo tiempo, difícilmente hubiese dejado de proteger la labor *des lettrés*, garantizando, parcial o totalmente, su sustento e interesándose en sus creaciones. Levin L. Schücking perfiló, con numerosos ejemplos, esta actitud ambivalente de los aristócratas ingleses.

“Es extraordinariamente significativo —refería el investigador alemán— que *Lady Bradshaugh*, aristócrata amiga del más renombrado novelista inglés del siglo XVIII, Samuel Richardson, se avergonzara ante los demás aristócratas de Lancashire por mantener correspondencia con un *author*, a tal grado que ocultó ese hecho lo más que pudo. Cuando Richardson le envió su retrato, ella transformó su firma en Dickenson, para que la cosa no saliera a la luz”.

Esta actitud prevalecerá, con algunas variantes “nacionales” o regionales, en toda la sociedad europea hasta las postrimerías del siglo XVIII, e incluso hasta cuando la figura del *author* estaba completamente configurada socialmente. Basta leer la correspondencia de Baudelaire con su madre para percibir la *resistencia* de ésta

*voler de ses propres ailes et être auteur.* Esta frase, entresacada de la confesión que, un año después de la muerte del poeta, hizo Mme. Aupick a Charles Asselineau, explica no sólo las reiteradas quejas de su hijo, sino, asimismo, el ácido humor del poema "Bénédiction" con que, luego de los versos al lector, se abre *Les Fleurs du Mal*:

*Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,  
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,  
Sa Mère épouvantée et pleine de blasphèmes  
Crispe ses poignets vers Dieu, qui la prend en pitié (...)*

Sería un error tratar de explicar esta *resistencia* de Mme. Aupick por un "defecto" personal. Su *resistencia* era, en verdad, la resistencia de la *sociedad* francesa al escritor ya configurado socialmente. La sociedad burguesa secretará, a lo largo del siglo XIX, dos figuras que, siendo sus criaturas, son, al mismo tiempo, su *negación*: el *proletario* y el *escritor*. No es extraño que, en algunos momentos críticos, se haya establecido entre ambos un pacto tácito o explícito en contra del *sistema*.

La imagen obsesiva de la *soledad* que, de un modo u otro, establece la literatura del siglo XIX está traduciendo esa *otra* soledad, más profunda e insalvable, en que, dentro de la sociedad total, se debate el escritor. Esa *soledad* que, desde sus primeros escritos, ilustra la obra de Flaubert.

*Je fus au collège des l'âge de dix ans —escribía en sus Mémoires d'un fou— et j'y contractai de bonne heure une profonde aversion pour les hommes. Cette société d'enfants est aussi cruelle pour ses victimes que l'autre petite société, celle des hommes...*

Casi cien años después de la *denuncia* del Dr. Johnson, cuando la sociedad aristocrática ha dado lugar en Francia a la sociedad burguesa, su *queja* se ha convertido en un *acto social* de violencia variable e intermitente. Lucien Goldmann, en sus más recientes escritos sobre sociología de la novela, ha venido insistiendo en la posibilidad de una *homología* entre la forma novelesca y la estructura de la sociedad burguesa individualista. "La forma novelesca —dice Goldmann— nos parece en efecto la trasposición sobre el plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado".

Esta afirmación de Goldmann no es, sin embargo, un *dogma*.

Como toda determinación de un fenómeno *cultural* es sólo una hipótesis de trabajo que permite ir estableciendo un campo de relaciones inteligibles. La misma constitución de la *crítica*, inicialmente *desde* la literatura, es un fenómeno inmerso dentro del proceso histórico-social de la sociedad individualista. El crítico deja de ser, desde 1750, un *glosador* de textos para convertirse, a lo largo del siglo XIX, en un funcionario de la *negatividad*. El simple *courtier* —el honesto "corredor" de noticias bibliográficas— se ha convertido en un *desmistificador* implacable e irreverente.

Este hecho, sumaria e insuficientemente esbozado, puede ser comprobado en el espacio de cada literatura.

Sin embargo, este esbozo de cuestión estaría incompleto si eludiéramos el hecho que, junto con constituirse la figura social del *author* como individuo problemático en el seno de la sociedad total, la literatura se ha ido, al mismo tiempo, *institucionalizando* socialmente, pudiendo, de este modo, ser *servida* indistintamente por el *escritor* y por el *escribiente*.

Este hecho no ha sido, en mi conocimiento, suficientemente examinado.

Si la *literatura* ha sido, por lo menos desde Flaubert, un esfuerzo consciente por

*autolegitimarse* socialmente mediante una serie de *negaciones*, la labor parasitaria de los escribientes ha sido, justamente, un esfuerzo de sentido inverso. Se puede, en efecto, discutir largamente, como lo está haciendo J.P. Sartre, sobre las "elecciones" implícitas o explícitas de Flaubert, reexaminar los textos de Valéry, las autocríticas reiteradas de Lukács, los compromisos de Drieu, Malraux o Aragon, las posiciones de Ehrenburg o de Pasternak.

Ninguno de estos autores, ni siquiera el más *confiado* de ellos, hubiese podido *fiar* su obra, como Stendhal, a la posteridad, porque ésta, de un modo u otro, se le había vuelto problemática e incierta. El calor de la polémica del día y la "separación" radical que, durante casi treinta años, medió con los escritores soviéticos no crearon, justamente, el clima más adecuado para *comprender* sus actos. Es probable que, en un futuro no lejano, pueda reconstituirse públicamente el *horizonte* histórico concreto, el sistema de expectativas e incertidumbres, en que debieron decidir sus destinos los escritores rusos. La sombra de Pasternak puede ser, tal vez, una promesa de *explicación*.

"Stendhal o Dostoievski —decía Jean Duvignaud hace un tiempo— podían apelar al juicio del porvenir. En nuestros días el porvenir está encastrado en los laberintos de las conductas humanas, de los temas de comunicación, de las transmisiones simultáneas del pensamiento y del saber. Ser, para un escritor, es, desde ahora, comunicar con sus contemporáneos".

Es aquí, en este punto crucial, donde están operando, en nuestros días, los *escribientes* de una u otra *estructura de poder*. Ellos son *les chiens de garde* que, bloqueando la *comunicación* de los escritores con sus contemporáneos, se constituyen en los silenciadores de la literatura, del pensamiento o de la crítica, para *reproducir*, en el silencio de aquellos, el *dictado* monótono, reiterado e implacable de las jefaturas. En esta situación, de más en más planetaria, el *exilio* interior de un Pasternak corresponde, de un modo u otro, al *exilio* interior de un Musil, como corresponde, en último término, el suicidio de un René Crevel, de una Virginia Woolf o de un Cesare Pavese al suicidio de un Maiakovski, de un Essenin o de un Fadeiev.

Hace doscientos años, hacia 1750, se inició, dentro del proceso de la sociedad total, la formación histórica de un *tipo conflictivo* de escritor —el *author*— que traspondrá, preferentemente, en la forma novelesca el conflicto de su existencia cotidiana. Sucesor de *lettré*, heredará de éste la pericia o el gusto de las *Belles Lettres*, pero, liberado a su suerte, escindido de su clase, se rebelará, a diferencia de su antecesor, contra la estructura social existente, enfrentando la soledad, la miseria o la incompreensión. Su vida será, usualmente, una búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo, asimismo, degradado. Esta *peripecia* corresponde, justamente, a la descripción que, desde Lukács hasta Goldmann, han formulado de la forma novelesca.

La historia, sin embargo, a la que el *author* ha interrogado reiteradamente, ha terminado, a su vez, interrogándolo en su última conciencia. Unos, como Flaubert, se han limitado a responder *je suis un aristocrate*, sabiendo, de antemano, que la sociedad aristocrática había desaparecido. Otros como Sartre, se han lanzando a las barricadas de la *revolución* sabiendo, de antemano, que los Enjolras del siglo xx no sólo han caído acribillados por los gendarmes del orden, sino, asimismo, por los *comisarios del pueblo*.

(PEC, N° 228, 12 de mayo de 1967, págs. 19 y 20).

## EL "QUALUNQUISMO" EN MARGUERITE DURAS

Hace tres años, durante una exposición del *horizonte* del llamado *Nouveau Roman*, señalé la función preponderante que tiene, en las novelas de Marguerite Duras, el *uomo qualunque*. Con esa *señal* quería, en primer término, invertir el signo de un reproche formulado, poco antes, a la autora de *Le Square* por un cronista literario de *Il Corriere della Sera*. El *qualunquismo* de algunas de las obras más representativas de la Duras no me parecía, en modo alguno, una *deficiencia*, sino, más bien, uno de los signos que mejor ilustran la *actualidad* de su tentativa novelesca.

Quisiera retomar ahora el hilo de esta cuestión.

El problema del *qualunquismo* en la novela de nuestros días trasciende, desde luego, los límites habituales del campo en que se inscriben las tentativas novelescas de los exponentes del *Nouveau Roman*. Es un dato común a todos los novelistas de la *crisis del héroe* que, de un modo u otro, define a un proceso de la novela occidental desde Kafka a Robbe-Grillet, desde Joyce a Samuel Beckett, desde Proust a Michel Butor. Este proceso se impondrá, tarde o temprano, como un proceso homólogo de la *crisis del individuo* en la sociedad de masas contemporánea.

Este hecho ha sido explicitado por Nathalie Sarraute como por Robbe-Grillet en sus escritos de carácter *teórico*.

Para Nathalie Sarraute la época de los *personnages inoubliables* —Don Quijote, el padre Goriot, Emma Bovary, los hermanos Karamazov...— ha terminado irremediamente. Estas grandes "individualidades" de la novela prejoyciana no tienen, al parecer, ningún asidero en nuestro mundo, hasta el punto que, en nuestros días, ni los autores ni los lectores se *fian* en los personajes novelescos. Los análisis de esta *crisis del héroe* llevados a cabo por Nathalie Sarraute, en los textos reunidos en *L'Ere du Soupçon*, explican no sólo el movimiento concreto de sus novelas, sino, asimismo, se abren sobre el *mundo* de la novela actual.

Robbe-Grillet ha señalado, por su parte, que la noción de *personaje* novelesco es una de las nociones caducadas en la novela de nuestros días, porque no puede ser un *el* cualquiera, anónimo y trasluciente. "Un personaje —decía Robbe-Grillet— debe tener un nombre propio, nombre y apellido si es posible. Debe tener parientes, una heredad. Debe tener una profesión..."<sup>1</sup>.

Un *personaje*, en suma, es siempre una individualidad *identificable*, objetivamente por la red de "papeles" que cumple dentro de un contexto social determinado. Un *personaje* es, de este modo, no sólo el protagonista de una acción, afortunada o desafortunada, sino, asimismo, un ser "privilegiado" en torno al cual se ordena, de un modo u otro, la realidad del mundo.

Este ser inolvidable e identificable es, justamente, el que comenzó a disolverse con Joyce, Kafka, Céline e incluso, parcial, pero, innegablemente, con Proust. El protagonista de *Finnegans Wake* está, como algunos de los "héroes" de Kafka, apenas indicado por las iniciales H.C.E. El protagonista de *El proceso* no tiene otra *identidad* que una desnuda e inquietante K. El mismo relator de *A la recherche du Temps Perdu* sólo, cuando se le observa

<sup>1</sup> Cf. A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman* (Paris, Editions de Minuit, 1963), pág. 27.

desde la *novela tradicional*, una *sombra* que errando, elípticamente, en la memoria, anda a la búsqueda, como decía Ludovic Janvier, de *un lieu perdu*<sup>2</sup>.

Creo que se puede hallar un *momento de transición* de este proceso de *crisis del héroe novelesco* en el protagonista de *El hombre sin cualidades*, de Robert Musil. El título de esta obra —una de las más radicales e imburtables de nuestro tiempo— es, desde luego, un *símbolo* de la peripecia sobrevenida al *personaje* dentro del proceso de la novela occidental del siglo xx. El “redescubrimiento” de la obra de Musil, iniciado hace quince años, como el hecho de que muchos de los ataques formulados contra el *vanguardismo* —v. gr. los de Gyorgy Lukács— se sirvan de su obra, está mostrando, entre otros hechos, la *actualidad* de su tentativa novelesca.

Como Bardamu, el protagonista de *Voyage au bout de la nuit*, de L.F. Céline, Ulrich es todavía un *ser de transición*. “Yo narraré —dice Musil— la historia de un hombre que tuvo algunas dificultades con su carácter o que, tal vez, nunca tuvo...”. La figura de Ulrich está contrapuesta, en un momento dado de la obra, a la figura de su padre, una *personalidad* intelectual de la sociedad de *Cacania*. Ulrich estudió matemáticas, luego de haber sido oficial, para ser, en último término, *nada* en particular: *un hombre sin cualidades*.

Este rasgo lo reencontramos en la mayoría de las novelas de Marguerite Duras.

Este *uomo qualunque* se presencia, de un modo u otro, casi obsesivamente, en sus obras más representativas. Los protagonistas de *Le Square* no tienen nombre. Tampoco lo tienen los de *Hiroshima mon amour*, ni de los de la *nouvelle Les Chantiers*<sup>3</sup>. Si bien el nombre de Anne Desbaresdes aparece en la segunda página de *Moderato Cantabile*, el nombre de su *partenaire* sólo aparece en la mitad de la novela, mediante un escueto, casi confidencial *Yo me llamo Chauvin*.

Marguerite Duras no termina nunca, ni se preocupa, al parecer, en terminar, la *identificación* de sus protagonistas. La figura del triángulo amoroso —la *lógica del deseo triangular* de que habla René Girard— queda siempre flotando en una aparente gratuidad que, naturalmente, hubiese condenado hasta el propio Flaubert. El lector de *Madame Bovary* puede, cualquiera que sea su juicio o su pre-juicio moral sobre el caso, vislumbrar la posible *razón* que tenía Emma para *engañar* al desafortunado Charles Bovary. Flaubert no ahorró detalles al respecto.

Esto resulta imposible en una novela de la Duras. Ella misma advierte, al precisar el propósito que tuvo al escribir *Hiroshima mon amour*, que las condiciones en que se produjo el *encuentro* de los amantes no serán aclaradas. Se trata —dice— de una “historia banal que ocurre mil veces cada día. El japonés está casado, tiene hijos. La francesa también lo está e igualmente tiene dos hijos. Viven una aventura de una noche...”<sup>4</sup>.

Lo poco que sabemos del esposo de Anna Desbaresdes —que es Director de la Fundición que da vida al pueblo, que vive en una casa del *Boulevard de la Mer*— no tiene otra función que la de situar, esquemáticamente, a la protagonista, pero ignoramos cuáles son las relaciones que median entre ellos. La única vez que se hace presente es casi al final de la obra. “Una *sombra* apareció —dice el relator— en el marco de la puerta que había quedado abierta, oscureciendo aún más la penumbra de la pieza. Anne Desbaresdes se pasó la mano por sus desordenados cabellos rubios...”<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Cf. Ludovic Janvier, *Une parole exigeante* (Paris, Editions de Minuit, 1963), pág. 11.

<sup>3</sup> Recogida en el vol. *Des Journées entières dans les Arbres* (Paris, Gallimard, 1954) págs. 135 - 203.

<sup>4</sup> *Hiroshima mon amour* (Paris, Gallimard, 1960), pág. 3.

<sup>5</sup> *Moderato Cantabile* (Paris, Editions de Minuit, 1958), pág. 140.

Tampoco sabemos nada de su amante.

Marguerite Duras no *privilegia*, en verdad, a ninguno de sus protagonistas novelescos. Pareciera que, en último término, estuviese narrando una historia equivalente o igual a cualquiera *otra historia*. En esto se aproxima a la confesión final del relator de una de las primeras *nouvelles* de Samuel Beckett". Yo no sé por qué —decía el narrador de *L'Expulsé*— he contado esta historia. Perfectamente hubiera podido contar otra...<sup>6</sup>.

Los protagonistas de *Le Square* están permanentemente aludiendo a su *qualunquismo*. Ser *como* los demás —parece pensar Marguerite Duras— es poder *estar* en el lugar de los demás. Desde *Le Marin de Gibraltar*, pasando por *Moderato Cantabile*, *Hiroshima mon amour* e incluso *Le Square*, hasta *Le ravissement de Lol V. Stein*, se trata de estar en la situación — en esta concreta situación que es, en última instancia, el *cuerpo*— en que *otro* estuvo, de reemplazarlo desesperadamente como si, al *devorar* la sombra del *otro*, estuviese logrando la certeza de la propia *identidad*. El *rito funerario* al que se entregan, en *Moderato Cantabile*, Anne Desbaredes-Chauvin para llegar a identificarse con la pareja de amantes trágicos que motivó su encuentro, corresponde al proceso de identificación, en *Hiroshima mon amour*, con la situaciones Nevers-Hiroshima, como corresponde al desnudamiento de Lol V. Stein al ponerse en el lugar de la mujer que se fue con su novio. "Lol no podía llegar a pensar —dice el relator— que estuviese ausente del lugar donde este gesto pasaba. Este gesto no tendría sentido sin ella..."<sup>7</sup>.

Yves Berger ha creído ver en esto una tematización obsesiva de la *encarnación*. Esta interpretación de Berger puede operar, sin embargo, sólo cuando se la deriva de *otro* orden de consideraciones. El *erotismo* a que se entregan, fatal e irremediamente, los protagonistas de la Duras no es, en modo alguno, un *punto de partida*, sino que, al contrario, supone una serie de *reducciones* previas que, naturalmente, la autora se abstiene de explicitar en los textos. El *cuerpo* recupera todo su peso sólo cuando el hombre se queda, de pronto, sin otro instancia sobre la superficie de la vida.

No es, en modo alguno, un azar que los *encuentros* de los personajes de Marguerite Duras ocurran siempre en un mundo *esquemático* —hoteles, bares, plazas, playas— entre seres —uno por lo menos— *errantes*. Estos seres están siempre —como dice el protagonista de *Le Square*— *ahí* fuera: en una plaza, en un bar, en una calle, en una playa, siempre entre los *demás*, pero, al mismo tiempo, siempre solos. "Ser, a la vez, como todos los otros —dice el protagonista de la misma novela—, como todos los otros y, al mismo tiempo, como se es..."

Esta constante de la obra de la Duras —su *qualunquismo*— que hemos, sumariamente, esbozado, la restablece dentro del proceso de la *crisis del héroe* novelesco de la novela del siglo xx. Sus personajes pertenecen no a la galería de los *personnages inoubliables* de la novela tradicional, sino, en verdad, a la familia de los *anti-héroes* contemporáneos iniciada por H.C.E., por K. por Ulrich, por Bardamu... Pertenecen a esta familia como decía Ludovic Janvier, de *anónimos* en que se reclutan los *anti-héroes* de la novela actual.

Este fenómeno, sin embargo, no nos es, en modo alguno, *extraño*.

La *crisis del héroe* novelesco es un proceso homólogo de la *crisis del individuo* en la sociedad de masas contemporánea. Este hecho comienza, desde hace algunos años, a patentizarse en la actual narrativa hispanoamericana. Los que ahora andan por ahí "descubriendo" el

<sup>6</sup> Pub. con Molley (Paris, Editions 10/18, 1963), págs. 235 - 253.

<sup>7</sup> *Le ravissement de Lol V. Stein* (Paris, Gallimard, 1964), pág. 55.



valor de la novela rioplatense deberían, en vez de disparársela por la cabeza a nuestros amolados novelistas nacionales, ir preguntándose, con alguna seriedad, *por qué* está ocurriendo lo que está ocurriendo en las letras argentinas.

Un relato como *La autopista del sur*, de Julio Cortázar, supone, entre otras cosas, un cierto estadio social en que se da esta realidad compleja e inquieta que es, justamente, una *autopista*. La dirección del relato de Cortázar está dada, irónicamente, en el epígrafe de Arrigo Benedetti con que se abre el texto. *Gli automobilisti accaldati non avere storia... Come realta, un ingorgo automobilistico impressiona ma non ci dice gran che.*

Es una "historia" de *uomo qualunque*. De ese *uomo qualunque* que, privado de otras señas, sólo atina a orientarse entre los demás mediante las marcas de sus automóviles hasta llegar—en el movimiento concreto del relator— a identificarlos con ellos. El protagonista es, en verdad, *la autopista*.

(PEC, N° 230, 26 de mayo de 1967, pág. 20).

## SITUACIÓN DE MARGUERITE DURAS

*No es fácil hablar de Marguerite Duras.  
Por más que se hable en efecto de sus libros,  
siempre se está seguro de haber esquivado su significación oculta...*

MAURICE NADEAU (1958)

Quizá convenga proseguir ocupándose de Marguerite Duras. Su obra ilustra algunas de las más radicales tendencias de la narrativa actual, como espero que lo haya dejado entrever el esbozo que hice, en mi crónica de la semana pasada, del problema del *qualunquismo*. Un examen detallado de la obra de la Duras nos llevaría, sin embargo, a la cuestión final del *nihilismo*, que, por ahora, sería prematuro adelantar. Esta cuestión fue sugerida, hace tres años, por la crítica inglesa Bárbara Bray cuando, examinando el escepticismo filosófico de Marguerite Duras, sostuvo que éste traducía cierto *nihilisme senti aussi bien que réfléchi*.<sup>1</sup>

El tratamiento de esta cuestión presupone una serie de investigaciones previas que, lamentablemente, no han sido llevadas a cabo. Marguerite Duras no ha tenido una especial fortuna con la crítica. Su obra dista mucho de haber suscitado, hasta la fecha, un número de críticas e investigaciones comparable al que ha suscitado la obra de Nathalie Sarraute. Este tipo de *desatención* es, sin embargo, bastante frecuente en todas partes. También la Sarraute conoció un largo período de "silenciamiento" no sólo de parte de

<sup>1</sup> Cf. Barbara Bray, *Marguerite Duras: le langage comme événement*, en J. Matthews, *Un Nouveau Roman? Recherches et traditions*, en *Revue de Lettres Modernes* N° 94-99, Paris, 1964. págs. 75-83.

la crítica, sino, asimismo, de parte del público lector que, por una razón u otra, se desentendió de la autora de *Tropismes*. Ni siquiera el prólogo que Jean-Paul Sartre antepuso, en 1947, a *Portrait d'un inconnu* le valió alguna audiencia en el gran público.

Éste no es el caso, naturalmente, de Marguerite Duras.

Sus obras, al fin de cuentas, están periódicamente siendo reeditadas, comentadas, traducidas. Su guión de *Hiroshima mon amour* le valió, hace ocho años, una nominación mundial. Este mismo *film* fue objeto de un seminario de estudio en el Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas<sup>2</sup>. Otras dos novelesas suyas —*Le Marin de Gibraltar* y *Moderato Cantabile*— han sido, asimismo, filmadas. Sólo la crítica ha ido, hasta el momento, a la zaga del itinerario recorrido por la obra de la Duras.

Si descontamos el fascículo que, hace cuatro años, publicó Jean-Lux Seylaz<sup>3</sup>, *el dossier* crítico sobre la Duras está compuesto por una serie de estudios breves de carácter general y de reseñas de sus libros... Falta, desde luego, un estudio comparable al de Bruce Morrisette sobre Robbe-Grillet, al de Ludovic Janvier sobre Samuel Beckett, al de Jean Roudaut sobre Michel Butor, etcétera. Falta, en verdad, un estudio *radical* sobre Marguerite Duras.

Esta *falta* ha facilitado una serie de malentendidos.

La ubicación de la obra de Marguerite Duras, por ejemplo, dentro de las tendencias renovadoras de la composición novelesca que, desde la década pasada, viene llamándose *Nouveau Roman*, suele ser controvertida. La misma Duras ha tomado parte en esta controversia.

En una entrevista concedida, en 1963, a Pierre Hahn para el número especial que le dedicó la revista *Paris & Theatre*, con motivo de la presentación de *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, M. Duras declaró personalmente, no creía en ese movimiento<sup>4</sup>. El mismo año, el crítico e historiador Maurice Nadeau situó la obra de Marguerite Duras entre los novelistas más próximos a la novela *existencialista*, reconociendo, sin embargo, que algunos de sus libros, como *Dix Heures et demie du Soir en Été* y *L'Après-Midi de Monsieur Andesmas*, podían figurar honorablemente dentro del *Nouveau Roman*<sup>5</sup>.

No voy, por ahora, a discutir este punto.

La propia autora de *Le Square* se discute a sí misma cuando, en la citada entrevista con Pierre Hahn, sostuvo que el *Nouveau Roman* era sólo un *rewriter* desafortunado de la novela norteamericana y del surrealismo. Sus primeras obras —como ella misma lo ha reconocido— fueron escritas bajo una profunda influencia de la narrativa norteamericana, en particular de la de Ernest Hemingway, del mismo modo como sus últimas obras están mostrando una creciente influencia del surrealismo. Esta influencia ha sido, asimismo, reconocida por Marguerite Duras durante una reciente entrevista concedida a *Le Monde*. "Puesto que el surrealismo no puede venir hacia mí —decía—, voy yo al surrealismo...".

La inclusión o exclusión de Marguerite Duras del *Nouveau Roman* no puede hacerse *in abstracto*. En 1958 su nombre podía figurar, sin duda, al lado de los *nouveaux romanciers*

<sup>2</sup> Cf. *Tu n'as rien vu à Hiroshima*, Séminaire du Film et du Cinéma, Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, 1962.

<sup>3</sup> Jean - Lue Seylaz, *Les Romans de Marguerite Duras*, en *Archives de Lettres Modernes*, núm. 47, Paris, 1963.

<sup>4</sup> Cf. *Paris & Theatre*, núm. 198, *Special Marguerite Duras*, Paris, 1963. Comprende, además de la entrevista, el texto de *Les Viaducs* y un Art de Claude Damians, *Marguerite Duras sur le silence à théâtre*.

<sup>5</sup> Cf. M. Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre* (Paris, Gallimard, col idées, 1963), págs. 122 y 123.

porque, en general, se trataba de establecer, como lo hizo el célebre número de *Esprit*<sup>9</sup>, a los principales exponentes de la novela nueva, cuando todavía no habían, sin embargo, *codificado* totalmente las directrices de su *novedad*, aun cuando ya estuviesen circulando los textos teóricos de Nathalie Sarraute y los primeros "manifiestos" de Robbe-Grillet.

Es difícil, por otra parte, esquematizar la obra de un autor que, como la Duras, está todavía abierta e *inclusa*. Se trata, en verdad, de una obra que está, por así decirlo, *abrándose*. Se trata más que de un *hecho* clausurado de un *haciéndose* en que cada nuevo libro resitúa a los anteriores en una nueva perspectiva siempre móvil, provisoria e inestable, como corresponde a toda búsqueda en un mundo sin señales.

Este hecho podría establecerse desde distintos indicadores.

Los primeros libros de Marguerite Duras se mantienen dentro de una cierta *fidelidad* hacia el mundo concreto de la existencia cotidiana. No difieren gran cosa del realismo prosaico que definió a la mayoría de las tentativas novelescas de la segunda posguerra. Ni la autora ni la crítica parecen darle, actualmente, una particular importancia. Marguerite Duras ha confesado que escribió sus primeros libros —desde *Les Imprudents* hasta *Barrage contre le Pacifique*— para liberarse de su infancia.

Sin embargo, es en estos libros donde debemos, de un modo u otro, buscar la raíz de esa presencia obsesiva de los niños en la mayoría de las obras posteriores de la Duras. Esa *presencia*, normalmente esquematizada, secundaria para la progresión dramática de cada obra, *debe tener*, sin embargo, un sentido concreto dentro del universo novelesco de la autora. Normalmente cada "historia" se abre en presencia de un niño.

Una simple muestra lo demuestra.

En la primera página de *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953) se lee: "El niño se levantaba siempre primero. Estaba sentado, completamente desnudo, en las gradas del mirador, observando, al mismo tiempo, la circulación de los lagartos en el jardín y la de los barcos en el río...". *Le Square* (1955) se abre de la manera siguiente: "El niño llegó tranquilamente desde el fondo de la plazuela y se plantó delante de la joven. Tengo hambre, dijo...". *Moderato Cantabile* (1958) se inicia con una lección de piano del pequeño hijo de Anne Desbaredes. En la página dos de *Dix Heures et demie du Soir en Été* (1960) se encuentra la siguiente descripción: "El bar está lleno. Se habla del crimen de Rodrigo Paestra. Se está de acuerdo sobre Pérez, pero no sobre la mujer. Una niña. María bebe un vaso de manzanilla".

Etcétera, etcétera.

Esta *presencia* reiterada de un niño en las obras de Marguerite Duras —esta presencia de un *testigo* infantil en el mundo brutal de los adultos— es, para mí, un *símbolo* obsesivo que restablece, por encima o por debajo de las diferencias que median entre ellas, una cierta unidad entre las primeras obras de Marguerite Duras y las últimas.

Éste no es, obviamente, el único indicador posible.

Durante la discusión de *Hiroshima mon amour*, en el seminario organizado por el Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas, René Micha señaló la posibilidad de establecer una relación *identificadora* entre el *role* privilegiado que tiene, en las primeras novelas de la Duras, el hermano con el *role* que tiene, en la mayoría de las

<sup>9</sup> *Esprit*, núm. 7 y 8, "Le Nouveau Roman" (Paris, juillet-août 1958).

obras posteriores, el *otro hombre*, el desconocido. Este desconocido —decía Micha— *restituye*, en cierto modo, la imagen del hermano<sup>7</sup>.

Esta indicación de Micha, no obstante ser fácilmente rastreable desde *Le Marin de Gibraltar* hasta *Le ravissement de Lol V. Stein*, nos llevaría, ahora, más allá del espacio de una crónica. Pienso, sin embargo, que esta indicación de Micha como, asimismo, la que acabo de dar sobre la *presencia* del testigo infantil son dos posibles indicadores para establecer una visión unitaria interna en la obra de Marguerite Duras.

Esta simple posibilidad me parece más promisoría, para la comprensión de la obra de la Duras, que la insistencia de algunos críticos, como Bárbara Bray o como Georges Markow-Totevy, en establecer *dos Duras*, aun cuando, frecuentemente, se vean forzados, al explicar la temática de alguna obra posterior, a retroceder a los relatos breves que, como *Le Boa* o *Les Chantiers*, fueron recogidos, en 1954, en *Des Journées entières dans les arbres*.

Con esto, naturalmente, no estoy desconociendo ni minimizando las variaciones que se patentizan en el itinerario novelesco de Marguerite Duras. Estas variaciones que se han ido acentuando a partir de *Les Petits Chevaux de Tarquinia* hacia una forma de relación novelesca *más abstracta*, como decía, en su colaboración al número especial de *Esprit*, Gennie Luccioni<sup>8</sup>.

Este proceso de *economía prosódica* que caracteriza a la obra de la Duras —los mecanismos de autorregulación del relato— exigen un tratamiento particular. Lamentablemente, como va dicho, la crítica literaria ha desatendido la obra de Duras, desentendiéndose de este modo, de una de las obras que mejor ilustran ciertas tendencias *radicales* de la narrativa actual.

En nuestra crónica anterior, al examinar, sumariamente, el problema del *qualunquismo* en la Duras, intentamos mostrar el *horizonte* de una de las cuestiones más opresivas de la narrativa de hoy. Tal vez —tengo razones para sospecharlo— este tipo de *muestras* terminen siempre fastidiando a los que creen estar *autorizados* para prescribir las *fronteras* de la crítica literaria, denunciando toda ocupación con un autor no domesticado, ni doméstico, como un acto de *snobismo*, de *exoticismo* o, más sumariamente, de *malinchismo*.

Se está dando entre nosotros una cierta *crítica* que he denominado, tal vez insuficientemente, la *a-crítica*. Se caracteriza, en general, por la falta de ideas efectivas como, asimismo, por una falta total de experiencia literaria con los textos decisivos de la literatura *actual*.

Esto será, sin embargo, materia para una crónica futura.

(PEC, N° 231, 2 de junio de 1967, pág. 16).

<sup>7</sup> René Micha, *Marguerite Duras et son oeuvre*, ob. cit., págs. 225 - 230.

<sup>8</sup> Gennie Lucioni, *Marguerite Duras et le roman abstrait*, en *Esprit*, núm. cit. págs. 72 - 76.

## NUEVA NOVELA & NUEVA CRÍTICA I

*La critique traditionnelle a son vocabulaire.  
Bien qu'elle se défende beaucoup de porter sur la littérature  
des jugements systématiques (...)  
il suffit de lire avec un peu d'attention ses analyses  
pour voir aussitôt paraître un réseau de mots-clefs,  
trahissant bel et bien un système.*

A. ROBBE-GRILLET (1957)

Hace unos meses, en el texto que sirve de introducción al número que la revista *L'Arc* dedicó a Jean-Paul Sartre\*, el crítico Bernard Pingaud esbozó una de las posibles direcciones de la transformación "intelectual" que, desde la década pasada, viene manifestando la sociedad francesa. Pingaud lo hizo tomando como términos de referencia los años 1945 - 1960.

"Para medir —decía Pingaud— el camino recorrido entre estas dos fechas, basta abrir un periódico, o una revista, y leer algunas críticas de libros. No sólo no se citan los mismos nombres, ni se invocan las mismas referencias, sino que ni siquiera se pronuncian las mismas palabras. El lenguaje de la reflexión ha cambiado. La filosofía que hace quince años triunfaba, desaparece ahora ante las ciencias humanas. Ya no se habla de conciencia o de sujeto, sino de reglas, de códigos, de sistemas. Ya no se dice que el hombre hace al sentido, sino que el sentido sobreviene al hombre. Ya no es existencialista, sino que es estructuralista"<sup>1</sup>.

Sin entrar a discutir, por ahora, el detalle de esta descripción de Bernard Pingaud, remitiéndola, simplemente, a la *situación* por ella descrita, puedo afirmar que es, simultáneamente, certera e insuficiente. Es certera en la medida que nos enfrenta con un *cambio* efectivo de la vida intelectual francesa durante el lapso 1945 - 1960, pero es, al mismo tiempo, insuficiente en la medida que este *cambio* queda inexplicado. Pingaud nos ha *mostrado* un cambio, pero, a la vez, nos ha ocultado su posible *agente*.

Este *cambio* parece ser, sin embargo, un proceso muchísimo más *radical* que un desplazamiento de *ismos*, por importantes e incitantes que éstos nos parezcan.

Hace cuatro años, en un estudio publicado en la revista norteamericana *Daedalus*. Michel Crozier intentó "perfilar" las transformaciones operadas en el "clima intelectual" de Francia durante el mismo lapso 1945 - 1960. Estas transformaciones constituían, según Crozier, un *revolución cultural*. El llamado *Nouveau Roman*, la estética del teatro de la Ausencia —esa *esthétique de l'absence*—, la creciente irradiación del pensamiento antropológico de Claude Lévi-Strauss estarían, entre otros hechos, señalando la presencia de esta revolución.

Para Crozier, sin embargo, algunos de estos hechos —concretamente el llamado *Nouveau Roman*— estarían traduciendo un cierto *mal-estar* de los intelectuales dentro de las mutaciones operadas en la sociedad francesa durante los quince últimos años. Estas mutaciones estarían, según Crozier, cuestionando al concepto e imagen que tienen los intelectuales de su *role* dentro e la sociedad *moderna* contemporánea.

\* *L'Arc*, núm 30, *Sartre aujourd'hui*, Aix-en-Provence, 4º trimestre 1966.

<sup>1</sup> Cf. *L'Arc*, núm. cit., pág. 1.

"(...) el malestar general —decía— del medio intelectual, la crisis verdadera que se percibe en la literatura de vanguardia no pueden explicarse sino dentro de este contexto<sup>2</sup>.

Este *mal-estar* es, desde luego, un hecho efectivo. Sólo que su exposición supone un contexto muchísimo más amplio que el utilizado por Michel Crozier. Basta recordar, siempre dentro del espacio de las letras francesas, a la obra novelesca de L.F. Céline, a la correspondencia de Antonin Artaud con Jacques Riviere, al pesimismo de Drieu La Rochelle, al universo "suicidario" de algunos surrealistas, para tener que retrotraer el *mal-estar* de los intelectuales franceses a los años inmediatamente posteriores al término de la Primera Guerra Mundial.

Este mismo *mal-estar* lo reencontramos, más recientemente, en el importante debate organizado, hace tres años, por la revista comunista *Clarté* en torno a la cuestión, *¿qué puede la literatura?*, como, asimismo, en ciertos aspectos de la polémica entablada en torno a la "nueva crítica" —particularmente en torno a la obra de Roland Barthes— y en las reiteradas discusiones a que ha dado lugar el llamado *Nouveau Roman*.

Ésta me parece ser una cuestión radical.

No es, en modo alguno, un azar que, durante la década pasada, se hayan "producido", dentro de la sociedad francesa, una serie de fenómenos como el *retorno* al Poder del *degaullismo*, el llamado *Nouveau Roman*, la "nueva" crítica, el grupo de pensadores "neomarxistas" de la revista *Arguments*, la crisis de la literatura "comprometida", la revaluación del surrealismo... Se trata, posiblemente, de una serie de síntomas de un cambio profundo que, tarde o temprano, se mostrará en su efectiva magnitud.

El año pasado, prologando la reedición de una de sus primeras obras, *Sciences Humaines et Philosophie*, Lucien Goldmann intentó explicar este cambio —la revolución cultural de que habla Crozier— desde una perspectiva sociológica, señalando que, en último término, éste correspondía al paso del capitalismo en crisis de la posguerra al capitalismo de organización.

"Los futuros historiadores de la sociedad y de la cultura occidentales —decía Goldmann— situarán, probablemente, entre 1955-1960 el cambio, en Francia, del capitalismo en crisis al capitalismo de organización y, correlativo a este cambio, el paso de una sociología filosófica, histórica y humanista al pensamiento histórico de hoy..."<sup>3</sup>.

Luego, coincidiendo con Bernard Pingaud, Lucien Goldmann establece como uno de los síntomas de este *cambio* el hecho que, desde la década pasada, las ciencias humanas tiendan, de más en más, a ocupar el lugar ideológico que, anteriormente, había ocupado la filosofía. Este hecho es, para Goldmann, uno de los hechos más inquietantes. El *ahistoricismo*, en todas sus formas, constituye uno de los rasgos ideológicos de la sociedad tecnocrática. Por otra parte, más alerta a la efectiva índole de ciertos fenómenos culturales de nuestro tiempo que Michel Crozier, Lucien Goldmann invierte el signo del *mal-estar* de los escritores de vanguardia, clavando las picas no sobre éstos, sino, como corresponde, en el lomo de una cierta sociología.

"En un momento —decía Goldmann— en que todo lo verdaderamente importante en el plano de la creación literaria o artística, desde el *Nouveau Roman* hasta los *films* de Godard, Robbe-Grillet, Visconti, Antonioni y Renais, está centrado en el carácter inhumano y

<sup>2</sup> Michel Crozier, "La révolution culturelle. Note sur les transformations du clima intellectuel en France". Publicado inicialmente en *Daedalus* (Harvard, diciembre 1963), este trabajo fue republicado, en Francia, por *Prewes*, núm. 179 (enero 1966) y núm. 180 (febrero 1966).

<sup>3</sup> Cf. Lucien Goldmann, *Sciences Humaines et Philosophie*, 2ª ed. (Paris, Editions Gonthier, 1966), pág. 6.



acultural del capitalismo de organización y en la dificultad de adaptarse a éste, la sociología contemporánea se integra en él y llega a ser, de más en más, sobre el plano teórico, uno de sus elementos constitutivos y, a menudo, explícita o implícitamente su defensor...<sup>4</sup>.

Este juicio condenatorio de Lucien Goldmann está *des-cubriendo* el otro rostro de la revolución cultural perfilada por Crozier. Ese otro rostro que, de manera reiterada, suele sustraerse ideológicamente en las consideraciones de escritores tan radicales como Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute o Samuel Beckett.

"Un analista de la novela —decía R.M. Albères recientemente— no puede tener en 1966 la misma óptica que en 1950..."<sup>5</sup>.

Esta afirmación puede ser suscrita, desde luego, sin grandes dificultades.

Hacia 1950 la novela estaba, en sus directrices dominantes, empeñada en expresar la *conditio humana*. La expresión "condición humana" —que había sido consagrada, en 1933, por la novela de Malraux— no sólo era posible encontrarla en los novelistas e ideólogos de la posguerra, como Sartre o Camus, sino, asimismo, en los coloquios de sobremesa, en los artículos de la "gran" prensa, en los manifiestos de *denuncia* o de *adhesión* políticos.

Se invocaba, en suma, la *condición humana* como antes se había invocado la *naturaleza* del Hombre. Los grandes debates del existencialismo francés se libraron bajo el signo de esta invocación. Consecuentemente, dentro del fragor del debate, todos postulaban, de un modo u otro, a ser los portadores de una nueva forma de *Humanismo*. Había, al parecer, una demanda social de humanidades después de su trágica *sustracción* en el universo concentracionario de los nazis, en la explosión de Hiroshima, en un mundo devastado.

"Usted pregunta —decía Heidegger en su célebre carta a Jean Beaufret— *Comment redonner un sens au mot "Humanisme"?* Esta pregunta viene de la intención de retener la palabra 'humanismo'. Yo me pregunto si es necesario. ¿O no es aún suficientemente notoria la desgracia que causan títulos de esta especie... Hace tiempo que se desconfía de los 'ismos'. Pero el mercado de la opinión pública pide constantemente nuevos. Y uno está siempre de nuevo dispuesto a cubrir esta demanda..."<sup>6</sup>.

Lógicamente, dentro de este colectivo *fiarse* en la postulación de un "nuevo" humanismo, la crítica literaria emplazaba, usualmente, a las obras desde su contenido *significante* —moral, político, filosófico o ideológico— más manifiesto. Lo que importaba, al parecer, era lograr establecer el *compromiso* del escritor con los demás hombres; el pacto que, de un modo u otro, pasaba el escritor con la sociedad. Esta actitud puede ser elocuentemente ilustrada con la obra crítica de J.P. Sartre de los cuatro primeros temas de *Situations*. Sartre se movía dentro de lo que perspicazmente Christine Glucksmann ha denominado la *problemática humanista de la literatura*. Sería interesante establecer, ahora, a la luz de los últimos escritos críticos de Sartre, las posibles variaciones que ha introducido éste en su *praxis* crítica.

Dentro de este contexto, una obra como *Malloy* debía, naturalmente, desconcertar a la crítica. Esta novela de Beckett cuestionaba, justamente, a la *conditio humana* de manera radical e indisimulada. Esto explica el *mal-estar* que suscitó entre algunos de sus primeros

<sup>4</sup> *Op. cit.*, pág. 12.

<sup>5</sup> R. M. Albères, *Métamorphoses du roman* (Paris, Albin Michel, 1966), pág. 10.

<sup>6</sup> Cf. M. Heidegger, *Carta sobre el Humanismo*, trad. de A. Wagner de Reyna (Universidad de Chile, Col. "Tradición y Tarea", Santiago, s.f.), pág. 164.

comentaristas. G. Albert Astré lo trató de libro delirante. Frente a *Malloy* —decía el crítico de *Action*— *Voyage au bout de la nuit* y *La Nausée* son escritos casi reconfortantes.

*Molloy* no encajaba, desde luego, en la petición colectiva de un "nuevo humanismo", sino que, al contrario, extremaba, sin duda alguna, el proceso destructivo que había generado a esta petición. En esta situación, dispuesto a retener la palabra, G. Albert Astré no podía sino concluir que *Molloy* era una ilustración de lo que él llamaba *l'humanisme de la pourriture*.

Esto ha variado más o menos radicalmente.

Hacia 1966 la novela, en sus directrices dominantes, está empeñada en aprehender otras realidades. La crisis de la llamada *littérature engagée* —el desahucio progresivo de la concepción del compromiso político, moral e ideológico— es un hecho manifiesto. El tiempo de Sartre, de Camus, no corresponde, al parecer, al tiempo de los novelistas de *Nouveau Roman* ni al tiempo del grupo de escritores de la revista *Tel Quel*. El horizonte novelesco de Malraux, de Sartre o de Camus difícilmente puede ser reencontrado en las novelas de Robbe-Grillet, de Butor, de Ricardou.

Albères ha constatado este cambio.

"Entre 1935 y nuestros días —dice— la novela ha pasado de la interrogación psicológica, social, moral y metafísica a la interrogación estética, onírica, fenomenológica. Éste es un hecho histórico, puesto que las novelas de hoy plantean problemas de óptica y de estética, y no problemas de metafísica y de moral"<sup>7</sup>.

Esta constatación es, sin embargo, al igual que la descripción de Pingaud, certera e insuficiente. Albères constata una mutación sobrevenida en la novela, pero, al mismo tiempo, se ahorra la tarea de explicarla. Esta explicación no puede, por otra parte, encontrarse sino en el propósito expreso de los "nuevos" novelistas por aprehender otras realidades que las manipuladas por la novela tradicional. Basta abrir los textos teóricos de Nathalie Sarraute como los de Robbe-Grillet para percatarse que, tanto para éste como para aquella, se trata de establecer una nueva forma de *realismo*.

"Desde Flaubert a Kafka —decía Robbe-Grillet al prologar su volúmen de ensayos *Four un Nouveau Roman*— se impone una filiación (...). Esa pasión de describir que anima a los dos es la misma que se reencuentra en la nueva novela de hoy. Más allá del naturalismo de uno y del onirismo metafísico del otro, se esbozan, los primeros elementos de una escritura realista de un género desconocido que está por nacer...<sup>8</sup>.

El último texto de este volumen —*Du réalisme a la réalité*— es bastante elocuente al respecto. La verdadera *revolución operada* por los escritores del llamado *Nouveau Roman* no consiste en una modificación de los procedimientos narrativos, sino, más bien, en haber llevado a cabo esta modificación a raíz —como el mismo Robbe-Grillet lo dice— de que la situación del mundo actual no es la misma que hace cien años, como tampoco la *realidad* de hoy es la misma que hace quince o veinte años.

Este hecho no se ha escapado a la *nueva crítica*.

(*PEC*, N° 233, 16 de junio de 1967, pág. 15).

<sup>7</sup> R. M. Albères, *op. cit.*, pág. 11.

<sup>8</sup> Cf. A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman* (Paris, Editions de Minuit, 1963), pág. 13.

## NUEVA NOVELA & NUEVA CRÍTICA II

... le roman est toujours l'horizon du critique:  
le critique est celui qui va écrire, et qui, semblable au Narrateur prosutien,  
emplît cette attente d'une oeuvre de surcroît,  
qui se fait en se cherchant et dont la fonction  
est d'accomplir son projet d'écrire tout en l'éluant.  
Le critique est un écrivain, mais un écrivain en surcuis.

ROLAND BARTHES (1963)

Respondiendo, hace cuatro años, a una encuesta de la revista *Tel Quel*, Roland Barthes señalaba la necesidad de ir investigando el posible *sentido* del hecho de haber pasado, durante la última década, de la llamada *littérature engagée* de esa literatura empeñada, de un modo u otro, en expresar la *conditio humana* que ilustran las obras de Sartre o de Camus— a la literatura *abstracta* de nuestros días. Estamos —había constatado *Tel Quel* frente a una espectacular *despolitización de la literatura*, entre autores “que no son ni siquiera “apolíticos” sino que, en general, son escritores de izquierda, este fenómeno constituye, en cierto modo, un grado cero de la historia”.

Esta cuestión exige una cierta cautela.

No faltará, desde luego, quien estime esta *despolitización* de la obra literaria como un saludable retorno al *buen sentido* de una supuesta literatura políticamente pura, inmaculada. Con ello, sin embargo, se estará esquivando la índole del fenómeno constatado por *Tel Quel* y, al mismo tiempo, se estará evidenciando el propósito de “usándolo” políticamente. La frecuente prescripción de la *apoliticidad* de la literatura es, por paradójal que parezca, una *determinación política* de la literatura. Siempre el reverso de un juicio político ha sido, fatal e irremediamente, otro juicio político.

Lo señalado por Barthes no se endereza, por lo tanto, a la investigación de un supuesto retorno al *buen sentido* de la literatura, sino, en verdad, a la pesquisa del posible sentido del hecho que la sociedad francesa haya pasado de la literatura de J.P. Sartre a la literatura de A. Robbe-Grillet, del mundo novelesco de Camus al mundo novelesco de Claude Simon, del horizonte intelectual de la revista *Les Temps Modernes*, al horizonte intelectual de la revista *Tel Quel*, de una forma de escritura sólida de la Historia a una forma de escritura que parece *distanciarse*, de más en más, de la historia.

Se trata de una cuestión *cuestiona*.

Sus brazos pueden ser rastreados sólo entre los pensadores como Edgar Morin, Jean Duvignaud, Lucien Goldmann y otros, sino asimismo, entre escritores como Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet y Michel Butor. Bastaría comparar los temarios de algunas revistas como *Les Temps Modernes*, *Arguments* o *Tel Quel* para percatarse que no sólo ha variado, como decía Bernard Pingaud, el lenguaje de la reflexión, sino, asimismo su *horizonte*.

“Siempre se puede relacionar —dice Barthes— un hecho cultural, una circunstancia histórica. Pero si se quiere tratar a los fenómenos menos culturales en términos de historia

\* Cf. Roland Barthes, *Literature et signification*, en *Essais critiques* (Paris, Editions du Seuil, 1964), págs. 258 - 276.

profunda, es preciso esperar que la Historia se deje leer en su profundidad...<sup>1</sup>.

Barthes está extremando aquí desde luego, la cautela exigida por esta cuestión *cuestionante* —actitud compasible en un crítico que, como él, ha venido introduciendo importantes modificaciones en sus perspectivas iniciales—, pero, sin embargo, estima legítimo relacionar la actual *despolitización* de la literatura francesa de nuestros días con algunos fenómenos que, como el *kruschevismo* el *degaullismo* habrían establecido, para el escritor, lo que él llama un *clima general de desparticipación*.

Este hecho, sin embargo, no puede ser analizado aisladamente, sino, como el mismo Barthes lo señala, debe ir acompañado de un examen de *por qué* el *stalinismo* condujo e incitó al *compromiso* de los escritores a través de sus obras. Tal vez sea posible —piensa Barthes— descubrir bajo la *littérature engagée* como bajo la literatura aparentemente descomprometida un *elemento común*, pero el *sentido histórico* de este elemento común sólo podrá ser percibido cuando se logre agrupar al surrealismo, a Sartre, a Brecht, a la literatura *abstracta* y aún al estructuralismo como *modas* de una misma idea.

Estos *cabos* de literatura —decía— “no tienen sentido si no se los relaciona en conjuntos más amplios. No se puede comprender, por ejemplo, en nuestros días, la literatura “heurística” (una literatura que busca) si no se la relaciona funcionalmente con la cultura de masas, con la cual sostendrá (y sostiene ya) relaciones complementarias de resistencia, de subversión, de intercambio o de complicidad...”<sup>2</sup>.

Barthes piensa que oposición *littérature engagée* —literatura *abstracta* es, en último término, una *diacronía*.

“Estas dos literaturas (...) son —dice— modas (despojando al vocablo de todo sentido fútil) y, por mi parte, estaría tentado de ver en su alternancia ese fenómeno completamente formal de rotación que, precisamente, define a la Moda: se agota una palabra y se pasa a la palabra antinómica. La “diferencia” es aquí el motor no de la historia, sino de la diacronía. La historia no interviene sino cuando, precisamente, estos micro-ritmos son perturbados y esta especie de ortogénesis diferencial de las formas se encuentra excepcionalmente bloqueada por todo un conjunto de funciones históricas...”<sup>3</sup>.

Esta concepción de la intervención de la Historia en la alternancia formal que patentiza de la llamada historia de la literatura merecería ser examinado detalladamente. Ello supondría, sin embargo, haber trazado previamente la suerte corrida —su *biografía*— por el concepto de Historia en los escritos de Barthes, desde *Le Degré zéro de l'écriture* hasta sus recientes investigaciones “semiológicas”. Desconozco dónde podría conducir un trabajo de esta especie, tan promisorio como incitante, pero si éste llegara a establecer una *devaluación* de la Historia habría, posiblemente, que buscar las raíces de esta *devaluación* en la actitud ambigua que, como oportunamente lo señaló Manuel de Diguéz, traducía el primer libro de Barthes.

“En Barthes —decía Diguéz—, como en todos los marxistas de cierta importancia, existe, en último término, un elemento trágico: al reponer todos los actos del hombre en la Historia están, por una paradoja, cediendo a la tentación de pulverizar a la Historia...”<sup>4</sup>.

Sea como fuese, aún cuando Barthes se haya desentendido (en una medida que, por cierto, debe ser determinada concretamente) de su fe historicista inicial, en ninguno de

<sup>1</sup> *Op. cit.*, pág. 261.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, págs. 261 y 262.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, pág. 262.

<sup>4</sup> Cf. Manuel de Diguéz, *L'Écrivain et son langage* (Paris, Gallimard, 1960), pág. 141.

sus escritos posteriores a *Le Degré zéro de l'écriture* se sitúa, en verdad, en una perspectiva *ahistórica* como algunos estructuralistas epigonales.

“El estructuralismo —ha dicho el propio Barthes— no retira del mundo a la historia, sino que trata de enlazar a ella no sólo los contenidos (...) sino, asimismo, las formas; no sólo lo material, sino, también, lo inteligible; no sólo lo ideológico, sino, también, lo estético. Precisamente porque todo pensamiento sobre el inteligible histórico es, al mismo tiempo, una participación en este inteligible, poco importa, sin duda, al hombre estructural durar. Éste sabe que también el estructuralismo es una cierta forma del mundo, que habrá de cambiar con el mundo”<sup>5</sup>.

Esta actitud de Barthes empalma con la de Robbe-Grillet.

Respondiendo a los frecuentes reproches de que el llamado *Nouveau Roman* sólo sería una *moda pasajera*, Robbe-Grillet sostenía que esta cuestión carecía, en último trámite, de sentido porque, en el peor de los casos, el *Nouveau Roman* era el “movimiento de las modas”: el deseo de que éstas se destruyan para que, de esta manera, pudiesen surgir otras nuevas. Que las formas novelescas pasan —decía Robbe-Grillet— es, justamente, lo que sostiene el *Nouveau Roman*. Tanto que cuando éste se convierta en una *fórmula* será la señal para que en su reemplazo surja un “nuevo” *Nouveau Roman*<sup>6</sup>.

Estamos lejos de todo recurso conformista a la Eternidad o a la presencia intemporal de la Literatura. Todo cambia sin cesar. La simiente de Heráclito (Ortega) se reproduce, en nuestros días, en los sitios más insospechados. Lo *nuevo* que, a cada instante, se muestra desde el horizonte de nuestro tiempo nos remite siempre, fatal e irremediablemente, al constitutivo innovar innovándose, que es la perepécia terrestre del hombre.

Lo *nuevo* es, en el plano de la creación novelesca, lo que Nathalie Sarraute llama *la pasión por la realidad del novelista*. Esa *pasión* que, en pocos años, ha invertido de signo a la contraposición habitual de *realismo-formalismo*. Para la Sarraute los autores efectivamente realistas del siglo xx serían Joyce, Kafka o Musil, mientras que aquellos que, pretendiéndose tales, se empeñan en continuar las formas tradicionales de la novela serían, justamente, formalistas.

“Un autor —dice N. Sarraute— que se interesa ante todo —cualquiera que sea su deseo de divertir o de reformar a sus contemporáneos, de instruirlos o de luchar por su emancipación— en aprehender (...) aquello que le parece ser la realidad (es un autor realista)”<sup>7</sup>.

Este autor, sin embargo, debe renunciar, desde el momento que está empeñado en aprehender lo real, a situarse en el punto de vista *habitual* del lector, sino que, al contrario, debe *desituarlo* e invitarlo a recorrer, junto al autor, por esa *nueva* realidad que, hasta entonces incierta e innominada, intenta aprehender en su obra. En la sociedad de masas contemporánea, tal como ha sido reiteradamente señalado, lo real suele estar siempre *diferido*, y la relación que con éste mantenemos debe ser incesantemente restablecida y controlada.

(...) explicando al *Nouveau Roman* —decía Barthes— tal como éste se da, podrá explicarse una pequeña fracción de nuestra sociedad, pero explicando, cómo Robbe-Grillet o Butor operan (novelescamente) se tendrá la suerte de aprehender, más allá de la propia opacidad histórica, algo de la historia profunda de nuestro tiempo. ¿La literatura

<sup>5</sup> *Essais critiques*, pág. 219.

<sup>6</sup> Cf. Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman* (Paris, Editions de Minuit, 1963), pág. 144.

<sup>7</sup> Cf. Nathalie Sarraute, *L'Ère du Soupçon*, 2ª ed. (Paris, Gallimard, 1960), pág. 167.

no es acaso ese lenguaje particular que hace del "sujeto" el signo de la historia?<sup>8</sup>

Esta posición de Barthes lo aproxima, no obstante las diferencias que median entre ambos, a ciertos análisis de Lucien Goldmann. Goldmann ha intentado, como es sabido, comprender las obras de Nathalie Sarraute y de Robbe-Grillet explicándolas por la homología que, según él, existe entre el proceso de la *forma* novelesca y el proceso de la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado.

Para Goldmann, como tendremos la oportunidad de mostrarlo próximamente, Nathalie Sarraute como Robbe-Grillet son los dos autores más *radicalmente realistas* de la literatura francesa de nuestros días.

Esta indicación es suficiente, por ahora, para precisar algunas de nuestras consideraciones que, por fragmentarias e insuficientes que ellas sean, intentan, por lo menos, superar las deficiencias más manifiestas de algunas descripciones del cambio sobrevenido en la novela francesa durante la última década.

Tal vez no sea, en modo alguno, un azar que, durante esa década, se hayan constituido, en la sociedad francesa, un movimiento de renovación crítica y, casi simultáneamente, un movimiento de renovación creadora. Creo que, en verdad, ambos fenómenos se explican recíprocamente y, al mismo tiempo, se integran en una estructura global más amplia que, posiblemente, sea la estructura del capitalismo de organización de que habla Lucien Goldmann.

Hace un tiempo, el crítico italiano Renato Barilli señalaba la importancia que había tenido para Robbe-Grillet el hecho de haberse encontrado, en los inicios de su carrera de escritor, con un crítico tan perspicaz como Barthes. Más recientemente, en un ensayo publicado en *Tri-Quartely* hace dos años, el profesor e investigador norteamericano John K. Simon sostenía que Barthes no sólo había influido en los conceptos teóricos de Robbe-Grillet, sino, asimismo, en su proceso creador.

No vamos a magnificar estos hechos e insinuaciones.

Recordemos sólo, a título de simple anecdotario bibliográfico, que tanto el primer libro de Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, como la primera novela de Robbe-Grillet, *Les Gommés*, aparecieron el mismo año (1953). Recordemos, asimismo, que Barthes fue uno de los primeros críticos en ocuparse seriamente de la obra de Robbe-Grillet, del mismo modo como Robbe-Grillet fue uno de los primeros autores en servirse, en sus escritos teóricos por lo menos, de algunos criterios de Barthes.

No quiere decir esto, sin embargo, que la *nueva* crítica haya sido la "crítica de sostén" del llamado *Nouveau Roman*, ni tampoco que se haya convertido *a posteriori* en su conciencia interna. En ambos movimientos renovadores se manifiesta, eso sí, una *praxis* de radical problematización del ejercicio literario. Si para Barthes, por una parte, el crítico es siempre un *écrivain en surcis*, forzado a establecer su propio discurso a partir de la obra que critica sin llegar nunca a "traducirla", sino, simplemente, *a parafrasearla*<sup>9</sup>, para Robbe-Grillet, por otra parte, el escritor de nuestros días está forzado a llevar adelante su obra como un *ejercicio problemático de la literatura*. Si Barthes, en suma, ha restablecido el discurso crítico dentro de la literatura, Robbe-Grillet ha reintroducido en la creación novelesca *la conciencia de su propia búsqueda*.

Esto dista mucho de ser un azar.

(PEC, N° 234, 23 de junio de 1967, pág. 17).

<sup>8</sup> *Essais critiques*, pág. 166.

<sup>9</sup> Cf. Roland Barthes, *Critique et Vérité* (Paris, Editions du Seuil, 1966), pág. 72.



## NUEVA NOVELA & NUEVA CRÍTICA III

...contester le roman par lui-même,  
de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier,  
décrire le roman d'un roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire,  
de créer une fiction qui soit aux grandes oeuvres  
composées de Dostoiewski y de Meredith ce qu'était aux tableaux  
de Rembrandt et de Rubens cette toile de Miro,  
intitulé Assasinat de la peinture

J. P. SARTRE (1948)

Volvamos sobre un dato elemental.

Para cierto tipo de *consumidor* de literatura, el llamado *Nouveau Roman* es, frecuentemente, sólo una "etiqueta" literaria, como lo fue, hace veinte años, la novela existencialista o como lo fue, hace cuarenta años, el surrealismo. Una "etiqueta" sobre la cual se escribe, se discute, se predica afirmativa o negativamente, prescindiendo, muchas veces, de las obras que, usualmente, se pretende cubrir con ella.

Este hecho amerita ser analizado.

Un análisis de la publicidad editorial mostraría, desde luego, el volumen de este hecho que puede ser llamado, en propiedad, *el mito del Nouveau Roman*. Con ello me estoy refiriendo, concretamente, al *relato social* —un relato múltiple, polivalente e inestable— en que se *baña*, por así decirlo, el llamado *Nouveau Roman*. Es probable que un importante sector de la actual audiencia de Samuel Beckett, de Nathalie Sarraute, de Alain Robbe-Grillet o de Michel Butor se haya constituido, en todas partes, por la acción de este *mito*.

El caso de Nathalie Sarraute es bastante elocuente.

Si hace quince o veinte años, algún lector *intrigado* por la lectura de *Tropismes* hubiese preguntado a la crítica francesa más perspicaz por el *sentido* de lo que, hasta la fecha, constituía la *obra* de Nathalie Sarraute, probablemente sólo hubiese obtenido, por toda respuesta, un largo, compacto e intrincado silencio. En la situación más óptima, se lo hubiese remitido, sumariamente, al prólogo que Jean-Paul Sartre antepuso, en 1948, a *Portrait d'un inconnu*, segundo libro de la Sarraute.

Contrariamente, si el mismo lector *intrigado* de hace quince o veinte años reiterase, en nuestros días, su pregunta, obtendría, sin duda alguna, un largo, múltiple e inagotable *discurso crítico*, favorable o desfavorable, comprensivo o incomprensivo, lúcido o torpe, sobre la autora de *Tropismes*. Este *discurso crítico*, a su vez, se establecería sobre una bibliografía que, desde luego, sobrepasa, cuantitativamente, a la corta bibliografía de la Sarraute.

Este hecho *banal* está exigiendo ser interrogado.

La función de la crítica —decía Jean-Paul Sartre— es la de *situar situándose*. Esta función puede ser esbozada, en el caso que ahora me ocupa, mediante algunas preguntas: ¿Qué ha pasado con la obra de Nathalie Sarraute en el transcurso de estos últimos quince años? ¿Qué ha pasado, asimismo, con la crítica literaria que de un largo, compacto e intrincado silencio ha saltado a un largo, múltiple e inagotable *discurso crítico* sobre esa obra. ¿Qué ha pasado?

Estas preguntas nos sitúan, por una parte, *in media res* de la literatura de nuestro tiempo y, por otra, nos sitúan frente a un cierto horizonte de cuestiones que, desde hace años, han ocupado la atención de la propia Nathalie Sarraute.

La historia efectiva de la literatura consiste, en una amplia medida, en estas variaciones, modificaciones o metamorfosis que hacen que, en un momento dado, se pase del *silencio* al *discurso crítico* sobre una forma de composición literaria, sobre una obra, sobre un autor. El agente de estas modificaciones no ha sido ni será nunca el azar. *Il n'y a pas de hasard* —decía previsor Charles Baudelaire— *dans l'oeuvre d'art*.

En texto que clausura *L'Ère du Soupçon*<sup>1</sup>, Nathalie Sarraute señalaba que uno de los temas que, en nuestros días, merecen ser meditados es la *admiración* —ese amor unánime y sin reservas, como ella dice— que, en un momento dado, profesa el público (y la mayoría de los críticos usualmente) por las *obras maestras consagradas*.

La suerte corrida por la propia Sarraute está exigiendo esta meditación si, en verdad, queremos comprender en qué consiste su forma peculiar de novelar que, durante quince años, descontado el prólogo de Sartre a *Portrait d'un inconnu*, no inquietó ni a la crítica literaria ni, mucho menos, al público lector de novelas más alerta y exigente.

En el prefacio a *L'Ère du Soupçon*, explicando la génesis de los textos teóricos reunidos en este libro, Nathalie Sarraute precisaba:

“Mis primeros libros —*Tropismes*, aparecido en 1939, y *Portrait d'un inconnu*, aparecido en 1948— no despertaron casi ningún interés. Parecían ir contra la corriente.

Esto me condujo —aun cuando sólo fuese para justificarme, tranquilizarme o alentarme— a reflexionar sobre las razones que me habían impulsado a ciertos rechazos e impuesto ciertas técnicas; a examinar ciertas obras del pasado y del presente, y a presentir las del futuro a fin de descubrir, a través de ellas, un movimiento irreversible de la literatura y ver si mis tentativas se inscribían dentro de este movimiento...”<sup>2</sup>.

Esta *confidencia* de Nathalie Sarraute debe ser retenida. Ella nos pone sobre la pista de un escritor que, como la Sarraute, se situó, desde sus inicios, más allá de los *límites* establecidos por las formas novelescas de las obras que, el público lector como la crítica, *admiraban* como *obras maestras consagradas*, e intentó, desde esta *zona cero*, presentir las posibles formas novelescas del futuro.

Esto la impulsó, como ella dice, a *ciertos rechazos* que, en último trámite, constituían una interrogación extrema, tan extrema como la de Samuel Beckett, de las formas novelescas tradicionales, y a postular, en nombre de un *nuevo realismo*, una nueva forma de novela (una *nueva novela*) que Sartre comparaba, en su prólogo a *Portrait d'un inconnu*, a un asesinato de la novela, llamándola, en razón de esta actitud liquidatoria, la *antinovela*.

En nuestros días, desde hace aproximadamente diez años, las llamadas *anti-novelas* de Nathalie Sarraute forman parte del patrimonio literario de todo crítico, del *consumo*, de más en más generalizado, de los lectores habituales del género novelesco, del tráfico, de más en más mundializado, de las literaturas.

Su obra se ha visto —como se dice— “coronada” por el éxito.

Basta abrir cualquier panorama, diccionario o historia de la literatura francesa actual para percatarse de esta tardía *consagración* de un escritor que, como la Sarraute, rechazó siempre, teórica como prácticamente, todos los actos consagratórios de la obra literaria, todos los pactos, cínicos, alegres o tristes que acostumbra pasar, en todas partes, algunos autores más empeñados, al parecer, en la conquista de un *status* que en la búsqueda de

<sup>1</sup> Cf. N. Sarraute, *Ce que voient les oiseaux*, en *L'Ère du Soupçon*, 2ª ed. (Paris, Gallimard, 1964), págs. 149-184.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, pág. 10.

aquellos nuevos filones de la realidad susceptibles de ser aprehendidos y expuestos novelescamente.

“Ocurre de tiempo en tiempo —decía la Sarraute— que una especie de vértigo, explicable en gentes ocupadas en leer tanto, sacude a los críticos más escuchados. Éstos se ponen a aclamar una obra maestra, poniendo por las nubes una obra desprovista de todo valor literario, como lo probará, tiempo después, la indiferencia, luego el olvido al que su debilidad deslizará fatalmente...”<sup>3</sup>.

¿Le habrá jugado el destino una mala jugada a Nathalie Sarraute?

Es probable que, por un fenómeno propio de estos últimos años, la tentativa novelesca de Nathalie Sarraute se haya vuelto, de pronto, *interesante* en el sentido dado por Heidegger a este vocablo: aquello que nos atrae por un momento para luego, casi de inmediato, sernos indiferente.

Este hecho, sin embargo, está indicando los límites del *mito* del llamado *Nouveau Roman* y, al mismo tiempo, la necesidad de situarse frente al efectivo interés de cada una de las obras que usualmente, se pretende cubrir con esta “etiqueta”.

Rara vez el interés de una obra coincide con lo que cierta crítica y el grueso de sus lectores estiman como *lo más interesante* de ella.

En el caso de la Sarraute, como tendremos la oportunidad de mostrarlo en una próxima nota, basta comparar el juicio de Lucien Goldmann sobre esta autora con las apreciaciones más frecuentes que sobre ella se formulan, para medir la distancia que existe entre el interés de su obra y lo que de ella se retiene como *lo más interesante*.

La misma Sarraute lo ha advertido al referirse a la actitud del público lector frente a las llamadas *obras maestras*.

“Uno se desconcierta —decía— por los detalles sin importancia que parecen haberlos impresionado y que, sobre todo, parecen haber retenido: las mismas futilidades que podrían encontrar en obras desprovistas de todo valor literario, tales como algunas particularidades físicas, algunos tics, algunos aspectos del carácter de ciertos personajes, anécdotas, usos mundanos, consejos prácticos, recetas para triunfar, reglas de conducta...”<sup>4</sup>.

Con estas palabras Nathalie Sarraute no sólo está describiendo el residuo de actitudes que, tradicionalmente, se ha ido depositando en torno a las obras literarias, sino, asimismo, está prescribiendo lo que no debe hacer el lector de nuestros días con sus obras, ni con aquellas que, de un modo u otro, están empeñadas en la vía de un *nuevo realismo*.

Esto explica, posiblemente, la inicial *desatención* de la crítica con las obras no sólo de la Sarraute, sino, asimismo, de Samuel Beckett, de Claude Simon... No sólo *Tropismes* y *Portrait d'un inconnu* pasaron casi desapercibidos. El primer libro de Claude Simon, *Le Tricheur*, es contemporáneo de *L'Étranger* de Albert Camus. La tercera novela de Samuel Beckett, *Molloy*, que fue, en verdad, la primera en suscitar un cierto interés, pasó por las manos de seis o siete editores antes que, en 1951, fuese “lanzada” por les *Editions de Minuit*.

Estos hechos no pueden ser esquivados frívolamente.

La constitución del *mito del Nouveau Roman* está perfectamente fechada. El *horizonte* concreto de esta zona de fechas no es, en modo alguno, extraño al llamado *Nouveau Roman*,

<sup>3</sup> *Op. cit.*, pág. 154.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, pág. 152.

sino que, al contrario, lo *radica* dentro de ella, en lo que éste tiene, justamente, de más *radical*.

Bernard Pingaud fue uno de los primeros en advertirlo.

En su estudio *Beckett le précurseur* retrazó las circunstancias en que apareció *Molloy*. "Ciertos libros —decía Pingaud— llegan en su fecha: un año antes nadie los hubiese leído. Diez años después figuran como clásicos. Tal es el caso de *Molloy*...<sup>5</sup>.

Tenemos por ahora, resumiendo, un hecho a la vista; desde hace diez o trece años el llamado *Nouveau Roman* se ha constituido como un fenómeno del cual se precisan los juicios más contradictorios.

¿Qué ha pasado?

¿Acaso el llamado *Nouveau Roman* ha suplantado a la novela tradicional en el gusto de los lectores habituales de novelas? ¿Acaso la ha *superado* en el proceso interno de la novela? ¿Acaso se han impuesto, de un modo u otro, sus perspectivas novelescas? ¿Acaso tiene el lector actual un concepto más preciso sobre él que el que tenía el lector, hace diez, quince o veinte años, de las primeras obras de Nathalie Sarraute, de Samuel Beckett o de Claude Simon?

Es difícil aventurar una respuesta total.

En un texto publicado hace seis años, Alain Robbe-Grillet denunció una serie de falsas atribuciones —simplificaciones extremas, errores, malentendidos, etc.— que, circulando de pluma en boca, han determinado la constitución de lo que el propio Robbe-Grillet llamaba un *mito monstruoso*. Este *mito* —añadía— ha hecho que el llamado *Nouveau Roman* sea precisamente *lo contrario de lo que es para nosotros*<sup>6</sup>.

He dicho, sin embargo, que este hecho es importante.

Lo es, sobre todo, tratándose de los *nouveaux romanciers* que, como es sabido, han tratado de novelar el *se* múltiple e impersonal —el *se* dice, el *se* piensa...— en que *se bañan*, diariamente, las cosas y nuestras vidas.

Nuestra vida, en efecto, transcurre, cotidianamente, entre *habladurías* de toda suerte. Sólo que siempre, por vanidad, pensamos que el portador de estas *habladurías* es siempre el *Otro*, los demás, la gente; lo cual es, fatal e irremediablemente, falso. Basta repasar un día de nuestra vida para comprobar que no sólo nos *bañamos* en un torrente de *habladurías*, sino, asimismo, que nosotros mismos las estamos empleando a cada instante.

Este hecho es más complejo de lo que usualmente se cree.

En su análisis de las *habladurías*, Martin Heidegger señalaba la necesidad de no usar esta expresión en un sentido *despectivo*. "En nuestra terminología —precisaba Heidegger— significa un fenómeno político que constituye la forma de ser del comprender e interpretar del 'ser ahí' cotidiano".

Que en torno al llamado *Nouveau Roman* se haya constituido un circuito de *habladurías* es algo, por lo tanto, que no debe extrañarnos, sino, al contrario, debe estimular nuestros nervios para *sorprender* este hecho a la luz de lo que han hecho en sus novelas Samuel Beckett, Nathalie Sarraute o Marguerite Duras.

(PEC, N° 235, 30 de junio de 1967, pág. 18)

<sup>5</sup> Cf. Bernard Pingaud, *Beckett le précurseur*, en *Molloy* (Paris, Editions 10/18, 1963), págs. 287 - 311.

<sup>6</sup> Cf. A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman* (Paris, Editions de Minuit, 1963), págs. 113 - 121.

## NUEVA NOVELA & NUEVA CRÍTICA IV

*Ce que constate Robbe-Grillet,  
ce qui fait le sujet de ses deux premiers romans,  
est la grande transformation sociale et humaine,  
née de l'apparition de deux phénomènes nouveaux  
et d'une importance capitale, d'une part, les autorégulations de la société et,  
d'autre part, la passivité croissante, le caractère de "voyeurs"  
que prennent progressivement dans la société moderne les individus...*

LUCIEN GOLDMANN (1962)

La tentativa crítica de Lucien Goldmann está constituida, hasta la fecha, por una serie de *investigaciones dialécticas* de fundamentación marxista, inspiradas, como es sabido, en algunos de los trabajos del gran esteta húngaro Gyorgy Lukács. No obstante, su relativa brevedad, esta tentativa ha sido reiteradamente señalada, dentro como fuera de Francia, como uno de los intentos de renovación crítica más serios e incitantes. El propio Roland Barthes, al esbozar un panorama de la actividad crítica, la indicó como "una de las más flexibles e ingeniosas que quepa imaginarse a partir de la historia social y política"<sup>1</sup>.

Aun cuando no me corresponde, en esta oportunidad, establecer el *dossier* crítico de Lucien Goldmann, conviene, sin embargo, señalar el hecho de que, hace seis años, uno de los críticos católicos más importantes, el R.P. Guiscard, al reunir en su libro *Ecrits de notre temps* algunas de sus investigaciones literarias, definió algunas de sus posiciones fundamentales contraponiéndolas, justamente, a las de Goldmann. Este hecho, tomado al azar del archivo, está testimoniando, desde luego, una *presencia activa* de la obra de Goldmann en el espacio de la crítica literaria francesa de nuestros días.

Esta misma *presencia activa* la reencontramos en las recientes críticas que le fueron formuladas, el año pasado, por Jean-Paul Weber en su respuesta a Raymond Picard y, sobre todo, por Serge Doubrovski. Tanto Doubrovski como Weber forman, asimismo, parte del movimiento llamado de la *nueva* crítica. Las críticas formuladas por éstos a Goldmann merecerían ser expuestas, porque, de un modo u otro, se sostienen en lo que vengo llamando la *zona de gravedad* del pensamiento de nuestro tiempo. Lamentablemente, por ahora, sólo puedo constatar su existencia, reservando esta exposición para otra oportunidad<sup>2</sup>.

No cabe, sin embargo, ninguna duda sobre un hecho.

Ningún observador serio del proceso actual de la crítica literaria puede sustraerse de la obra de Lucien Goldmann. Ésta constituye, posiblemente, el único intento efectivo de continuar, en el plano de la historia de la literatura de nuestros días, algunas investigaciones llevadas a cabo por Lukács. Goldmann fue, sin duda ninguna, uno de los primeros en *rescatar*, en Europa occidental, los trabajos de juventud de Lukács. Muchas de las ideas directrices del filósofo húngaro fueron esbozadas por Goldmann en *La Communauté humaine et l'Univers chez Kant* (1949), en *Sciences Humaines et Philosophie* (1952), en los

<sup>1</sup> Cf. Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, Editions du Seuil, 1964), pág. 252.

<sup>2</sup> Cf. Jean-Paul Weber, *Néocritique et Paléo-critique* (Paris, J.J. Pauvert, 1966); Serge Doubrovski, *Pourquoi la nouvelle critique?* (Paris, Mercure de France, 1966).

escritos que, ahora, ocupan la primera parte de *Recherches dialectiques*, como, asimismo, en los textos directamente dedicados al autor de *Historia y conciencia de clase*.

El pensamiento de Goldmann ha ido, sin embargo, variando. Esta variación puede ser ilustrada refiriendo, por ejemplo, los estudios reunidos, hace tres años, en *Pour une sociologie du roman* a su texto *Matérialisme dialectique et histoire de la littérature*<sup>3</sup>. El pensamiento crítico de Goldmann se ha ido precisando y, al mismo tiempo, se ha ido emancipando de ese rígido esquematismo que, durante largos años, caracterizó (e invalidó) a muchos esfuerzos legítimos del pensamiento marxista de explicación de una u otra región de la existencia cultural.

Hace quince años, Lucien Goldmann, como puede comprobárselo mediante una lectura atenta de los primeros trabajos reunidos en *Recherches dialectiques*, estimaba inútil toda confrontación del pensamiento marxista con los sistemas de pensamiento derivados de Husserl o, concretamente, de Heidegger. Recuerdo su monolítico rechazo de Husserl un día en que, estando con el filósofo mexicano Luis Villoro, Goldmann se percató que éste acababa de adquirir los tres primeros volúmenes de la *Husserliana*. Estábamos sentados en un café del Boul'Mich. Goldmann sacó de uno de sus bolsillos un ejemplar de los *Pensamientos* de Pascal y, esgrimiéndolo como un arma contundente, nos dijo *¡Qué Husserl...! En este libro está la Filosofía...*

Goldmann estaba entonces, 1951, preparando *Le Dieu caché* (1956).

Este recuerdo tiene una cierta importancia ilustrativa cuando se constata que Goldmann es, en nuestros días, uno de los críticos más lúcidos y penetrantes de Alain Robbe-Grillet. En uno de los textos reunidos en *Pour une sociologie du roman*<sup>4</sup>, Goldmann ha intentado analizar las obras de Robbe-Grillet (y las de Nathalie Sarraute) a la luz de la *homología* que existe, según él, entre el proceso de la *forma* novelesca y el proceso de la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado.

“Como Robbe-Grillet acaba de decirlo —señalaba Goldmann— la novela clásica es una novela en la que los objetos tienen una importancia primordial pero no existen sino en su relación con los individuos. Los dos períodos ulteriores de la sociedad capitalista occidental, el período imperialista —que se sitúa entre 1912 - 1945— y el período del capitalismo de organización, se definen, sobre el plano estructural, el primero por una desaparición progresiva del individuo en cuanto realidad esencial y, correlativamente, por la creciente independencia de los objetos; y el segundo, por la constitución de ese mundo de los objetos, en el que lo humano ha perdido toda realidad esencial en cuanto individuo y en cuanto comunidad, en un universo autónomo que tiene su propia estructuración que todavía permite, algunas veces y difícilmente, expresarse a lo humano...”<sup>5</sup>.

Esta *homología*, que se inspira, en último término, en una “intuición” del joven Lukács, es quizá una de las hipótesis más valiosas, promisorias e incitantes de Lucien Goldmann. Ella debe ser, sin embargo, como el propio Goldmann lo ha advertido reiteradamente, controlada por un número suficiente de investigaciones concretas. Uno de los posibles hilos conductores de esta hipótesis lo constituye la posibilidad de establecer una historia

<sup>3</sup> Pub. inicialmente en la *Revue de Métaphysique et de Morales*, 55<sup>e</sup> année, núm. 3 (Paris juillet-septembre 1950), págs. 283-301. Recogido luego en *Recherches dialectiques*. (Paris, Gallimard, 1958).

<sup>4</sup> Cf. *Nouveau Roman et réité, Pour une sociologie du Roman* (Paris, Gallimard, 1964), págs. 181-209.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, págs. 192 - 193.



de la *homología* entre la crisis del personaje novelesco y la crisis o devaluación del individuo en la sociedad de masas contemporáneas.

El propio Goldmann ha señalado que al llamado *período del imperialismo* correspondería la forma de composición novelesca que él denomina de la *disolución del personaje* que abrazaría, entre otras obras, a las obras de Joyce, Kafka, Musil, a *La Nausée* de J.P. Sartre, a *L'Étranger* de Camus y, como su manifestación más radical, a la obra de Nathalie Sarraute. El llamado período del *capitalismo de organización* comenzaría a tener ahora su expresión literaria correspondiente en la obra de Robbe-Grillet.

“La oposición —precisa Goldmann— entre Nathalie Sarraute y Robbe-Grillet reside más en lo que les interesa, en lo que buscan, que en aquello que constatan. Nathalie Sarraute es todavía —en la forma más extrema— una novelista del período que hemos caracterizado como el de la disolución del personaje. Las estructuras globales del mundo social no le interesan gran cosa. Ella busca por todas partes lo humano auténtico, lo inmediatamente vivido, mientras que Robbe-Grillet busca también lo humano pero en cuanto expresión exteriorizada, en cuanto realidad inserta en una estructura global”<sup>6</sup>.

Goldmann conduce sus análisis de las obras de Robbe-Grillet de acuerdo a lo que estas obras *interesan*. Lo mismo cabe señalarse con respecto a sus análisis de la obra de Nathalie Sarraute. No se entretiene, por lo tanto, en lo que cierta crítica y el grueso de los lectores estiman como *lo más interesante* de las obras de estos dos escritores a los que Goldmann considera como los más *radicalmente realistas* de la literatura francesa contemporánea.

Goldmann es bastante explícito al respecto.

Refiriéndose a las exposiciones que hicieron, en 1962, Nathalie Sarraute y Robbe-Grillet durante una mesa redonda efectuada en el Instituto de Sociología de la Universidad de Bruselas Goldmann señalaba:

“Comencemos por un punto común a las dos exposiciones: su profesión de fe de realismo literario. En efecto, mientras numerosos críticos y una gran parte del público ven en el *Nouveau Roman* un conjunto de experiencias puramente formales y, en el mejor de los casos, una tentativa de evadirse de la realidad social, dos de los principales representantes de esta escuela acaban de decirnos que, al contrario, su obra nació de un esfuerzo más riguroso y más radical para aprehender, en lo que ésta tiene de más esencial, la realidad de nuestro tiempo. Mi comentario de las dos exposiciones y de la obra de los escritores se propondrá, en primer lugar, ilustrar y concretizar esta afirmación, que me parece importante y válida a la vez...”<sup>7</sup>.

Ahora bien: resulta curioso que, en sus finos análisis, Lucien Goldmann no haya reparado en la proximidad existente entre la tentativa novelesca de Robbe-Grillet y la fenomenología. Esta proximidad ha sido señalada en repetidas oportunidades y su examen constituye la primera parte de la importante obra que, hace tres años, dedicó a Robbe-Grillet la profesora checoslovaca Olga Bernal, *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*<sup>8</sup>.

Resulta curiosa esta omisión de L. Goldmann porque tanto él como Olga Bernal se refieren al radicalismo de la tentativa novelesca de Robbe-Grillet en un sentido bastante próximo.

Para Olga Bernal la tentativa novelesca de Robbe-Grillet se origina en una *duda radical*

<sup>6</sup> *Op. cit.*, pág. 193.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, pág. 184.

<sup>8</sup> Cf. O. Bernal, *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence* (Paris, Gallimard, 1964), págs. 9-40.

que tiende a transformar a toda la literatura precedente en una inmensa Edad Media superada y a instaurar no tanto un Renacimiento literario como, más bien, *une véritable naissance sans héritage*. El *radicalismo* de la obra robbegrilletiana coloca a su autor en una situación bastante solitaria dentro del panorama de las letras de nuestros días. Su obra sólo puede ser comparada —señala Olga Bernal— con la de Nathalie Sarraute, pero en la medida que ésta recurre todavía al análisis psicológico, su obra recae, fatal e irremediablemente, en la novela del pasado.

La obra de Robbe-Grillet, sin embargo, no es un azar ni deja de tener sus correspondencias en nuestro tiempo.

“La novela de Robbe-Grillet —precisa Olga Bernal— no es un producto solitario. Es imposible no reparar en su parentesco con la actitud fenomenológica en lo que concierne al pensamiento filosófico moderno, y en su analogía con la pintura moderna. En lo que concierne al arte cinematográfico, Robbe-Grillet vuelve sin cesar sobre éste para implicar la influencia que ha tenido sobre su novela. Si tenemos que recurrir a estas actividades, extrañas a la novela, no lo hacemos sino en la medida en que esperamos situar a esta novela, profundamente nueva...”<sup>9</sup>.

El cotejo de textos llevado a cabo por Olga Bernal es bastante convincente. Las relaciones de parentesco que existen entre la novela de Robbe-Grillet y la fenomenología no pueden ser, después de su estudio, minimizadas ni, mucho menos, omitidas. Yo sugería, hace tres años, la posibilidad de analizar la obra de Robbe-Grillet desde las perspectivas abiertas por Merleau-Ponty en su *Phénoménologie de la perception*. Esta sugerencia ha sido ampliamente comprobada por el magnífico estudio de Olga Bernal.

La importancia del pensamiento de Merleau-Ponty se está mostrando, día a día, más efectiva. Hace casi veinte años, J.B. Pontalis, uno de los críticos *existencialistas* más perspicaces, señalaba que *todavía* ningún novelista había aprovechado las perspectivas abiertas por Merleau-Ponty. Es probable que, tal como se deduce de la obra de Olga Bernal, Robbe-Grillet sea el primero en haberse valido de algunas de ellas. Lamentablemente, la temprana desaparición de Merleau-Ponty le impidió llevar a cabo las necesarias precisiones a su pensamiento en lo relativo a la literatura. No faltan quienes creen poder reencontrar en sus trabajos una *teoría de la novela* que, con toda legitimidad, representaría un paso decisivo no sólo en la concepción de la novela, sino, asimismo, en la comprensión del fenómeno novelesco de nuestro tiempo.

Serge Doubrovski, por su parte, está tratando de establecer el *discurso crítico* desde las perspectivas abiertas por Merleau-Ponty.

Con estas indicaciones hemos querido precisar *el horizonte* de cuestiones que, de un modo u otro, suscita la lectura de los autores del llamado *Nouveau Roman* y de su cotejo, sumario e insuficiente, con algunos de los exponentes de las distintas tendencias de renovación crítica.

El desarrollo adecuado de cada una de las cuestiones esbozadas en las cuatro notas de este ensayo exigiría, sin duda alguna, el espacio de un libro. Pero un libro dedicado a analizar un *horizonte* de cuestiones *cuestionantes* debe, fatalmente, comenzar por cuestionarse a sí mismo.

Si recordamos las palabras de Bernard Pingaud con que iniciamos este ensayo —“para medir el camino recorrido entre estas dos fechas (1945-1960), basta abrir un periódico,

<sup>9</sup> *Op. cit.*, pág. 11.

o una revista, y leer algunas críticas de libros. No sólo no citan los mismos nombres, ni se invocan las mismas referencias, sino que ni siquiera se pronuncian las mismas palabras..."—tendremos no sólo el *horizonte* de cuestiones a que aludíamos recientemente, sino, asimismo, el horizonte interno de este ensayo y su propósito interno de este ensayo y su propósito de hilvanar las relaciones que median entre el llamado *Nouveau Roman* y la *nueva* crítica.

Cuando Lucien Goldmann llama a Robbe-Grillet y a Nathalie Sarraute los dos novelistas más *radicalmente realistas* de la literatura francesa de nuestros días, no está aplicándoles ninguna *etiqueta* ni afiche conocido ni reconocible. Los está describiendo por el movimiento concreto de sus obras. Ser *radicalmente realista* es siempre fatal e irremediabilmente, aquel que se sitúa en la *realidad radical*.

"Ser radical—decía el joven Marx— es tomar las cosas por la raíz. Ahora bien: para el hombre, la raíz es siempre el hombre mismo. La realidad radical del hombre—decía, casi cien años después Ortega— es su vida. En ella se dan, de un modo u otro, todas las demás realidades..."

Decir de un escritor que es *radicalmente realista* es, pues, señalarlo por el movimiento que éste lleva a cabo para aprehender y exponer, mediante una forma determinada de escritura, la *forma* concreta que tiene, en nuestros días, esta realidad radical que es siempre la vida en su doble instancia de ser siempre la vida de cada cual y, al mismo tiempo, de ser siempre *convivencia*.

(PEC, Nº 236, 7 de julio de 1967, págs. 17 y 18).

## EL "MAL-ESTAR" DE LOS ESCRITORES

Hace siete años, en la segunda parte de su obra *Pour entrer dans le xx. siècle*, Jean Duvignaud planteó la cuestión de cuál podía ser la función de la literatura en la sociedad de masas contemporánea. Para este sociólogo francés, uno de los más perspicaces *neo-marxistas* de nuestros días, los escritores no han sabido, sino excepcionalmente, responder al radical e ineludible *desafío* lanzado por la sociedad de masas contemporánea a la literatura, multiplicando, de este modo, sus internas aflicciones e inquietudes.

Se trata, pues, de una cuestión *questionante*.

Lo está demostrando el hecho que, desde hace veinte o más años, los escritores se han visto de pronto, forzados a *questionar* todas sus actitudes e intenciones, hasta el punto que, en una amplia medida, la literatura de estos últimos años no ha sido sino *una literatura de la duda literaria*. Lo señalaba, en cierto modo, hace catorce años, J.B. Pontalis al comentar, desde la revista de Sartre, el primer libro de Roland Barthes. Para Pontalis la manifiesta proliferación de inquisiciones sobre el fenómeno literario estaba traduciendo, de un modo u otro, una cierta *desconfianza* en sí misma de la literatura<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cf. J. B. Pontalis, *Le Degré zéro de l'écriture*, en *Les Temps Modernes*, núm 96, Paris, noviembre de 1953, págs. 934 - 938.

La elaboración de esta cuestión nos permitiría, desde luego, integrar, dentro de un mismo proceso dialéctico, la *Correspondencia* de Flaubert, los *Cahiers* de Valéry, los *Diarios* de Kafka, el Surrealismo, la correspondencia de Antonin Artaud con Jacques Riviere, la obra (o parte de ella) de Jorge Luis Borges, los escritos teóricos de Robbe-Grillet. Este proceso dialéctico estaría traduciendo lo que el último de los citados ha denominado *un ejercicio problemático de la literatura*.

Este *ejercicio* se sostiene, a su vez, en algo que vengo llamando el *mal-estar* del escritor en la sociedad de masas contemporánea.

Éste es un hecho de una complejidad multilateral.

Cuando Restif de la Bretonne, que, junto con Sade y Chordelos de Laclos, constituyó el triunvirato de los *prostateur maudits* de la literatura francesa del siglo XVIII, se pasaba las noches recorriendo las barriadas de París a la *caza* de informaciones truculentas con que llenar las cuartillas de *Le Spectateur Nocturne*, se encontró, de pronto, diez o doce años antes de 1789, con el hecho de que el gentío parisense comenzaba a sentirse *mal*. Tan mal que, entre toda suerte de noticias sobre la “mala vida” nocturna de la capital de Francia, Restif deslizó, sin percatarse tal vez de lo que estaba diciendo, la palabra *revolución*.

Esto ha ocurrido muchas veces.

De pronto, sin saber a ciencia cierta cómo ni por qué, algunos hombres, una clase social, una sociedad entera comienza a sentirse *mal* en la vida que, diariamente, lleva. La vida se le torna un puro *mal-estar* en el mundo.

Pareciera que en último término, la *estancia* de los hombres en el mundo estuviese, tal como lo expresamos cotidianamente con una ingenua elocuencia, sometida a la alternancia de estas dos sensaciones: sentir que *se está bien* o, inversamente, sentir que *se está mal* en el pellejo de la vida.

Cuando un hombre, sea el que fuese, se refiere al *bien estar* (personal o colectivo), se está, en verdad, refiriendo, acaso sin percatarse de ello, a su sensación de *estar bien* en el mundo: de estar, en suma, en armonía con el estar de los demás. Por eso el *bienestar*—sobre todo eso que llamamos el *bienestar social*— viene figurando, desde algunos siglos, en los propósitos o, más modernamente, en los programas de todos los bandos políticos o en las banderas de enganche de todos los “conductores” de masas. Por eso, asimismo, cada vez que un bando, partido o grupo social toma el *malestar* como bandera de combate, comienza siempre, fatal e irremediamente, anunciando el advenimiento de un *mundo nuevo* y de un *nuevo hombre*—es decir, de una nueva forma de estar en el mundo.

Ahora bien, retomando el hilo de la literatura de nuestros días, resulta que no cuesta mucho percibir que, por encima o por debajo de las ideologías que se disputan la hegemonía planetaria, los escritores no *se sienten bien*, sino, en verdad, muy a disgusto en la vida, tanto que, de un modo u otro, o se vuelven contra el mundo en que habitan o se vuelven contra sí mismos, poniendo en duda el sentido o la efectividad de la literatura.

Este *mal-estar* de los escritores es ineludible.

No hace mucho, casi por la misma fecha que Duvignaud publicó *Pour entrer dans le XX<sup>e</sup> siècle*, otro francés, el crítico Bernard Pingaud, sostenía, al examinar las posibles respuestas a la cuestión de *por qué* se escribe, que, en nuestros días, *on écrit pour se défendre*.

Pero, ¿defenderse de qué?

“El enemigo al que combatimos—decía Pingaud— es imperceptible: es una sombra, un vacío, una ausencia. La escritura no tiene por meta colmar esta ausencia, sólo pretende revelarla”.

Para Pingaud, aquello que, hasta poco era *mirado*, con una distraída curiosidad, por

la literatura, se ha sustraído, de pronto, de su vista." De manera cierta he sabido — agregaba— que este mundo, siempre presente, que parecía no haber cambiado, es otro mundo, invisible, que había comenzado a proyectar su sombra sobre el mundo familiar que antes contemplaba. Todo pasó rápida, imperceptible y silenciosamente...<sup>2</sup>.

Esta cuestión, sin embargo, no puede ser circunscrita como privativa de ninguna área ideológica, sino que, como va dicho, parece ser un dato común a todas las literaturas de nuestros días.

De otro modo, no cabría explicarse el debate público que, hace tres años, sostuvieron Jorge Semprun, Jean Ricardou, Jean-Pierre Faye, Simone de Beauvoir, Yves Berger y J.P. Sartre en torno a la cuestión de, *¿qué puede la literatura en el mundo actual?* Este debate, organizado por la redacción de *Clarté*, órgano de la Unión de Estudiantes Comunistas Franceses, constituye, no obstante las insuficiencias de algunas de las intervenciones, uno de los aportes más importantes a la discusión del problema de *mal-estar* de los escritores de nuestro tiempo<sup>3</sup>.

Presentando este debate, el joven escritor comunista Yves Buin, Jefe de Redacción de *Clarté*, comenzó preguntándose por la posible significación del *acto de escribir* en una sociedad, como la francesa hacia 1964, mecanizada, tecnificada y despolitizada. En forma explícita —preguntó Buin—, ¿posee todavía la literatura un *poder real*? ¿Qué formas toma este poder? ¿Es un poder de negación? ¿Un poder de rechazo? ¿De transformación? ¿Acaso la constatación de una *impotencia*?

Estas preguntas, que se han tornado de más en más opresivas durante los últimos veinte años, constituían para Buin, en cuanto escritor militante, el lote más urgente de cuestiones que debía plantearse todo escritor empeñado en la crítica del *dogmatismo* en todas sus formas y, en particular, de las *posiciones sectarias en materia de arte y cultura*.

El texto de Buin, como, asimismo, la intervención de Jorge Semprun, resulta bastante ilustrativo del *mal-estar* de la joven intelectualidad comunista ante todo aquello que, durante treinta años, habíase codificado como la visión o la actitud oficial de los partidos comunistas frente a la literatura y al escritor. La complejidad de la literatura contemporánea resulta, para Buin, mucho más provechosa para enriquecer a la concepción marxista de la literatura que el *confort de las biblias*.

Estamos, pues, por un camino u otro, desembocando sobre un mismo fenómeno.

Este fenómeno —el *mal-estar* de los escritores— está, a su vez, aludiendo, imbuiblemente, al cambio sobrevenido en la situación histórica de la literatura dentro de la sociedad de masas contemporánea.

Ningún escritor de nuestros días puede, como Stendhal, *fiar* su obra al juicio de la posteridad, porque ésta, desde luego, le resulta problemática e irrepresentable. "Stendhal o Dostoievski podían —decía Duvignaud— apelar al juicio del porvenir. En nuestros días el porvenir se resuelve en los laberintos de las conductas humanas, en los temas de comunicación, de las transmisiones simultáneas del pensamiento y del saber. Ser es, desde ahora, para un escritor comunicarse con sus contemporáneos".

La absorción de la literatura por las *mass media* es un hecho que difícilmente puede ser burlado.

Este hecho constituye, posiblemente, el *horizonte* al que deben remitirse, en último

<sup>2</sup> Cf. Bernard Pingaud, *Ecrire aujourd'hui*, en *Ecrivains, d'aujourd'hui*, 1940-1960 (Paris, Grasset, 1960), págs. 11 - 26.

<sup>3</sup> *Que peut le littéraire*, en Col. *L'inédit 10/18* (Paris, Unión Générale d'Éditions, 1965).

término, todas las disputas a que da lugar, en nuestros días, el fenómeno literario. Querámoslo o no reconocer, éste hecho está operando, de más en más, planetariamente, hasta el punto de constituir el *horizonte* por excelencia del estado actual de las literaturas.

La progresiva devaluación de los *espacios cerrados* de cultura (regionales, nacionales o continentales), el carácter *policultural* de la sociedad moderna (Edgar Morin), la constitución de una *mass culture* de radio planetario, no sólo ha determinado un cambio en la situación histórica de la literatura, sino, asimismo, una transformación en el contenido de las obras. “El papel del artista o del escritor —decía Duvignaud— están, posiblemente, en vía de transformarse porque la noción de arte se disuelve en la comunicación”.

Este *desafío* radical e imburtable de la sociedad de masas contemporánea a la literatura —su progresiva *desacralización*—, ha colocado al escritor a la *intemperie* del mundo actual. La imagen del Parnaso se ha disuelto con el acceso de millones de hombres al espacio que, hasta un siglo, sólo pertenecía a los *cultivados*. La *mass culture*, por otra parte, absorbiendo, de más en más, los valores de los *cultivados*, ha suprimido o está suprimiendo las pruebas rituales que separaban el sacerdocio del arte del mundo de los profanos.

Hasta mediados del siglo XIX —decía Barthes en su primer libro— bastaba *bien écrire* (escribir bien) para ingresar en lo que se ha llamado la *República de las Letras*. Escribir era, hasta entonces, situarse, de un modo u otro, en medio de la sociedad letrada, sirviéndose de sus mitos, de sus creencias, de sus imágenes e ideas.

En nuestros días, no pudiendo recurrir al refugio del Parnaso ni a la droga de la posteridad el escritor constata, dentro de una pluralidad de escrituras, su radical *exposición* en un mundo de más en más planetario, en el que tiene, de un modo u otro, que buscar la comunicación (la *comunidad*) con los otros buscándose, incesantemente, a sí mismo.

En una carta, fechada el 5 de junio de 1923, decía Antonin Artaud a Jacques Riviere: “Yo sufro de una espantosa enfermedad del espíritu. Mi pensamiento me abandona en todos los grados. Desde el simple hecho de pensar hasta el hecho exterior de su materialización en las palabras. Palabras, formas de frase, direcciones interiores del pensar, simples reacciones del espíritu estoy constantemente *a la caza de mi ser intelectual*. Cada vez que puedo aprehender una forma, por imperfecta que sea ésta, la fijo por temor a perder todo el pensamiento. Estoy fuera de mí mismo, lo sé, sufro, pero lo consiento ante el miedo de morir completamente”<sup>4</sup>.

(PEC, N° 239, 28 de julio de 1967, pág. 17).

<sup>4</sup> A. Artaud, *Oeuvres Complètes*, t, pág. 20.



## SITUACIÓN DE SAMUEL BECKETT

...lo inhumano retoma todos sus derechos  
...y los libros de Beckett, ya destruidos por estar escritos,  
se anulan completamente.

A. MARISSSEL (1963)

Samuel Beckett era, quince años atrás, un autor *minoritario*. Un escritor no integrado en lo que, usualmente, se llama la "actualidad" literaria. Un año antes, en 1951, su primera novela escrita en francés, *Molloy*, había despertado, sin embargo, el interés de la crítica, pero este interés no estaba sostenido por un común horizonte temático. Dentro de este contexto, Jean Blanzat fue, posiblemente, no de los primeros críticos en percibir que *Molloy* constituía una ruptura violenta de las convenciones novelescas dominantes. Blanzat calificó esta obra de Beckett como un *livre-événement*.

Las formas novelescas dominantes, hacia 1951, estaban, de un modo u otro, enderezadas a la transcripción de la *conditio humana*. Ésta era el *credo* común de la novela realista o neorealista, de la novela existencial e incluso de la novela del absurdo. Este *credo* iba a ser, justamente, cuestionado e irrealizado, de manera radical e implacable, por *Molloy*. Esto explica el mal-estar de ciertos críticos ante este libro. G. Albert Astré lo trató de libro *delirante*. Frente a *Molloy*—agregaba el crítico de *Action*— *Voyage au bout de la nuit* y *La Nausée* resultan escritos casi reconfortantes<sup>1</sup>.

El mismo Astré lo describía como una ilustración de lo que él llamaba *l'huamnisme de la pourriture*. Esta descripción no puede, sin embargo, extrañarnos si recordamos que, para esa fecha, el concepto de *condición humana* operaba, fatal e irremediablemente, en compañía del concepto de *humanismo*. La petición de un *nuevo humanismo* estaba inscrita en todos los horizontes como una de las cuestiones más urgentes.

*Molloy* no encajaba, desde luego, dentro de esta general petición de un *nuevo humanismo*, sino que, al contrario, extremaba el proceso destructivo que, en último término, la había generado entre los muñones ensangrentados de un mundo en ruinas. La petición de un *nuevo humanismo* pretendía, en verdad, corregir el proceso destructivo, pero rara vez se hacía cargo, en verdad, de aquello que, silencioso e innominado, actuaba dentro de este proceso. Se encontraba, consecuentemente, en la situación pre- vista por Nietzsche cuando afirmaba que todas las tentativas para escapar del nihilismo estaban conduciendo el problema a un estado más agudo.

Blanzat percibió bien este enlace.

"Cuando (...) sea posible—decía— resumir la literatura militante de mitad de siglo, se verá, sin duda, que ella no es sino la historia de la destrucción del hombre. Privado de fe por innumerables razones a las que la ciencia y la historia han aportado terribles confirmaciones, el hombre—el escritor— no ha cesado de tentar una explicación y de establecer el balance de su desastre. *Molloy*, y en esto reside el acontecimiento, es una de las ilustraciones, hasta ahora, más extremadas no de explicación, sino de constatación del desastre".

<sup>1</sup> Cf. el *dossier* de prensa de *Molloy* (Paris, Editions 10/18, 1963), págs. 255 - 286

La actual *nombradía* de Beckett no proviene, sin embargo, del interés suscitado por *Molloy* entre un reducido número de críticos, sino más bien, del éxito de su pieza *En attendant Godot*. Montada por Roger Blin, en enero de 1953, en la pequeña sala Babylone de Montparnasse, fue esta obra la que reveló, al gran público, la existencia de Beckett, e interesó a la crítica llamada de *sostén*. En 1951, el trabajo sobre *Molloy* del filósofo Georges Bataille era un texto más o menos solitario, destinado a ser cavilado sólo por los lectores de la revista *Critique*. Dos años después, Bernard Dort aplaudía, desde *Les Temps Modernes*, la fortuna pública de *En attendant Godot*.

No tenemos por qué sorprendernos.

Probablemente el *estado de espera* del dúo Vladimir-Estragon tenía una especial resonancia dentro del general estado de espera que caracterizó a lo que se denominó la *guerra fría*. Este hecho, que fue advertido, hace diez años, por el crítico italiano Luciano Codignola, tendrá, posiblemente, que ser analizado tarde o temprano. Cuando, en verdad, se pueda historiar la década 1950-1960, se advertirá que una serie de sucesos que, hasta ahora, hemos venido trabajando de manera inconexa, constituyen, en realidad, modulaciones de un mismo tema. Quizá no sea, en modo alguno, un azar que Kennet Allsop, al intentar en *The Angry Decade*, un primer esbozo de comprensión de esa década, relacionarse a Samuel Beckett con los *Angry Young Men*.

Sea como fuese, sin embargo, es un hecho incuestionable que Samuel Beckett no es sólo el gran precursor (Bernard Pingaud) del *Nouveau Roman*, sino, asimismo, de cierto talante que, falto de otro vocablo, denominaré el *esperismo*.

En la medida que este *esperismo* se ha ido tornando, de más en más, planetario, la audiencia de Beckett ha ido ampliándose. Lo está demostrando el hecho, por ejemplo, que los primeros trabajos que les dedicó la crítica anglosajona estuviesen, normalmente, centrados en su teatro y, en particular, en *En attendant Godot*. Lo está demostrando, asimismo, un dato estadístico dado, hace seis años, por Robert Kanters con ocasión de la reposición de esta pieza en París. Según Kanters, esta obra había sido presenciada, hasta 1961, por setenta mil personas en Francia y por un millón fuera de ella. "Esto tiende a probar —comentaba este crítico— que en ella se reconoce una imagen de la condición humana de mediados del siglo xx"<sup>2</sup>.

Kanters la denominaba la *condición a-humana*.

Esta situación no corresponde, sin embargo, a la situación efectiva de la obra de Beckett dentro de la literatura de nuestros días.

La crítica ha señalado esta anomalía.

En un artículo publicado con motivo de la atribución del *Premio Internacional de Editores* a Samuel Beckett y a Jorge Luis Borges, Jean Blanzat señalaba que, por la obligada simplificación teatral, *En attendant Godot* era sólo un "prefacio" al discurso literario de Beckett. Este discurso está constituido, para Blanzat, por *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1952), *L'Innomable* (1953) y *Comme c'est* (1961).

Una observación similar hizo, poco después, Bernard Pingaud.

"La gloria de Beckett —decía este crítico— data de Godot. Todavía hoy mucha gente no conoce de él sino este título, que se ha convertido en un símbolo. Pero la obra novelesca, de más difícil acceso, ha ejercido una influencia mucho mayor sobre los escritores contemporáneos. A partir de 1951 se puede decir que algo cambió en la literatura. La publicación de *Molloy* fue la ocasión..."

<sup>2</sup> *L'Express*, núm. 517, París, 11-v-1961.

Ahora bien, después de estas precisiones, cabe preguntarse, ¿en qué medida son todavía *novelas* las novelas de Samuel Beckett?

En 1951, uno de los críticos existencialistas más perspicaces, Jean Pouillon, sentencia, desde *Les Temps Modernes*, que *Molloy* no era una novela. Desde entonces, esta cuestión se ha venido replanteando con cada nueva novela de Beckett, como si éste hubiese perpetrado, en verdad, aquel *asesinato* de la novela planteado por Sartre en su prólogo a *Portrait d'un inconnu* de N. Sarraute. Lo hacía, hace cuatro años, André Marissel en la pequeña monografía que le dedicó a Beckett: ¿son los libros de Beckett *novelas*?<sup>3</sup>.

“Esos Murphy, Molloy y otros Malone —léese en *L'Innomable*—, yo no me engaño, me han hecho perder mi tiempo, fracasar en mi empeño, al permitirme hablar de ellos cuando precisaba hablar solamente de mí, a fin de poder callarme...”.

Las novelas de Beckett están pobladas de afirmaciones de esta suerte. Pareciera que el autor quisiera no sólo *anular* su obra sino, asimismo, el lugar tradicionalmente “privilegiado” del lector, forzándolo a seguir a ciegas la errancia de sus criaturas. Blanzat señalaba con razón, que la *resistencia* hacia la obra novelesca de Beckett no podía explicarse por las dificultades de su técnica narrativa, sino, más bien, por el *sentido* de esta obra.

Los *héroes* de Beckett son hombres que están, progresivamente, dejando de serlo: reptan, van rodando, están inmovilizados, se hunden en algo innominado e identificable. Son hombres antropológicamente *reducidos*. “Lo que me gusta en antropología —decía *Molloy*— es su poder de negación. Su empecinamiento en definir al hombre a imagen de Dios; en términos de lo que no es. Pero nunca he tenido al respecto sino ideas muy confusas, conociendo mal a los hombres y no sabiendo muy bien qué quiere decir ser”.

Cuando se leen las novelas de Beckett en orden cronológico es fácil percatarse de que esta reducción es progresiva. ¿Dónde estoy? ¿En qué situación? ¿En qué ahora? ¿En qué mundo? Los personajes de Beckett están siempre formulando (¿a quién?) toda suerte de preguntas, que, infaliblemente, quedan siempre sin respuesta, como si, en verdad, estuviesen anulándose unas a otras, del mismo modo como el relator de *L'Innomable* anula a Murphy, Molloy y Malone.

Toda obra novelesca intenta siempre una respuesta a una pregunta explícita o implícita. Beckett, por su parte, hace de cada una de sus obras un cuestionario: un *interrogatorio* incesante e inagotable que, en último término, pareciera destinado a insinuar una respuesta límite, según la cual la *vida* —*eso* que llamo mi vida (*Molloy*)— no es un *don*, sino, en verdad, una condena —*une damnation obscure*.

Ésta parece ser una obsesión antigua de Beckett. La encontramos en su ensayo sobre Proust (1931), trabajo juvenil reeditado, en 1959, en los Estados Unidos, cuando al referirse a la figura trágica como representante de la expiación del pecado original, transcribe los versos de Calderón.

*Pues el delito mayor  
del hombre es haber nacido...*

En esta situación, ¿qué hacer? Si la vida les es *dada* a los hombres como una *condena*, éstos no tienen otra cosa que hacer sino *esperar* su cumplimiento. Hacer esto o aquello no tiene sentido. “Esta prohibición —dice *Molloy*— abandonar y aun detenerse un instante. Yo espero, por lo tanto, siempre avanzando con precaución, que la campana me diga: *Molloy* no te fatigues más. Es el fin...”.

<sup>3</sup> Cf. André Marissel, *Beckett* (Paris, Editions Universitaires, 1963).

Cabe preguntarse, cómo se ha venido haciendo, si es posible, en verdad, novelar desde la situación límite en que se ha situado Samuel Beckett. Beckett narra al azar, mezclando o confundiendo la confesión, el relato de un sueño, la fábula burlesca, el dato anecdótico. Sus libros —ha dicho Marissel— presuponen, por su sola existencia, *un juicio feroz y asesino sobre el conjunto de la literatura novelesca*.

Para Beckett, el novelista ha dejado de ser, en nuestros días, un *guía sabio*, capaz de conducir no sólo a sus criaturas, sino, asimismo, a sus lectores para convertirse en un ser errante, balbuceante, que igual sugiere una pista como, de inmediato, la cuestiona e invalida.

El relator beckettiano es el anti-Prometeo: es incapaz de *pre-ver o de pre-venir*. Que Prometeo —léase en *L'Innouable*— fuese puesto en libertad veintinueve mil novecientos setenta años antes de haber purgado su pena, eso no me da ni frío ni calor. Entre yo y ese miserable, que se burló de los dioses, inventó el fuego, desnaturalizó al barro, domesticó al caballo, en una palabra, obligó a la humanidad, espero que no haya nada de común...”.

Pareciera, en verdad, como lo ha observado Marissel, que la aspiración última de Beckett fuese la de escribir un libro que no puede ser escrito. Sus obras novelescas —desde *Murphy* a *Comme c'est*— ilustran o, mejor dicho, realizan esta posible *imposibilidad* mediante la reducción progresiva del *héroe* y la sustracción cada vez más radical del *mundo*, dejando a la vista, como último horizonte, una tierra vacía e informe, esa tierra abisal que, tarde o temprano, habrá de *reabsorbernos*.

Preguntándose, burlonamente, por las razones que le han permitido llegar a su *enorme edad*, Molloy insinúa, entre otras, la siguiente: *¿Al deseo cotidiano de que la tierra me devore?*

(PEC, N° 242, 18 de agosto de 1967, pág. 18).

## PORNOGRAFÍA, UTOPIA E HISTORIA

Cuando, hace catorce años, Roland Barthes se propuso analizar el *mundo implícito* que establece cada escritura *más allá* de su sentido literal, abrió, en verdad, la posibilidad de un examen, desde la escritura, de los *mitos* que, de un modo u otro, inscribe una sociedad determinada en un momento dado de su historia. El caso del célebre panfletista Hébert, que nunca dejaba de introducir dos, tres o más *groserías* en cada número de *Le Père Duchesne*, le permitió a Barthes mostrar un caso ejecutivo de escritura cuya función no consistía sólo en *comunicar* o en *expresar* algo, sino, asimismo, en *imponer un más allá del lenguaje que es, a la vez, la Historia y el partido que en ella toma el autor*<sup>1</sup>.

Conviene, desde ahora, comprender bien este hecho.

La aparición de una *grosería*, sea cual fuese, en un texto literario no *significa* en principio, nada, pero, al mismo tiempo, señala, según Barthes, una situación determinada —una situación *revolucionaria* en el caso concreto de Hébert— que debe ser explicitada por la crítica desde el momento que, fatalmente, es la situación en que se sostiene genéticamente dicho texto. La violencia corrosiva de L. F. Céline, por traer un caso extremo, no *significa*

<sup>1</sup> Cf. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris, Editions du Seuil, 1953), pág. 7.

nada, pero, en cambio, señala, tal vez como ninguna otra escritura del siglo xx, una situación concreta de nuestro tiempo.

Lo mismo puede decirse de ciertos textos *pornográficos*.

Cuando cierta crítica, aparentemente emancipada de la *moralina*, condena, sin embargo, en nombre del *buen gusto* los *Trópicos* de Henry Miller, relegándolos, sumariamente, al infierno de las bibliotecas, cuando no al renglón de la subliteratura de w.c., no sólo está, en último término, *moralizando*, sino, asimismo, está silenciando que este *buen gusto* es siempre un sistema social de prohibiciones impuesto por una clase o grupo social determinado. Cuando Miller, por su parte, introduce, en algunas de sus obras, cierto número de vocablos estimados *unmentionables und unprintables*, está trasgrediendo un sistema social de servidumbre impuesto a la escritura.

Este hecho no puede ser esquivado.

El crítico norteamericano Ihab Hassan, uno de los intérpretes más perspicaces de las letras anglosajonas de nuestros días, señalaba recientemente el carácter *subversivo* o rebelde de ciertos textos *pornográficos*. Desde el momento que, en nuestra cultura, la represión sexual cubre todas las demás represiones, la literatura obscena encubre, según Hassan, a todas las demás protestas. La violencia de la Historia es, de este modo, duplicada por la violencia del lenguaje de *the genital and anal pornography*<sup>2</sup>.

Esto se manifiesta, usualmente, en las "razones" que se esgrimen para reprimir el hecho pornográfico. En 1963, por ejemplo, la secretaria de *The Americans for Decency* sostuvo, frente al proceso entablado contra la revista *Eros*, que esta revista formaba parte de un vasto complot comunista para debilitar la *moral nacional* y facilitar, consecuentemente, la conquista del país. Esta "idea" fue desarrollada, en la Cámara de Representantes, por la señora Kathryn O'Hay Granaham. Episodios de esta suerte no son, sin embargo, privativos de la sociedad norteamericana, sino, asimismo, se dan frecuentemente en Francia e Inglaterra, e igualmente en los países del llamado mundo socialista.

Está a la vista, con esto, que la *pornografía* no es un hecho aislado ni aislable, sino, más bien, una *señal* de una situación histórica concreta que la crítica no puede "reducir" al silencio si está, en verdad, empeñada en comprender previamente aquello que debe juzgar. Lamentablemente, en mi conocimiento, no existe ninguna investigación sistemática que nos permita comprender el hecho pornográfico desde su *historia social*. La reciente obra de H. Montgomery Hyde, con ser una de las más incitantes que existen sobre el tema, dista mucho, en verdad, de arrojar alguna luz sobre la historia efectiva de la literatura pornográfica<sup>3</sup>.

Este hecho no puede sernos, en modo alguno, indiferente.

Desde luego, porque, visto el carácter *planetario* de la sociedad de masas, la difusión de la *pornografía* tiende, de más en más, a cubrir la superficie de la tierra, estimulando, de este modo, la miope actividad de sus *censores*. Es sabido —por lo menos, desde que D.H. Lawrence lo denunció— que la *pornografía* se alimenta, justamente, de la *clandestinidad* en que los "hombres grises" pretenden embotellar a toda expresión *erótica* franca e indisimulada.

Conviene no perder de vista que la *pornografía* es, quiéraselo o no reconocer, un fenómeno cultural. Esta constancia no supone, sin embargo, juicio de valor alguno, sino,

<sup>2</sup> Ihab Hassan, *The Literature of Silence. From Henry Miller to Beckett & Burroughs*, en *Encounter*, núm 160, London, January 1967, págs. 74-82.

<sup>3</sup> Cf. H. Montgomery Hyde, *A History of Pornography* (New York, A. Dell Book, 1966).

más bien, se limita a constatar su pertenencia al orden de la *graphia*, aun cuando nos parezca, con o sin razón, una manifiesta revaluación de este orden. Más aún, como lo señalaba no hace mucho Steven Marcus, la irrupción y desarrollo de la *pornografía* obedece a las mismas fuerzas sociales que han contribuido a la irrupción y desarrollo de la novela occidental y de su audiencia<sup>4</sup>.

Este hecho es fácilmente perceptible en todas las literaturas.

No es difícil, en verdad, descubrir en el mundo de las formas literarias la sombra de otro mundo, más elemental e informe, de deseos, violencias, temores e inhibiciones. Basta compulsar nuestros *clásicos castellanos* para encontrarnos, de pronto, en compañía de una población de *seductores*; de doncellas que, enredadas por aquellos, salen en su busca como la Teodosia de Cervantes o la Juana de Tirso, vestidas (trasvestidas) de varón, de celestinas...

Resulta curioso, por otra parte, constatar que uno de los libros más *picantes* de las letras francesas de los inicios del XVII, *Les Dames galantes* de Brantome, sea la obra de un hispanizante que no dejaba de transcribir, casi en cada página, toda suerte de refranes eróticos peninsulares. Resulta curioso porque, entre nosotros, existe el hábito de pesquisar las figuraciones eróticas allende el espacio de las letras castellanas, como si el *lenguaje de la pasión* no tuviese en éstas no de sus más ricos e inagotables viveros.

Esto me recuerda una peripecia bibliográfica personal.

Hace unos años, habiéndome propuesto inventariar ciertas constantes temáticas entre algunos de los novelistas de mi generación, se me ocurrió una bastante truculenta: el prestigio del *cocuage* en la literatura femenina chilena actual. Este trabajo debía llevar, justamente, como epígrafe las frases iniciales del libro de Brantome: *D'autan que ce sont les dames qui ont fait la fondation du cocuage, et que ce sont elles qui font les hommes cocus, f'ay voulu mettre ce discours parmy ce liure des dames...*

Confieso no haber concluido este trabajo no porque pudiese parecer excesivamente truculento —la institución *coculaire* ha tenido, al fin de cuentas, ocupada a la imaginación literaria desde Homero hasta nuestros días—, sino, más bien, por la falta de toda dimensión trágica en nuestra población literaria encornudada. Esto hubiese, sin duda alguna, decepcionado hasta el deslenguado de Swift, siempre tan aficionado a este tipo de alusiones “meridionales”.

Pero volvamos, después de esta recordación, al hilo del problema.

Es probable que la *pornografía* cobre, entre nosotros, un súbito interés público. Las razones de esta *probabilidad* están inscritas en el horizonte inmediato de las transformaciones que están ocurriendo en el espacio de la sociedad chilena actual.

Steven Marcus ha intentado asimilar, con alguna razón, la *pornografía* a la *fantasía* utópica. *The literary genre that pornographic fantasies —dice— tend most to resemble is the utopian fantasy. For our presents purposes I call this fantasy pornotopia.*

Esta caracterización me parece certera.

La mayoría de los textos *pornográficos* nos proponen, en vez del mundo real de la sexualidad, unos *limbos eróticos*: una pieza de hotel, un castillo aislado, una isla exótica, un bosque alejado, una playa solitaria. Se trata, usualmente, de un mundo esquematizado al máximo. Un mundo reducido al espacio de los cuerpos e inscrito en el *tiempo copular*. El tiempo en *pornotopia* —como dice Marcus— *it is always bed-time.*

Esta *deserción* del mundo, sin embargo, no se hace sin concurso del mundo. Basta

<sup>4</sup> Steven Marcus, *Pornotopia*, en *Encounter*, núm. 155 (London, august, 1966), págs. 9-18.



reparar en el hecho que las *figuras* de la literatura pornográfica son siempre, casi fatalmente, las mismas: fornicaciones, exhibicionismo, flagelaciones, *voyerismes*, ninfofilias, pedofilias, sodomías, adulterios, bestialismo, incestos, masturbaciones. Pareciera que desde Sade hasta nuestros días todas las posibles combinaciones de la *pornografía* —lo que George Steiner denomina *the sum-total of erotic combinations*— estuviesen estrictamente codificadas. Esta codificación cubriría no sólo a los “clásicos” de la *pornografía* (la *high pornography* según Steiner), sino, asimismo, a la subliteratura porno (la *mass-produced pornography*) de los más detestables *dirty books* norteamericanos.

Pero, con ello, volvemos a reencontrarnos con la Historia.

Hace unos años, el malogrado sociólogo Georges Duveau señalaba que el *utopista* era, en verdad, un inadaptado dentro de su mundo social que, justamente para afirmarse frente a él, *utopizaba*, tomando, casi inconscientemente, de la sociedad los materiales de su *utopía*. Esta *toma* constituye, en último término, una *toma en lo real*.

Esto permite des-cubrir, como contrafigura, de toda *utopía*, el perfil de la situación histórica del *utopista*. Duveau sostenía que era más fácil seguir *l'envahissement du social* en los soñadores de islas que entre aquellos conquistadores que se afirmaban, frente al mundo, como los mandatarios de la Historia<sup>5</sup>.

La *pornografía* que nos proponía una deserción del mundo, al constituirse en *pornotopía* según Marcus, nos reinstala, fatalmente, en este mundo, forzándonos a preguntarnos, de la manera más radical posible, sobre la razón última de su propósito. Cada una de sus figuras no sólo comunica algo —una fornicación o un caso de sodomía— sino, asimismo, impone, como dice Barthes, un *más allá* del lenguaje que es, a la vez, la Historia y el partido, que en ella toma el autor.

Lamentablemente, prisioneros de las *figuras* de la literatura *pornográfica*, sus críticos no se han percatado, quiéraselo o no reconocer, una situación concreta de una sociedad determinada. El hecho, sin embargo, que durante los últimos cuarenta años, el espacio de la literatura haya venido incorporando, en todas partes, un número creciente de *figuras pornográficas*, está señalando que esta situación parece ser la de la sociedad mundial o *planetaria*.

Durante los últimos ciento cincuenta años, el hombre occidental intentó vivir, casi exclusivamente, desde las *ideologías políticas*, llegando a imponer esta exclusividad sobre el lomo del planeta. Pareciera, sin embargo, que, después de este derroche ideológico, la especie humana quisiera gravitar hacia otro polo, tal vez menos inquieto e inquietante, buscando, de un modo u otro, en la función utópica una compensación, real o imaginaria, de sus frustraciones ideológicas.

Espero que, con esto, quedará no sólo en claro *por qué* afirmé, algunas líneas atrás, que era probable que la *pornografía* cobrarse, entre nosotros, un súbito interés público, como, asimismo, que recordase, al parecer sin un propósito visible, mi frustrado trabajo sobre el prestigio del *coeuage* en la actual literatura femenina nacional.

Esto, naturalmente, disgustará a los *ideólogos*. Pero, ¿qué hacer? Éstos son, como *les cocus*, los últimos en percatarse de los ornamentos que la realidad suele dibujar sobre sus testas.

(PEC, N<sup>o</sup> 243, 25 de agosto de 1967, págs. 16 y 17).

<sup>5</sup> Cf. George Duveau, *Sociologie de l'Utopie* (Paris, P.U.F., 1961), pág. 5.

## BAUDELAIRE EL MITO Y SUS MÁSCARAS

Un siglo después de su muerte, cuando la imagen del mundo en que vivió ha ido irrealizándose, hasta dejar al descubierto las secretas miserias de sus límites, Baudelaire se levanta, entre nosotros, como uno de los *mitos* literarios más fecundos, decisivos e irradiantes. Es posible que; para muchos, Baudelaire es sólo el autor de *Les Fleurs du Mal*, ese "libro atroz", como lo llamaba poco antes de morir, en el que los hombres del siglo xx hemos ido deletreando un cierto *horreur de la vie*. Para otros, más perspicaces e inquietos, es, asimismo, el autor de *Le Spleen de Paris* y de *La Fanfarlo*, y el crítico, lúcido e incitante, de *Curiosités esthétiques* y de *L'Art romantique*. Para algunos pocos, por último, Baudelaire es, sobre todo, uno de esos grandes *maudits* que anticiparon algunos rasgos definitorios de lo que, luego, iba a ser el argumento humano de nuestro tiempo.

Baudelaire está, pues, de un modo u otro, entre nosotros.

Prologando, en 1926, *Les Fleurs du Mal*, Paul Valéry sentenciaba que Baudelaire estaba en la *cúspide de la gloria*. Este hecho sorprendía, en verdad, al gran mandarín porque, según él, no se daba otro caso igual en la historia de las letras francesas. "Este pequeño volumen de *Les Fleurs du Mal*—decía Valéry—, que apenas cuenta con trescientas páginas, equilibra en la estima de los letrados las obras más ilustres y más vastas".

Cuarenta años después, cuando confrontamos la sentencia de Valéry con la sentencia dictada por los hechos, no podemos dejar de constatar su equivalencia. Baudelaire está, en verdad, vívida, temblorosa, actuamente entre nosotros. Su obra, de un modo u otro, anula nuestras diferencias interiores. Torna complementarias nuestras contradicciones más pronunciadas. Remite, por debajo de la polémica de los *ismos*, cada uno de los fragmentos de la realidad hacia el horizonte abisal de una nueva totalidad. Quizá no sea, en modo alguno, un hecho fortuito que, prisioneros de las antinomias de la Historia, Jean Prévost y Drieu La Rochelle hayan ocupado sus últimas horas con la obra de Baudelaire. El primero, redactando su *Baudelaire*, durante los años 1943-1944, mientras combatía a la ocupación alemana desde el *maquis* de Vercors. El segundo, redactando, un año después, su *Note sur la doctrine religieuse de Baudelaire*, mientras, desencantado de la *colaboración*, hacía la antesala de su suicidio definitivo.

Esta estancia de Baudelaire tiene, sin embargo, su historia.

Una historia que, tarde o temprano, tendrá que ser retrazada como una de las peripecias más complejas que ha llevado a cabo el escritor del siglo xx. Tal vez no pase mucho tiempo sin que algún historiador se decida, de una vez por todas, a narrar la querrela de Baudelaire como uno de los hechos que mejor ilustran las variaciones internas de la conciencia literaria en nuestro tiempo. Hace unos años, en su excelente estudio *De Baudelaire au Surréalisme*, Marcel Raymond decía que "las obras complejas y verdaderamente nuevas tienen con qué nutrir a más de una generación. Y Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud han sido descubiertos progresivamente".

Este *descubrimiento* es, sin embargo, más complejo de lo que aparenta ser. Normalmente ha sido contrapunteado por un proceso de sentido inverso. Pareciera, en verdad, que cada generación hubiese ido marcando los textos baudelaireanos con los signos de su inquietud, *descubriendo* en ellos una secreta afinidad argumental, pero, al mismo tiempo, *encubriendo* todo aquello que no entraba en el horizonte de su argumento generacional. Quizá, en esta situación, cada una debió escribir como Luc Decaunes, en la página inicial de sus trabajos: *voici mon Baudelaire*.

Nadie está, en rigor, a solas con un libro.

Cuando Jean Prévoist emprendió, en medio del tráfago bélico, la redacción de su *Baudelaire*, no estaba, en verdad, a solas con el poeta de *Les Fleurs du Mal*, sino en compañía de Valéry —de cuya poética general se confesaba tributario—, de Verlaine, de Rimbaud, de Mallarmé. Cuando, poco después, Sartre emprendió su estudio, lo hizo, asimismo, en compañía de todos aquellos a que se contraponen explícita o implícitamente.

Esta multitud de voces alimentan el *mito* de Baudelaire. Lo sostienen e irradian. ¿Cuántos lectores de *Les Fleurs du Mal* o de los *Petits poemes en prose* llegaron a serlo, durante los años inmediatos al término de la segunda guerra, merced al libro de Sartre? ¿Cuántos lectores han llegado o están llegando a serlo, en nuestros días, merced a la *Historie extraordinaire* de Butor?

Las grandes obras suelen suscitar, de tiempo en tiempo, grandes interpretaciones que, por encima de sus insuficiencias internas, se constituyen en pautas de lectura para una o dos generaciones. Es fácil descubrir en la multitud de escritos sobre Baudelaire aquellos que son tributarios de las interpretaciones de Paul Bourget, de Valéry o de Sartre. Basta examinar sus vocabularios para reconocer su filiación.

Prologando, en 1951, su *Connaissance de Baudelaire*, fallido intento de esa historia que reclamamos, Henri Peyré se preguntaba en qué medida habían enriquecido nuestro conocimiento del autor de *Les Fleurs du Mal* las sucesivas *máscaras* que desde 1900 ó 1920 le han venido colocando una legión de críticos e investigadores. Este tema de las *máscaras* merecería, desde luego, una monografía que, complementando a la de Leopold Levaux, estableciese un sistema de correspondencias de las *máscaras* que Baudelaire solía emplear con las que cada generación ha ido sobreponiéndose fatal e irremediamente.

Estas *máscaras*, sin embargo, están señalando no sólo el *mito* de Baudelaire, sino, asimismo, una cierta presencia seminal de su obra en la poesía y la prosa occidentales del siglo xx. Esta presencia seminal ha sido reiteradamente reconocida cada vez que se han retrotraído los inicios de la *modernidad* a la aparición de *Les Fleurs du Mal*, aun cuando los investigadores más celosos, como Raymond, Peyré o Lloyd James Austin, coincidan en la necesidad de reinsertar la obra baudelaireana en la corriente general del romanticismo e incluso del prerromanticismo europeo.

“Hoy se coincide en considerar —decía Raymond— *Les Fleurs du Mal* como una de las fuentes del movimiento poético contemporáneo. Una primera avanzada, la de los artistas, nos lleva de Baudelaire a Mallarmé y luego a Valéry. Otra, la de los videntes, de Baudelaire a Rimabud, y a los últimos buscadores de aventuras...”.

Un juicio similar había formulado Valéry en su texto de 1926.

Pero no es sólo en el movimiento poético contemporáneo donde se puede patentizar la simiente baudelaireana, sino, asimismo, en la prosa de Proust, de Gide, del malogrado Alain Fournier, de Apollinaire, de Drieu La Rochelle. No es ningún azar que Proust publicase, en la *Nouvelle Revue Française*, en 1921, una carta a Jacques Riviere sobre Budaire, ni que Gide prologase, en las postrimerías de su vida, *Les Fleurs du Mal*, ni que Apollinaire, el gran proselitista de *l'esprit nouveau*, se ocupara, en 1927, de su obra poética. Tampoco lo es que Drieu La Rochelle, Aragon, Soupault, Reverdy, Carco, entre otros, dedicasen, durante la década del treinta, algunos importantes textos al autor de los *Petits Poemes en prose*. Lo mismo hicieron, fuera de Francia, Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Rilke, T.S. Eliot, etc., en distintas fechas y con diversos propósitos.

Estos datos, a los que se podría agregar la polémica suscitada, hace veinte años, por la obra de Sartre, en la que participaron Maurice Blanchot, Gaetan Picon, Georges

Bataille, Georges Blin, el estudio de Michel Butor, el breve, pero incisivo texto de Roland Barthes sobre el teatro baudelaireano, están mostrando, sumariamente, que Baudelaire es, en verdad, uno de los *mitos* literarios más fecundos, decisivos e irradiantes de nuestro tiempo.

Esta situación contrasta con la situación que vivió Baudelaire. Esa situación que, días después de la publicación de *Les Fleurs du Mal*, le hacía escribir a su madre: "Se me ha negado todo, el espíritu de invención y hasta el conocimiento de la lengua francesa. Yo me burlo de todos estos imbéciles. Sé que este volumen, con sus cualidades y sus defectos, hará su camino en la memoria del público letrado, al lado de las mejores poesías de V. Hugo, de Th. Gautier y aún de Byron".

Los hechos han superado la *previsión* de Baudelaire.

Difícilmente podría ocurrírsele a alguien situar al mismo nivel de *Les Fleurs du Mal* las mejores poesías de Gautier, su destinatario... La miopía, la mezquindad o, simplemente, la imbecilidad de algunos de los contemporáneos de Baudelaire fue ejemplar. Basta pulsar *el Baudelaire Judged by his Contemporaries*, de W.T. Bandy, para percatarse de este hecho. Fueron algunos de esos "juicios" los que explican el mal humor de su correspondencia como, asimismo, de algunos de los fragmentos de sus *Journaux Intimes*.

*Buen cuadro por hacer: la canalla literaria*—decía en *Moncoeur mis a nus*.

Un siglo después de su muerte, Baudelaire está, entre nosotros, liberado del juicio de aquellos imbéciles que lo negaron en vida, pero, al mismo tiempo, expuesto a las sentencias de sus descendientes. Es la suerte que corre siempre, fatal e irremediablemente, todo *mito* literario. No olvidemos, sin embargo, que Baudelaire no está ahí—en nuestro mundo—sin más, graciosamente, sino, en verdad, lo está merced a una larga querrela, tal vez ambigua, contra las *convenciones* de las buenas conciencias. Merced a una querrela, hasta ahora, abierta e inconclusa como la vida posible de un libro, como el libro imposible de una vida.

El 4 de diciembre de 1944 anotaba Drieu La Rochelle, en su *Journal*, que estaba escribiendo un estudio sobre la *mitología* de Baudelaire. Lástima, sin embargo, que este estudio, tal vez por la presión de los acontecimientos, se le haya escapado hacia el horizonte religioso del autor de *Les Fleurs du Mal*, porque un análisis de sus *mitos* quizá pueda explicarnos la razón última de que Baudelaire forme parte de la *mitología* de los hombres de nuestro tiempo.

(PEC, N<sup>o</sup> 244, 1 de septiembre de 1967, págs. 12 y 13).

## HISTORIA POLÍTICA DEL EXISTENCIALISMO I

Les Temps Modernes no salieron de pronto,  
completamente armados para el combate político,  
del espíritu de cierto número de intelectuales.  
La gestación que condujo a su fundación y orientación fue lenta.  
No ver las relaciones de Sartre o de Merleau-Ponty  
con la vida política sino cuando estas relaciones llegaron a ser públicas es,  
en gran parte, ocultar una intención fundamental,  
porque fue reaccionando contra los errores de la preguerra  
—contra sus propios errores— que Sartre y Merleau-Ponty  
fundaron la revista y se comprometieron en la acción política...

M.A. BURNIER (1966)

Comentando, hace algunos meses, el número especial de la revista *L'Arc* sobre Jean-Paul Sartre, intenté explicar, sumaria e insuficientemente, la situación actual del filósofo existencialista retrazando su itinerario político, usualmente deformado, cuando no difamado, por los "informadores" de la conciencia política de nuestro tiempo. Con ello no estaba, sin embargo, traicionando la vocación última de la obra sartreana, sino, más bien, restableciéndole una dimensión que le pertenece, como lo había advertido uno de los colaboradores de *L'Arc*, el joven sociólogo Michel-Antoine Burnier. "La política no es (en Sartre) —decía Burnier— ni una tesis ni un apéndice. Es una dimensión del universo sartreano porque es una dimensión del mundo en que vivimos"\*.

Poco después de publicado mi comentario sobre el número de *L'Arc*, recibí, junto con la primera entrega de este año de *Les Temps Modernes*, un largo cuestionario elaborado por el *Centre de Sociologie Européenne*, que comprendía 61 preguntas relativas, en su mayoría, a la evolución pública de la revista de Sartre durante los años 1945 - 1966. La respuesta a este cuestionario me forzó a repasar, una vez más, los números decisivos de *Les Temps Modernes*, a fin de restablecer los principales momentos del itinerario político del sartrismo.

Este hecho no es, sin embargo, un hecho neutro e indiferente.

Finalmente, cada una de las elecciones políticas de Sartre ha recaído sobre un mundo que, fatal e irremediamente, no podemos sino reconocer como *nuestro* mundo. La "querella" Sartre-Camus, el caso Henri Martin, la "querella" Sartre-Merleau-Ponty, la rebelión húngara, el Manifiesto de los 121, Cuba, el rechazo sartreano del Premio Nobel, el Tribunal Russel: son hechos que se inscriben en la espesura de la Historia concreta e inconclusa de nuestra vida. Por eso cuando Foucault, en el curso de una entrevista concedida al semanario *Arts & Loisirs*, calificaba a *La Critique de la Raison Dialectique* como un esfuerzo patético de un hombre del siglo XIX para pensar el siglo XX, estaba, en último término, no sólo intentando invalidar la tentativa teórica de Sartre, sino, asimismo, el horizonte concreto de la Historia en que se sostiene esta tentativa.

Sartre es un pensador *situado* explícitamente.

"No queremos avergonzarnos de escribir, ni deseamos hablar para no decir nada (...).

\* Cf. Mis textos sobre *J. P. Sartre en la actualidad*, en *PEC*, núms. 200, 210 y 212 (30-xii-1966; 6-I-1967 y 20-I-1967).

No queremos desatender nada de nuestro tiempo. Posiblemente los ha habido más hermosos, pero éste es el nuestro. No tenemos otra vida que esta vida, en medio de esta guerra, tal vez de esta revolución (...). El escritor está en situación dentro de su época: cada palabra tiene su repercusión. Cada situación también (...). Nosotros escribimos para nuestros contemporáneos”.

Estas palabras de Sartre, entresacadas de su texto de presentación a *Les Temps Modernes*, no sólo tuvieron, en los años inmediatamente posteriores al término de la segunda guerra, una fortuna mundial, sino, asimismo, gravitaron, seminalmente, sobre una generación que, en escala casi planetaria, se inició en la vida bajo los más opresivos signos de la muerte: Auschwitz, Buchenwald, Hiroshima, treinta millones de muertos, la mitad de la Tierra en ruinas, una “paz” sin aliento ni ilusiones.

La obra de Sartre se nos *apareció*, dentro de ese contexto planetario; como un intento de *inteligibilidad* en la espesura incierta de nuestro tiempo. Un intento que no sólo se iba haciendo ante nuestros ojos, sino que, en verdad, se iba realizando contando, sustantivamente, con la muda presencia anónima de nuestra generación. De nada valieron, en esta situación, los *anatemas* lanzados contra Sartre por todas las Iglesias. Esos *anatemas*, a los que la Historia ha invertido de sentido, comenzaban por esquivar, como lo señaló Merleau-Ponty en *Les Temps Modernes*, la cuestión planteada por Sartre.

“Rehusar la discusión —decía Merleau—, como lo hacen las doctrinas establecidas, no es prueba de fuerza. Si es verdad que muchos jóvenes reciben fervorosamente la nueva filosofía, para convencerlos no bastará con esas críticas que ignoran deliberadamente la cuestión planteada por la obra de Sartre”<sup>1</sup>.

Este reproche de Merleau-Ponty no estaba sólo enderezado al pensamiento de Derecha, sino, asimismo, al pensamiento marxista tal como éste era expuesto e impuesto por los filósofos del P.C.F. “Un marxismo viviente —advertía Merleau— debería ‘salvar’ la investigación existencialista, e integrarla, en vez de sofocarla”. Las respuestas de Henri Lefebvre, de Jean Kanapa, fatigoso ex discípulo de Sartre que había consentido en colaborar en el primer número de *Les Temps Modernes*, de Henri Mougín, de Roger Garaudy no dejaban lugar a dudas: se trataba de *sofocar*, por todos los medios, al existencialismo.

La Historia se ha encargado, sin embargo, de poner las cosas en su sitio.

“No tuvimos maestros. No me refiero a los hombres de buena voluntad ni espíritus muy cultos, sabios, letrados y otros. Me refiero a maestros en filosofía marxista, productos de nuestra historia, accesibles y cercanos a nosotros. Esta última condición no es un detalle superfluo. Ya que, al mismo tiempo que ese vacío teórico, hemos heredado de nuestro pasado nacional ese monstruoso provincialismo filosófico y cultural (nuestro chovinismo) que nos lleva a ignorar las lenguas extranjeras, y no considerar lo que se puede pensar y producir más allá de la cima de las montañas, el curso de un río o el espacio de un mar (...). ¡Cuántos, entre los jóvenes filósofos llegados a la edad de hombres con la guerra o la postguerra, se gastaron en tareas políticas agotadoras, sin dejarse el tiempo para un trabajo científico! Es también un rasgo de nuestra historia social el que los intelectuales de origen pequeño burgués que llegaron entonces al Partido se sintieran llevados a pagar en actividad pura, o más aún en activismo político, la Deuda imaginaria que pensaban haber contraído al no haber nacido proletarios. Sartre, a su manera, puede

<sup>1</sup> Merleau-Ponty, *La querrela existencialista*, en *Les Temps Modernes*, núm. 2, París, noviembre 1945, págs. 344-356. Reproducido en *Sens et non-sens* (París, Nagel, 1948), págs. 141-164.



servir de testimonio de este bautizo de la historia; en cierta medida nosotros también hemos pertenecido a su raza..."<sup>2</sup>.

Estos juicios de Louis Althusser, uno de los principales exponentes del pensamiento marxista francés de nuestros días, militante del P.C.F., son bastante elocuentes cuando se los reintroduce en la situación concreta en que se libró la "querrela" existencialista 1945-1950. Son la mejor invalidación de los *anatemas* lanzados por Jean Kanapa (*L'Existencialisme n'est pas un humanisme*), Henri Lefebvre (*L'Existencialisme*) o Henri Mougín (*La sainte famille existencialiste*).

Sartre ha sido, como he dicho en otra oportunidad, no sólo una *situación* del pensamiento actual, sino, asimismo, un formidable *poder situante*. Su prólogo a *Aden Arabie*, de Paul Nizan, restableció, en 1960, en el horizonte intelectual de la nueva generación—hasta la fecha, de la nueva generación francesa—una de las figuras intelectuales de mayor relieve de la preguerra. Dimisionario del P.C.F., a raíz del pacto Hitler-Stalin, Nizan se ha convertido, merced a Sartre, en el *contemporáneo* de la juventud actual. Lo reconocía explícitamente Yves Buin recientemente, al presentar el coloquio público sobre el poder de la literatura.

"No pienso traicionar un gran secreto—decía Buin—sino traducir el sentimiento de muchos jóvenes intelectuales comunistas, al decir que será preciso reconocer, próximamente, al margen de toda polémica estéril, a uno de los testigos de la entreguerra, recientemente salido de la muerte y del secreto. Quiero hablar de Nizan"<sup>3</sup>.

La sombra de Nizan pertenece al *lote* político-intelectual del existencialismo francés. En el prefacio de *Signes*, Maurice Merleau-Ponty, corrigiendo algunas veces el testimonio sartreano, ha perfilado las relaciones que mantuvieron con el malogrado filósofo y escritor comunista. Sombra incómoda, sin duda, para aquellos que, durante veinte años, mantuvieron el nombre y la obra de Nizan a la sombra del olvido y de la indiferencia, pero, por lo mismo, viva y actuante en aquellos que, de una manera u otra, intentan introducir un poco de inteligibilidad en cada uno de sus actos.

"Somos los mismos hombres que hemos vivido como problema nuestro el desarrollo del comunismo, la guerra; que hemos leído a Gide, Valéry, Proust, Husserl, Heidegger y Freud. Cualesquiera que hayan sido nuestras respuestas, debe haber un medio de circunscribir unas zonas sensibles de nuestra experiencia y de formular, si no ideas sobre el hombre que para todos sean comunes, por lo menos una nueva experiencia de nuestra condición"<sup>4</sup>.

Fue con estas palabras que, al participar, hace dieciséis años, en los sextos *Rencontres Internationales* de Ginebra, describió Maurice Merleau-Ponty la situación de su generación. Es con estas mismas palabras que conviene situar, ahora, al breve e incitante estudio de Michel-Antoine Burnier sobre el itinerario político de los existencialistas franceses<sup>5</sup>.

¿Por qué?

Desde luego, porque la relación que tiene la generación de Burnier con el existencialismo no es la misma relación que tuvo y tiene mi generación. Nacido en 1942, Burnier comenzó a leer la obra de Sartre—como él mismo lo confesaba en su aporte al número de *L'Arc*—hacia 1958-1959, cuando ésta estaba, por así decirlo, socialmente

<sup>2</sup> Cf. L. Althusser, *Pour Marx*, cit. por trad. esp., *La revolución teórica de Marx* (México, Siglo Veintiuno Editores S.A., 1967), págs. 20 y 21.

<sup>3</sup> Cf. *Que peut la littérature? Présentation de Yves Buin* (Paris, L'Inédit 10/18, 1965), págs. 21 y 22.

<sup>4</sup> Cf. Merleau-Ponty, *L'homme et la adversité*, en *Signes* (Paris, Gallimard, 1960), pág. 284.

<sup>5</sup> Michel-Antoine Burnier, *Les existentialistes et la politique* (Paris, Gallimard, 1966).

establecida. “La imagen que yo tenía (de Sartre) —decía en ese texto—, transformada por las mediaciones sociales, era individualista, muy poco política”.

Pero, al mismo tiempo, cuando Burnier se encontró con la obra de Sartre, la sociedad francesa se encontraba seriamente amenazada por el espectro de una dictadura pretoriana. El colapso tragicómico de la IV República —preparado pacientemente por la mediocridad e irresponsabilidad de los equipos políticos radicales, socialistas y democristianos—, el advenimiento del *gaullisme*, la O.A.S., habían situado a la sociedad francesa al borde de aquello que Merleau-Ponty llamaba la *nada política*.

Es lógico que, en tal situación, un hombre, como Burnier, volviese los ojos hacia la historia interna que la había generado, y descubriese que, a lo largo de veinte años, por encima de las *máscaras* y de las disputas internas, sólo el grupo existencialista había propuesto, si no una *acción política*, por lo menos la decisión de introducir un mínimo de coherencia y de inteligibilidad en el caos de sucesos y manipulaciones políticos.

“No queremos —decía Sartre en 1945— desatender nada de nuestro tiempo”.

Los hombres de mi generación hemos vivido, de un modo u otro, la peripecia de Sartre, de Merleau-Ponty, de Simone de Beauvoir como una realidad interna de nuestro tiempo. Somos los hombres que, en la vacuidad moral e intelectual de la posguerra, aprendimos a descifrar los posibles sentidos de cada acto en cada uno de esos haceres, con nuestro mundo, que son ahora sus libros.

Fue la Historia *presente* la que, en un momento u otro, nos hizo solidarizar o disentir con *Les Temps Modernes*. Para Burnier, en cambio, es la *escritura* de los existencialistas la que lo vuelve, de pronto, solidario de ese pasado histórico de luchas e inquietudes que, de un modo u otro, nosotros vivimos, un día, como *los días de nuestra vida*.

Esta *diferencia* generacional —tal como habremos de verlo— es, posiblemente, aquello que le ha permitido historiar el itinerario de un grupo de pensadores en el que, hace veinte años, se reconoció, en escala planetaria, toda una generación decidida a no dejarse *voler leur vie*.

(PEC, Nº 247, 22 de septiembre de 1967, págs. 17 y 18).

## HISTORIA POLÍTICA DEL EXISTENCIALISMO II

*Aparecen inmensos problemas,  
a todas escalas: no son sólo técnicas lo que hay que encontrar,  
sino formas políticas, móviles, un espíritu, razones de vivir...*

MERLEAU-PONTY (1960)

*Les Temps Modernes* serán, tarde o temprano, reconocidos como una de las “fuentes” más importantes de la historia de la *inteligencia* europea durante las dos últimas décadas, tal como, en nuestros días, se reconoce a la *Nouvelle Revue Française* al historiar la literatura francesa del lapso transcurrido entre las dos guerras mundiales. Desde la aparición de su

primer número, el 1 de octubre de 1945, hasta la hora actual, la revista de Jean-Paul Sartre no ha cesado de influir, dentro como fuera de Francia, en el horizonte intelectual de nuestro tiempo. Los distintos momentos de esta influencia han correspondido, desde luego, a las modificaciones sobrevenidas en el mundo, pero, al mismo tiempo, han ilustrado e ilustran una cierta *fidelidad* con los propósitos esbozados por Sartre en su texto de presentación a *Les Temps Modernes*.

Este texto señaló, quiéraselo o no reconocer, una situación determinada del siglo xx. Se trataba, luego de haber *padecido* la Historia en el abatimiento e impotencia, de establecer las condiciones que permitiesen *hacerla*, definiendo, en primer término, los compromisos concretos de los intelectuales con el mundo, en términos que excluían toda excusa o toda irresponsabilidad. “Todos los escritores de origen burgués —léase en las frases iniciales del texto sartreano— han conocido la tentación de la irresponsabilidad. Ésta es tradicional, desde hace un siglo, en la carrera de las letras”. Y contra esta tradición fue, justamente, que Sartre, Merleau-Ponty y Simone de Beauvoir fundaron su revista.

Se estaba, pues, fatal e irremediabilmente *dans le coup*.

Las formulaciones de Sartre, retomadas y ampliadas en la serie de artículos sobre *Qu'est ce que la littérature?*, no proponían, sin embargo, un *ideal*, sino que, en definitiva, describían un hecho. La literatura *engagée* no era, para Sartre como para sus más inmediatos colaboradores, una *norma* de conducta más o menos sobrepuesta o impuesta al acto literario, sino, más bien, el reconocimiento de un estado de hecho que condicionaba el ser mismo de la literatura. El escritor está siempre en situación, y simular no estarlo es, inexorablemente, una forma de estarlo.

No es éste el momento para retomar los análisis sartreanos de la literatura. Conviene, sin embargo, restablecerlos, sumariamente, en el nivel efectivo en que los expuso su autor. Las tesis de Sartre han sido reiteradamente deformadas en beneficio, posiblemente, de ciertas formas didácticas de literatura que distan mucho de coincidir con lo que Sartre comprendía como *Littérature engagée*. J.B. Pontalis tenía razón cuando, en medio de la *querrela existencialista*, planteaba la posibilidad de que una obra de quinientas páginas sobre el tronco de un árbol pudiese estar más *engagée* que una novela sobre las vacilaciones de un joven intelectual tentado por la política comunista<sup>1</sup>.

Este hecho es, en nuestros días, incuestionable.

Los análisis de Lucien Goldmann de las obras de Nathalie Sarraute y Alain Robbe-Grillet le han dado la razón al perspicaz colaborador de *Les Temps Modernes*. Para éste, consecuente con las formulaciones de Sartre, una *littérature descriptive* estaba tan comprometida como una literatura de tesis. Cuando ahora Goldmann califica la obra de Robbe-Grillet como una de las más *radicalmente realistas* de nuestro tiempo, está remachando lo previsto por Pontalis: describir es develar un mundo, develando al mismo tiempo, las contradicciones de este mundo.

Esto permite, desde luego, replantear la disputa *littérature engagée-littérature abstraite* en otros términos que no sean los de servidumbre e irresponsabilidad. Es probable que, como lo señalaba Barthes al responder a un cuestionario de *Tel Quel*, se pueda establecer un día algún elemento común a la *littérature engagée* y a la literatura aparentemente *inengagée*. Esta probabilidad está indicada, según el mismo crítico, por la posibilidad de agrupar,

<sup>1</sup> Cf. J.B. Pontalis, *L'entreprise de l'Écrivain*, en *Pour et contre l'Existentialisme* (Paris, Editions Atlas, 1948), págs. 85 - 106.

tarde o temprano, al surrealismo, Sartre, Brecht, la literatura *abstracta* y al estructuralismo como modos de una misma idea<sup>2</sup>.

Esto permite, asimismo, reconocer la presencia e importancia de la peripecia de Sartre en un momento cuando, por razones que no vamos, por ahora, a calificar, algunos quisieran relegarla al olvido o a la indiferencia. La simple aparición de este estudio de Michel-Antoine Burnier que venimos perifrasedando, está mostrando la inutilidad de este propósito. Sólo es posible historiar aquello que, de una manera u otra, se constituye en la Historia. Nadie puede, en rigor, llevar a cabo la historia del Infierno, pero siempre será posible historiar las representaciones que ha tenido, en la Historia de los hombres, la creencia en ese espantoso establecimiento.

En la primera parte de su libro<sup>3</sup>, Michel-Antoine Burnier ha retrazado las circunstancias e incidentes en que se inscribió esta peripecia sartreana que son *Les Temps Modernes*, restableciendo, en una perspectiva unitaria, los sucesos, ideas e ilusiones que, en un momento u otro, habían anticipado Sartre, Merleau-Ponty o Simone de Beauvoir. La distancia generacional le ha permitido, desde luego, utilizar los textos de los tres principales animadores de *Les Temps Modernes* desde una situación marginada —por lo menos en un sentido inmediato— de las querellas que, en un momento dado, los contrapusieron con una violencia que sólo puede explicarse, finalmente, por la violencia de la Historia en que cada uno de ellos debió definir su partido o su impotencia.

Burnier no se ha limitado, sin embargo, a retrazar la historia pública de *Les Temps Modernes*, sino que, pesquisando en su génesis, ha perfilado un estadio que pudiéramos llamar la pre-historia ideológica de la revista. “*Les Temps Modernes* —recuerda Burnier— no salieron de pronto, completamente armados para el combate político, del espíritu de ciertos intelectuales. La gestación que condujo a su fundación y orientación fue lenta”.

Esta advertencia es importante.

La aparición de *Les Temps Modernes*, en octubre de 1945, respondía a un análisis situacional llevado a cabo por Sartre y Merleau-Ponty durante la ocupación alemana de Francia. La guerra, la ocupación, la Resistencia habían, de pronto, mostrado el otro rostro de la Historia que había gestado a estos sucesos. Simone de Beauvoir ha descrito, en *La force de l'âge*, la actitud de Sartre y la suya durante los años que precedieron al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Sartre, por su parte, ha hecho lo mismo en el prefacio que, en 1960, antepuso a la reedición de *Aden Arabie* de Paul Nizan. Fue reaccionando contra esa actitud, dentro de la cual la Historia jugaba un papel secundario, que fundaron *Les Temps Modernes*.

Se trataba —como decía Sartre al rememorar, hace seis años, el itinerario de sus relaciones con Merleau-Ponty— de *salir del túnel*: de ver claro en la espesura de los hechos. Se trataba —decía Merleau-Ponty— de *leer el presente* de la manera más completa y más fiel que fuera posible. Se trataba, en otros términos, de hacer de *Les Temps Modernes* un instrumento teórico destinado a concurrir —como decía Sartre en su texto de presentación— en la gestación *de ciertos cambios de la sociedad que nos rodea*.

No era ésta tarea fácil.

La crisis del “espíritu” de la Resistencia, iniciada cuando la lucha contra el fascismo todavía no había concluido, motivó, en primer término, la desaparición del primer comité

<sup>2</sup> Cf. Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, Edition du Seuil, 1964), pág. 261.

<sup>3</sup> Michel-Antoine Burnier, *L'existentialisme et la politique*, Col. “Idées” (Paris, Edition Gallimard, 1966), págs. 27 - 75.

de redacción de *Les Temps Modernes*: Raymond Aron, Simone de Beauvoir, Michel Leiris, Maurice Merleau-Ponty, Albert Olivier, Jean Paulhan y Jean-Paul Sartre. En 1946, a raíz de la renuncia de Aron, Paulhan y Ollivier, la orientación de la revista quedó en manos de Sartre y de Merleau-Ponty. Este último fue, en verdad, quien se encargó de su dirección política durante el quinquenio 1945-1950, aun cuando siempre se negó a que su nombre apareciese junto al de Sartre como codirector. Durante este período, como él mismo lo ha confesado, Sartre se situaba a la derecha de Merleau, tanto que, en 1947, a raíz de una frase de *Qu'est ce que la littérature?*, éste estuvo a punto de abandonar *Les Temps Modernes* temiendo que Sartre se deslizase progresivamente a la derecha<sup>4</sup>.

Estas dificultades internas de *Les Temps Modernes* no fueron, sin embargo, las únicas que debieron afrontar sus animadores.

Mientras desde la derecha se acusaba al equipo de *Les Temps Modernes* de estar financiado por Stalin, desde la izquierda comunista se les atribuía toda clase de *complicidades* políticas e intelectuales con el capitalismo, cuando no con el nazismo. El existencialismo era —como dice ahora Burnier— *el enemigo ideológico número uno*. En junio de 1945, cuando todavía la revista no había aparecido, Henri Lefebvre señalaba, en *Action*, que Sartre había sido el discípulo del nazi *Heidegger*, frase en la que se escuchaba, veladamente, el rumor lanzado por algunos militantes del P.C.F. durante la ocupación de que Sartre era un *policia al servicio de los alemanes*.

La *pasión antisartreana* invadía todo el espectro.

Roger Garaudy, en un texto que Burnier no ha tenido en cuenta, no obstante ser uno de los más reveladores de la posición comunista, no vaciló en atacar a Sartre en términos que luego la Historia habría de invertir de sentido. “Nada en su filosofía —decía Garaudy— posibilita un retorno a la acción. Por esto, esta filosofía es profusamente reaccionaria (...). Separada de lo real, este pensamiento no tiene relación alguna con la clase obrera, actual guardiana de la regla de oro de la filosofía: el pensamiento nace de la acción, es una acción, sirve a la acción...”<sup>5</sup>.

Se estaba, sin duda, *dans le coup*, y nadie podía esperar, como decía Merleau-Ponty, ser aplaudido por todos, pero, al mismo tiempo, se estaba en un momento de la Historia en que una tentativa destinada, como la de *Les Temps Modernes*, a modificar la situación haciéndola aparecer en toda su complejidad, concitaba, en un mismo movimiento de rechazo, el poder de todos los sectarismos, el odio de todas las iglesias, el “prestigio” de todas las supersticiones.

Pero la Historia trabajaba, entretanto, contra la supersticiones, los sectarismos y las iglesias.

(PEC, N° 249, 6 de octubre de 1967, pág. 18).

<sup>4</sup> Cf. J. P. Sartre, *Merleau-Ponty vivant*, en *Les Temps Modernes*, núm. 184 y 185, Paris, núm. esp. 1961, pág. 321.

<sup>5</sup> Roger Garaudy, *Un fanprophete: Jean-Paul Sartre*, en *Les Lettres Françaises*, Paris, 28-XII-1945.

## CRÓNICA “INTERNA” DE UN ITINERARIO

Hace diez años, a raíz de una relectura de *Récit secret*, registré un texto de mínima factura, algunas primeras reflexiones, excesivamente enfáticas e insuficientes, sobre la obra de Drieu La Rochelle. Quizá hubiese olvidado, gustoso, ese texto, cuyo título no puedo releer ahora sin sonrojarme, de no haber mediado una situación que, por el solo hecho de estar escrito, lo comprometía en un proceso que, tiempo después, denominé *la vuelta de Drieu*. En este texto estaba, en efecto, premeditada una actitud frente a la obra de Drieu, cuando ésta era, justamente, sustraída del horizonte histórico de mi generación.

Lo constataba textualmente.

Drieu —decía— “es hoy casi un desconocido para las nuevas generaciones. Casi nadie lo lee (...). Su nombre como su obra suelen extrañar incluso a quienes han entregado sus horas al estudio de las letras francesas. *L'ignoble foule* ha tomado su desquite: Drieu está proscrito de todas las conversaciones...”<sup>1</sup>.

La situación descrita en este párrafo no correspondía, sin embargo, a ninguna situación *nacional* determinada, sino, más bien, intentaba traducir cuál era la situación general de la obra de Drieu dentro del horizonte histórico de una generación que apenas había alcanzado los veinte años cuando el autor de *Gilles* se suicidó, en marzo de 1945. Sin duda alguna, esta situación era más patente dentro de Francia, como lacónicamente lo reconocería, un año después, Jean-Paul Bonnafous, pero limitarla a las fronteras francesas hubiese sido no sólo una imperdonable miopía histórica, sino, asimismo, una traición al pensamiento de Drieu<sup>2</sup>.

¿Por qué Drieu?

La lectura, en 1952, de la obra de Pierre Andreu, *Drieu, témoin et visionnaire*, me puso sobre la pista de un escritor que, desde el término de la Segunda Guerra Mundial, parecía condenada a ser borrada por el acontecimiento. Fue este libro el que condujo a procurarme de las obras de Drieu. No era fácil conseguirlas en el mercado librero de París, puesto que sobre ellas pesaba el furor de *buenas conciencias*, como, asimismo, la cautela, temerosa de muchos de sus “amigos” políticos e intelectuales. En su panfleto, *La panoplie littéraire*. Bernard Frank ha contado la suerte corrida por su reseña a la primera edición de *Récit secret* que debía aparecer en *Semaine de France*.

“El artículo —decía Frank— debía ser entregado a las cuatro. Julien me telefoneó. Estaba afligido. El director de la publicación estimaba que era preferible no publicar nada sobre Drieu. Después de todo, Drieu había sido un colaborador, y el director era un verdadero republicano...”<sup>3</sup>.

Esto ocurría, justamente, en 1952, el mismo año en que mi amigo Henri Clairon me “trabajaba”, con honestidad intelectual admirable, para el comunismo, en que Sartre endosaba *Les Temps Modernes* en la “lucha por la paz”, en que la guerra fría amenazaba con convertirse, de pronto, en guerra ardiente. La lectura, de la obra de Drieu, lejos de calmar estas incertidumbres, las potenciaba dotándolas de una perspectiva histórica que, como decía Roger Nimier, nos agrandaba en veinte años.

<sup>1</sup> Punta de Lápiz: Radiografía de Drieu, en *La Gaceta*, Santiago, 21-v-1957.

<sup>2</sup> Cf. Jean-Paul Bonnafous. *Note sur les inédits*; Drieu La Rochelle, *Témoignages et documents*, en *Défense de l'Occident*, núms. esp. 50 y 51 (París, febrero-marzo 1958), págs. 129 - 135.

<sup>3</sup> Cf. B. Frank, *La panoplia littéraire* (París, Julliard, 1958), pág. 60



Tiempo después, en un artículo polémico, traduciría esta experiencia personal en términos *generacionales*.

"Los del 30 —decía— hemos venido al mundo entre odios, guerras, crímenes, jefaturas fraudulentas, ideas empercadas. Hemos visto caer España, Mussolini, Hitler, Hiroshima, el stalinismo. Desde niños hemos observado discordias, contradicciones, embustes. En esta situación vital ¿qué otra cosa puede ser Drieu para nosotros, sino la señal o el símbolo de un mundo que llevamos a la espalda como lleva el leñador la fatiga de sus leños?"<sup>4</sup>.

Se trataba, pues, de un dato generacional.

Un año antes, en 1961, comentando la reedición de *Reveuse bourgeoisie*, señalaba expresamente que con ésta terminaba el ostracismo editorial de Drieu La Rochelle, e insistía en el hecho de su *vuelta*.

"La sombra del condenado vuelve al cristal de las librerías, entre papeles más recientes, mas no por ello más actuales o, si se quiere, más actuantes. Quizá toda una época —¿quién lo sabe?— esté debatiéndose entre aquellos conflictos que le fueron personales. Pero sobre estas cuestiones nos falta, como al Goethe moribundo, luz, más luz"<sup>5</sup>.

Esta petición de luz no estaba dirigida, sin embargo, a la máscara mortuoria del suicida de marzo de 1945, ni al testimonio, por valioso que éste fuese, de sus contemporáneos. Si Drieu estaba de vuelta entre nosotros era porque, de un modo u otro, algunos de nosotros lo habíamos rescatado del *silenciamiento* en que, desde el término de la guerra, lo habían mantenido, indistintamente, el furor de sus adversarios y el temor de sus "amigos". Algunos de estos *algunos*—Nourissier, Frank, Nimier, Vandromme, Boisdeffre, Bonaffous— habían reconocido filar en mi impreciso recuento de *los del 30*.

En su *Drieu parmi nous*, obra preparada entre 1959-1962, Jean Mabire señalaba que, cuando se habla de Drieu, es preciso anunciar su propia fecha de nacimiento.

Conviene retener esta indicación de Mabire.

Comentando, hace seis años, la publicación, a gran tirada, de *Récit secret*, junto con algunos fragmentos de su *Journal* 1944-1945, Emmanuel Berl, uno de los testigos más fieles del itinerario de Drieu, escribía:

"Me parece que ha llegado la hora que, al tratarse de Drieu La Rochelle, aquellos que lo conocieron deberían dejar la palabra a quienes lo descubren en sus libros o en su leyenda. Éstos se formaron una idea, sin duda, más simple y más clara de él. Para mí, mientras más pienso en Drieu, más difícil me resulta hacerlo de otra manera que no sea interrogativamente, como fue, por lo demás, su constante modo de hacerlo (...). Siento que la hora del juicio de Drieu se aproxima"<sup>6</sup>.

Esto es, justamente, lo que ha ocurrido.

La *vuelta de Drieu* ha sido la obra de un grupo de escritores que, al anunciar su propia fecha de nacimiento, está acusando la presencia de una generación que, en medio de las incertidumbres de este tiempo, busca su propia coherencia. Nimier (1925 - 1962), Boisdeffre (1926), Nourissier (1927), Mabire (1927), Vandromme (1927), Frank (1929), Michel Mohrt (¿1929?), Frédéric Crover (¿1930?)...

No es extraño que, interrogando al mismo mundo desde una misma *altura generacional*, en su lectura de Drieu, estos hombres se refieran unos a los otros, como lo prueba, entre

<sup>4</sup> *Correo Literario: Sobre Drieu La Rochelle*, en *El Mercurio*, Santiago, 15-v-1962.

<sup>5</sup> *Punta de Lápiz: la vuelta de Drieu*, en *La República*, Caracas, 26-vi-1961.

<sup>6</sup> Cf. Emmanuel Berl, *Le Journal intime de Drieu La Rochelle*, en *L'Express*, núm. 527, París, 15-vi-1961.

otros hechos, la dedicatoria puesta por Mabire a su *Drieu parmi nous*: "Para todos mis camaradas que, siguiendo el ejemplo de Drieu, quieren ser fieles a la juventud, y ante todo, para Philippe Héduy, en recuerdo de Roger Nimier". O la dedicatoria del norteamericano Frédéric Grover a su *Drieu La Rochelle*: "A Michel Morht que me hizo leer a Drieu".

Estos datos mínimos señalan un dato máximo.

Un dato máximo que, en verdad, sólo podrán calibrar en su efectiva importancia aquellos que, desde un plano u otro, se empisten en la lectura de las obras de Drieu, un escritor que hizo, como decía Emmanuel Berl, de la *interrogación* su constante modo de enfrentar a su mundo.

En 1958, el mismo año de la publicación de las obras de Pol Vandromme y Bernard Frank y del número especial de *Défense de l'Occident*, el semanario socialista independiente *France-Observateur* organizó una "mesa redonda" sobre *Drieu La Rochelle y nuestro tiempo*. En una nota de introducción, los redactores de este semanario sostenían que "surrealista, comunizante, fascistizante, Pierre Drieu La Rochelle siempre estuvo a la búsqueda del absoluto"<sup>7</sup>.

Esta afirmación es, desde luego, una caricatura de la verdadera *búsqueda* que, desde su primer hasta su último libro, consumió la vida de Drieu, pero, no obstante ello, permite como toda caricatura, vislumbrar el perfil efectivo del itinerario seguido por el autor de *Gilles. Je suis tourné* —decía en *Interrogation*, su primer libro— *vers ceux qui portent le don de l'inquietude*.

Es este don de la inquietud el que ahora, después de haber sostenido su vida, sostiene cincuenta años después de publicado *Interrogation*, la legitimidad de sus preguntas, la certidumbre de sus *pre-visiones*, lo trágico de sus errores.

"Tal vez este hombre, sobre el cual han caído, comprensible o incomprensiblemente, todas las condenaciones que puede dictar el odio, fue siempre incapaz de odiar aun aquello que sentía más adverso a su pensar. Dividido o convulsionado por todas las convulsiones y divisiones del mundo actual, nunca pudo, en verdad, condenar nada sin condenar, al mismo tiempo, una parte de sí mismo"<sup>8</sup>.

Cuando, hace quince años, impulsado por la lectura del *Drieu, témoin et visionnaire*, de Pierre Andreu, me encaminé hacia un primer reconocimiento de las obras de Drieu, no sospechaba, en modo alguno, que, con los años, estas obras se habrían de constituir en un sistema interno de interrogaciones dentro de mi vida hasta el punto que si alguien me las sustrajera, difícilmente podría entender mucho de lo que en todo este tiempo, he realizado o irrealizado. Cuando, un poco más tarde, comencé a escribir sobre su obra, lo hice pensando que, con ello, estaba colaborando a devolverle al mundo el itinerario de un hombre, sin sospechar que, en verdad, era ese hombre el que me estaba devolviendo la errancia de un mundo.

Los juegos están hechos.

El *juicio de Drieu* que, hace seis años, anunciaba Emmanuel Berl, ha sido abierto. Toda una generación, fiel a su juventud y al ritmo que ésta impone en cada uno de sus actos y de sus sueños, ha forzado esta apertura, desafiando, al mismo tiempo, al poder de las imposturas del Poder. Ahí están ahora, nuevamente, sus libros, desde *Interrogation* hasta las *Mémoires de Dirk Raspe*, reinsertando, en el tiempo de nuestras interrogaciones mundiales, sus grandes interrogaciones al mundo de su tiempo. Ahí están renovando, por

<sup>7</sup> Cf. *Drieu La Rochelle et notre temps*, en *France-Observateur*, núm. 406, Paris, 2-1-1958.

<sup>8</sup> *La pendiente autobiográfica de Drieu La Rochelle*, en *La Republica*, Caracas 4-IV-1965.

encima de mil escombros, esa secreta *sinceridad de las pasiones* en la que Drieu, para su ventura o desventura, cifró siempre la dignidad del hombre, el ritmo secreto de la vida, la virtud trágica de la Historia.

(PEC, N° 255, 17 de noviembre de 1967, págs. 19 y 20).

## LA LITERATURA EN CUANTO CREENCIA

*Nulla dies sine linea  
C'est mon habitude et puis c'est mon métier.  
Longtemos j'ai pris ma plume pour une épée:  
à présent je connais notre impuissance.*

J.P. SARTRE (1964)

Esbozando, hace algunos meses, el problema del *mal-estar* de los escritores de nuestros días\*, retomé el hilo de una cuestión suscitada, a comienzos de esta década, por Jean Duvignaud, al preguntarse, en la segunda parte de *Pour entrer dans le XX<sup>e</sup> siècle*, por la posible función de la literatura en la sociedad de masas contemporánea. Esta pregunta parece ser una de las interrogaciones más *radicales* que, desde hace unos años, oprimen al espacio de la literatura, hasta el punto que, si la sustrajéramos, difícilmente podríamos explicarnos lo que en este espacio viene ocurriendo desde, por lo menos, Kafka a Robbe-Grillet.

No se trata, pues, de un hecho periférico.

Las mismas frases de Sartre que sirven de epígrafe a esta crónica, entresacadas, quizá brutalmente, de las páginas finales de *Les Mots*, lo plantean en su más nuda radicalidad. Nuda radicalidad que siempre reencontramos, de un modo u otro, en los textos más significativos de la *literatura actual*, como, asimismo, en las discusiones e inquisiciones a que esta literatura da lugar, como, por traer una muestra bastante elocuente, el debate público organizado, hace tres años, por *Clarté*, órgano de los universitarios comunistas franceses, en torno a *Que peut la littérature?*<sup>1</sup>.

Pareciera, en verdad, que la literatura ha llegado a ser, durante las últimas décadas, *una literatura de la duda literaria*, que, al irse totalizando, debería integrar, dentro de un mismo proceso dialéctico, la correspondencia de Flaubert, el "silenciamiento" de Rimbaud, los *Cahiers* de Valéry, los *Diarios* de Kafka, *Dada*, el surrealismo, la correspondencia Antonin Artaud-Jacques Riviere, la literatura de Jorge Luis Borges, el *Nouveau Roman*, el neodadaísmo. En suma: todos los intentos, más o menos extremos, de *desacralización* de la Literatura.

En su reciente estudio sobre la poesía de J. L. Borges, mi amigo Guillermo Sucre, una de las mentes más lúcidas de la *nueva crítica* hispanoamericana, ha mostrado, con pruebas más que suficientes, cómo la obra del gran escritor argentino participa en esta dimensión

\* Cf. El "mal-estar" de los escritores, en PEC, núm. 239, Santiago, 28-VII-1967.

<sup>1</sup> Col. L'Inédit 10/18, Union Générale d'Éditions, Paris, 1965.

enérgica de la *literatura actual*, que impide al escritor de nuestros días crear *ingenuamente* e introduce en cada texto literario su crítica "interna", cuando no su inmediata *negación*. Esto explicaría, en último trámite, la radical *actualidad* de Borges, patentizada, pero, al mismo tiempo, muchas veces encubierta, por la fortuna última de su obra<sup>2</sup>.

No nos hagamos, sin embargo, excesivas ilusiones.

El entendimiento de este hecho es muchísimo más difícil que su formulación. No basta que un crítico deslice la expresión *literatura actual* para que, de inmediato, por un acto mágico, se encienda un horizonte e ilumine, en cada uno de sus lectores, cierto número de obras que responderían al contenido de dicha expresión. El crítico sabe, desde luego, que cada vez que escribe *literatura actual* se está prestando, en rigor, a un malentendido, porque, en verdad, desconoce la suerte que correrá esta expresión entre sus posibles lectores. Lo más probable es que el "contenido" literario que lo condujo a formularla no coincida, sustantivamente, con el contenido que le endosarán sus lectores.

Este simple hecho está mostrando, una vez más, la amplitud del *mal-estar* que, en nuestros días, acompaña al acto de escribir, incluso tratándose de esta escritura de segundo grado que es la crítica literaria.

¿Cuál es, entonces, la *literatura actual*?

Respondiendo, hace seis años, a una encuesta de la revista *Tel Quel*, Roland Barthes sostenía que era *imposible* definir a la *literatura inmediatamente contemporánea*, porque todo intento de esta suerte constituía, en último trámite, una definición de una literatura "utópica", con respecto a la cual se situaba a cada autor por su *distancia* con la doctrina que había servido para establecerla. Esta *imposibilidad* no era, según Barthes, una simple contingencia, sino, más bien, la expresión de cierta dificultad, en que estamos, para aprehender el sentido histórico del tiempo y de la sociedad en que vivimos<sup>3</sup>.

Esto me parece una simplificación.

El hecho mismo de pretender, como lo hace Barthes, que la imposibilidad de definir la *literatura actual* traduce a la actual dificultad para aprehender el sentido histórico de nuestro tiempo, supone haber reconocido, fatal e irremediamente, *algo* de ese sentido histórico.

Este *reconocimiento*, por parte de Barthes, se manifiesta cuando, en la misma encuesta de *Tel Quel*, distinguía entre el *fracaso mundano* de una obra y el *fracaso histórico* de una literatura que, en un momento dado, no puede responder a las cuestiones del mundo sin alterar, sustantivamente, el carácter *deceptivo* del sistema significativo que constituye su forma más adulta. La *literatura actual* —agregaba— se ha reducido a plantear preguntas al mundo, en circunstancia que este mundo (*alineado*) tiene urgencia de respuestas.

Este hecho es importante.

Cuando se lee, en efecto, con un mínimo de atención cierto número de obras de las tres o cuatro últimas décadas, uno se sorprende de la omnipresencia del *fracaso* en la literatura del siglo xx. No se trata, sin embargo, de lo que Barthes llama el fracaso mundano de una obra —v. gr. del "fracaso" de las obras de Scott Fitzgerald durante los quince últimos años de su vida—, sino, en rigor, del papel preponderante que juega el *fracaso* en la literatura más privilegiada por el favor de los públicos, hasta el punto de hacer de ésta una actividad que, a cada momento, se cuestiona a sí misma.

Guillermo Sucre ha señalado, en su estudio citado, la presencia de esta experiencia

<sup>2</sup> Cf. Guillermo Sucre, *Borges, el poeta* (México, UNAM, 1967).

<sup>3</sup> Cf. R. Barthes, *Essais critiques* (Paris, Editions du Seuil, 1964), págs. 155 - 106.

del fracaso en la obra de J.L. Borges. Lo mismo podría señalarse en todos los exponentes de la *literatura de la duda literaria*. Quizá no sea, en modo alguno, azaroso que el siglo xx haya absorbido, después de una centuria de cándido optimismo, las lecciones de esos grandes “fracasados” que fueron Baudelaire, Nietzsche, Rimbaud, Joyce, Kafka, Musil y Artaud.

Este dato, sumariamente indicado, está aludiendo, quiéraselo o no reconocer, a cierta realidad que actúa, de un modo u otro, en la Literatura de nuestros días. Una realidad que desbordándola, la fuerza a interrogar al mundo en que transcurre y, al mismo tiempo, a comprenderse a sí misma dentro de esta interrogación cada vez más *totalitaria* y reiterada.

No obstante, ser excesivamente fragmentario e insuficiente, este examen está señalando que el *mal-estar* actual de los escritores no deriva, como han creído algunos, del hecho que, de pronto, se haya vuelto problemática el concepto o *idea* de Literatura, sino, más bien, de un hecho mucho más *radical* y decisivo.

Ortega solía señalar que para entender la vida de un hombre, o una época, es siempre preciso ir más allá de su *ideario* e inventariar el sistema más o menos inexpressado de sus *creencias*. “Hacer esto —decía—, fijar el inventario de las cosas con que se cuenta, sería de verdad, construir la historia, esclarecer la vida desde su subsuelo”<sup>1</sup>.

Esto es, justamente, lo que procede hacer, en nuestros días, con la Literatura.

Durante algunos siglos, el hombre ha *hecho* Literatura lo mismo que ha hecho Filosofía, Ciencias, Derecho, Política... La persistencia de este *hacer* ha hecho suponer que la Literatura era un hecho “natural” en toda sociedad humana, lo cual no pasa de ser una idea bastante errada sobre la Literatura como puede fácilmente comprobárselo. Ahora bien: si el hombre ha hecho Literatura durante tanto tiempo es porque, de un modo u otro, *creía* que ésta tenía, dentro de la economía de su vida social e individual, ésta o aquella *función*, ésta o aquella *utilidad*, ésta o aquella *finalidad*.

El hombre, en suma, ha *creído* en la Literatura.

Esta *creencia* ha sido el soporte de todas las *ideas*, incluso de las más peregrinas, que se han formulado, a lo largo de la Historia, sobre la Literatura. Instalado en esta *creencia*, Stendhal podía, en el siglo xix, confiar su obra al juicio de la *posteridad*, tal como Montalvo, entre nosotros, confiaba en el poder libertador de su pluma. Incluso un hombre tan castigado en su vida personal, como Baudelaire, abrigaba la certidumbre que *Les Fleurs du Mal* perdurarían en ese remedo desacralizado de la Eternidad que es la memoria de la “Humanidad”.

No vamos, por ahora, sino a rozar este hecho.

Si tuviéramos, en nuestros días, una *historia* de las variaciones *funcionales* de la Literatura en la Historia, nos percataríamos, en verdad, de lo que viene ocurriendo en ésta desde Kafka a Robbe-Grillet. Esta *historia* establecería lo que los hombres *han creído* hacer, en cada época, al hacer Literatura. ¿Qué creía hacer Cervantes al escribir *El Quijote*? ¿Qué creía hacer, doscientos setenta años después, Flaubert al escribir *Bouvard et Pécuchet*? ¿Qué cree hacer, en nuestros días, Robbe-Grillet al escribir *Les Gommés o La Voyeur*?

Cada una de estas obras se sostienen, fatal e irremediamente, en un sistema de *creencias*, dentro del cual la *creencia* en la Literatura, descontadas las obras de Robbe-Grillet, ha ocupado un lugar más o menos decisivo, sin que, usualmente, sus autores se percataran de ello, porque constituía, como decía Ortega, *el subsuelo* innominado de sus vidas.

<sup>1</sup> Cf. Ortega, *Obras Completas*, v, pág. 387.

De pronto, sin embargo, la Literatura se ha tornado problemática. Un largo proceso autodubitativo ha ido trabajando ese subsuelo en que se fiaba el escritor en nombre de ésta o aquella *idea*, de éste o aquel "ideal" de Literatura, hasta caer en la más radical de las incertidumbres que es la *duda* que estremece, en nuestros días, al espacio literario. Es esta *duda*, no una "doctrina" (Barthes), la que, en última instancia, define al contenido de la expresión literaria actual. Es esta *duda* —suscitada, posiblemente, por la experiencia de sus fracasos reiterados por devolverle al mundo una imagen coherente— la que determina, operatoriamente, la *actualidad* de la Literatura en nuestros días, e invita a reencontrar, en cada obra, el esbozo de una respuesta a la pregunta formulada, a comienzos de esta década, por Jean Duvignaud.

(PEC, N° 256, 24 de noviembre de 1967, pág. 17).

## SOBRE LA TEORÍA DE LA NOVELA

*Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre.  
Mejor dicho, no la trae consigo sino que cada época es eso.  
Por esto, cada época prefiere un determinado género.*

ORTEGA (1914)

*La novela fue la forma literaria  
específica de la época burguesa.*

TH. W. ADORNO (1954)

Poco después del término de la Segunda Guerra Mundial, en uno de sus aportes a la *Theory of Literature* que publicó con René Wellek, el crítico norteamericano Austin Warren señalaba que, hasta entonces, la novela no había suscitado un número de investigaciones teóricas comparable al promovido por la poesía. Esta situación —precisaba Austin Warren— no podía atribuirse al carácter relativamente reciente de la *forma novelesca*, sino, más bien, a la actitud empujada que, frente a ella, había mantenido tradicionalmente la crítica literaria.

Conviene retener esta señalización.

Ella permite, en primer término, registrar, en líneas generales, la radical modificación que se ha operado, durante los últimos quince años, en el monto e importancia de las investigaciones teóricas sobre la novela. Esta modificación ha quedado, particularmente, al descubierto a raíz de la discusión suscitada por el llamado *Nouveau Roman* francés, el que, al *negar* las formas tradicionales de novela, ha forzado a la crítica literaria a cuestionar, de un modo u otro, a la *forma novelesca* en cuanto tal, y a intentar exploraciones globales más coherentes, como entre otros, las de Maurice Blanchot, Lucien Goldmann y René Girard.

Estas exploraciones han debido, a su vez, retomar algunas anteriores reflexiones críticas sobre la novela, reintroduciéndolas en la actual discusión sobre la *forma novelesca*



de nuestros días: Ortega, Lukács, Thibaudet o Chklovski. Estamos, de este modo, presenciando, desde hace unos años, una sintomática *reactualización* de ciertas obras a las que, de una manera u otra, se había relegado, sumariamente, a la incompreensión o al silencio.

Esto está indicando, en segundo término, los límites internos de la señalización de Austin Warren.

Si se describe, en efecto, el proceso formativo de una *conciencia crítica* sobre la novela, resulta fácil reparar que éste conoció, entre los años 1914 - 1929, uno de sus momentos más ricos e incitantes. Estas dos fechas no son, en modo alguno, azarosas. 1914 corresponde a la publicación en Madrid, de las *Meditaciones del Quijote* de Ortega; 1929 a la segunda edición definitiva de *O teorii prozy* de V.V. Chklovski, uno de los más importantes exponentes del *formalismo* ruso de los años 1915 - 1930. Entre las mismas fechas coinciden, además de los citados, los trabajos de Lukács, Thibaudet, Wharton, Lubbock, E.M. Forster y de otros teóricos e investigadores de la novela.

El caso de *Die Theorie des Romans*, de Lukács, es bastante significativo.

Escrita durante el trágico invierno 1914 - 1915, esta obra de Lukács fue inicialmente publicada, en 1916, en la *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, de Max Dessoir. Su aparición confirmó al autor como el más importante esteta de su generación. Sin embargo, cuando, cuatro años más tarde, Paul Cassirer la editó en forma de libro, Lukács se había ya *desolidorizado* radicalmente de ella, hasta el punto que, poco después, prohibiría su reimpresión. Sólo recientemente, en 1962, Lukács autorizó que *Die Théorie des Romans* fuese publicada en Alemania Occidental y en Francia, reconociendo, entre mil reticencias, el posible interés *histórico* de esta obra, que —según sus editores franceses— “ha jugado un papel particularmente importante en el pensamiento europeo durante los primeros veinticinco años de nuestro siglo”.

Si pretender, por ahora, retrazar el “historial” de esta obra de Lukács, pero al fin de esclarecer el horizonte inmediato de esta crónica, convendría registrar el cambio de actitud de su autor frente a ella, confrontando dos textos bastante explícitos del autor de *Die Théorie des Romans*.

En 1938, respondiendo a las críticas que Ernst Bloch había formulado a su ensayo *Grandeza y decadencia del expresionismo*, Lukács sostenía que algunos de los reproches de Bloch se hacían eco de la “falsa construcción” que derivaba de Goethe a la *novela de la desilusión*. “Mi anterior *Théorie des Romans* —puntualizaba Lukács— tiene su parte de responsabilidad en este error histórico de Bloch”.

Esta obra le parecía, entonces, *falsa* en todas sus apreciaciones. Tanto que, después de recordar la verdad encerrada en la expresión popular *el infierno está lleno de buenas intenciones*, Lukács retrazaba la situación en que la había escrito en los términos siguientes:

“Invierno de 1914 a 1915: subjetivamente, una protesta apasionada contra la guerra, contra su absurdo y su monstruosidad, contra su destrucción de cultura y civilización, un sentimiento global desesperadamente pesimista, apreciación del presente capitalista como la ‘época del más completo pecado’, de Fichte. La voluntad subjetiva es, pues, una protesta que aspira a ir adelante. El resultado objetivo: mi *Teoría de la Novela*, o sea una obra reaccionaria en todos los sentidos, llena de misticismo idealista, falsa en todas sus apreciaciones de la evolución histórica”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cf. G. Lukács, *Problemas del Realismo*, trad., esp. de C. Gerhard (México, F.C.E., 1966), pág. 309.

Este sumario juicio sobre su obra de juventud dista mucho de ser, desde luego, el mismo que Lukács formuló al autorizar, en 1962, su reedición. Mientras, en el texto de 1938, *Die Théorie des Romans* era calificada, sin más, como una obra reaccionaria en todos los sentidos, en el prólogo de 1962 Lukács sostenía que esta obra no tenía nada de conservador, y que, por lo tanto, merecía un juicio históricamente más equitativo.

“Una crítica de este tipo —agregaba— está destinada precisamente a aclarar como es debido otra particularidad de *Die Théorie des Romans*, que hace de este libro algo nuevo en la literatura alemana. Para hablar brevemente, diremos que el autor se hacía del mundo una idea que procede de una combinación entre una ética de izquierda y una epistemología de derecha (...). Si alguien lee hoy *Die Théorie des Romans* para conocer mejor la prehistoria de las ideologías que jugaron un importante papel entre 1920 y 1940, esta lectura, llevada a cabo con un espíritu crítico, podrá prestarle un servicio. Si busca en este libro su camino, no logrará sino extraviarse”<sup>2</sup>.

No obstante las reticencias de Lukács —algunas de ellas, por lo demás, bastante justificadas—, la reedición de *Die Théorie des Romans*, en los inicios de esta década, cobra una *significación objetiva*, desde el momento en que esta obra viene a reintroducirse en el debate inconcluso en torno a la *forma novelesca*.

Por la misma fecha, el más calificado expositor occidental del pensamiento de Lukács, Lucien Goldmann, señalaba, al examinar los problemas internos de la sociología de la novela, la proximidad existente entre algunos de los análisis llevados a cabo por René Girard, en *Mensonge romantique et vérité romanesque*, y los análisis del autor de *Die Théorie des Romans*. Goldmann sostenía, al estudiar estas dos obras, había logrado formular algunas hipótesis sociológicas particularmente interesantes para comprensión de la *forma novelesca*. Los análisis de Lukács —precisaba Goldmann— permiten *emprender un estudio sociológico serio de la forma novelesca*.

No todas las obras que la actual discusión de la *forma novelesca* está reactualizando tienen, sin embargo, un “historial” comparable al de esta obra de Lukács. Éstas no han sido objeto, usualmente, como *Die Théorie des Romans*, de una *autocensura*, sino, más bien, de una lectura superficial e insuficiente.

Tal es el caso de las *Réflexions sur le roman*, de Albert Thibaudet.

Thibaudet dedicó, durante los años 1912-1923, gran parte de sus crónicas de la *Nouvelle Revue Française* a la discusión de los problemas de la novela. Estas crónicas reunidas, junto con otras un poco posteriores, por Jean Paulhan, a la muerte de su autor, constituyen una reflexión unitaria sobre la *forma novelesca*. Esta unidad reflexiva quedó, posiblemente, algo velada por el plural empleado por Paulhan en el título del volumen.

El compilador no es, sin duda alguna, del todo responsable de este malentendido, puesto que el propio autor, en una nota descolgada a la primera de las crónicas, advertía que “esas reflexiones sobre la novela (...) carecerían evidentemente de unidad”<sup>3</sup>.

Sin embargo, cuando se leen las *Réflexions* con la atención exigida, resulta relativamente fácil establecer, más allá del comentario urgente que, fatal e irremediamente, implica la actividad crítica una *teoría de la novela*, que, no obstante el deterioro de algunas de sus partes, conserva aún algunos puntos de vigencia. Son estos puntos de vigencia los que explican que, últimamente, se haya vuelto a editar esta obra de Thibaudet.

<sup>2</sup> Cf. G. Lukács, *La Théorie du Roman*, trad. française de J. Clairevoye (Paris, Ed. Gonthier, 1963), págs. 16 v 18.

<sup>3</sup> A Thibaudet, *Réflexions sur le Roman* (Paris, Gallimard, 1938), pág. 9.

El caso de las *Meditaciones del Quijote*, de Ortega, es muchísimo más complejo. Sin desconocer la labor cumplida por Julián Marías en la anotación, muchas veces admirable de esta primera obra orteguiana, creo, sin embargo, que no se ha reparado suficientemente en el *Breve Tratado de la Novela* que cubre a la "Meditación primera". No es, en modo alguno, un azar que una obra que, como ésta, iniciaba una filosofía rigurosamente nueva, estuviese estructurada en torno al fenómeno novelesco. La importancia que, posteriormente, irá cobrando en el pensamiento de Ortega la idea de *fantasía*, está, desde luego, señalando la última unidad de su primer libro.

Un escritor como Samuel Beckett plantea cierto número de problemas que, por su *radicalismo*, están exigiendo una *antropología genética de la novela*—equivalente, de más está decirlo, a la *antropología genética del cine* intentada por Edgar Morin en *Le cinéma ou l'homme imaginaire*—, la que tendrá, necesariamente que partir de las ideas formuladas por Ortega, o por lo menos, confrontarse con ellas.

El problema es demasiado sudoroso como para despacharlo en cuatro líneas. Esta petición de una *antropología genética de la novela* es, sin embargo, una de las más urgentes que plantea la actual discusión de la *forma novelesca*.

"De un modo u otro—decía Ortega en *Meditaciones del Quijote*—, es siempre el hombre el tema esencial del arte. Y los géneros entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano. Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género"<sup>4</sup>.

Que la *forma novelesca* haya sido, desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta nuestros días, la forma literaria dominante es algo que no puede ser enfrentado superficialmente. Este *social predominio* de la novela está planteando, en nuestros días, un horizonte de cuestiones a las que, posiblemente, puedan responder, desde diferentes niveles del análisis, el examen "formalista", la *sociología de su forma* y por último, la *antropología de la novela*.

Son estas cuestiones las que, finalmente, están *reactualizando* a las investigaciones teórica de Ortega, de Lukács y, más recientemente, de Chklovski y de los otros "formalistas" rusos<sup>5</sup>. Las que las *radican* en lo más radical de la actual discusión sobre la novela de nuestros días, y, a la vez, las que sitúan a esta discusión a la *altura de nuestro tiempo*.

(PEC, Nº 263, 12 de enero de 1968, págs. 19 y 20).

<sup>4</sup> Ortega, *Meditaciones del Quijote*, ed. com. por J. Marías, *Revista de Occidente*, 2ª ed. (Madrid, 1966), pág. 125.

<sup>5</sup> Cf. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov* (Paris, Ed. de Seuil, 1965).

## UNA CIERTA NEGACIÓN RADICAL I

Prologando, hace cinco años, su recolección de escritos teóricos, advertía Robbe-Grillet que si utilizaba la expresión *Nouveau Roman* no era, en modo alguno, para designar una escuela novelesca, ni siquiera a un grupo de escritores que estaría trabajando en una misma dirección. Para Robbe-Grillet, la expresión está justificada, en último trámite, por su *comodidad* para englobar dentro de ella “a todos aquellos que buscan nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o de crear) las nuevas relaciones entre el hombre y el mundo; a todos aquellos que están decididos a inventar la novela, es decir a inventar al hombre”.

Conviene retener esta advertencia de Robbe-Grillet.

El empleo indiscriminado de la expresión *Nouveau Roman* ha sido motivo de frecuentes equívocos. En 1958, por ejemplo, la revista *Esprit* indicaba entre las exponentes del *Nouveau Roman* a Jean Cayrol, Kateb Yacine y Jean Lagrolet, a los que difícilmente la crítica literaria de nuestros días calificaría como tales. Incluso el caso de Marguerite Duras, que figuraba, asimismo, en la nómina de *Esprit*, es motivo de discusiones, en las que la autora de *Le Square* niega, terminantemente, pertenecer al “movimiento”.

No se puede entender, consecuentemente, la expresión *Nouveau Roman* en términos escolares. Las diferencias que median entre los autores habitualmente englobados dentro de ella son demasiado manifiestas como para ser sacrificadas en beneficio de una supuesta *homogeneidad* escolar. Tampoco existe un indiscutido *leadership* de Robbe-Grillet.

*No hay una escuela Robbe-Grillet* sostenía uno de sus críticos más perspicaces. Roland Barthes, en su colaboración al número que, en 1958, dedicó la revista *Arguments* a “La novela de hoy”. Tres años después, respondiendo a un cuestionario de Tel Quel el mismo crítico extremaba sus reservas frente a la expresión *Nouveau Roman*. Barthes se preguntaba cómo podrían, *simetizarse*, dentro de esta expresión, todas aquellas obras que habitualmente son incluidas dentro de ella. Esta síntesis resulta —según Barthes— imposible por ahora, y esta imposibilidad vuelve, a su vez, *inoportuna* toda investigación global sobre el *Nouveau Roman*.

“Más oportuno resulta —precisaba Barthes— interrogar al sentido de la obra de Robbe-Grillet o de Butor, que al sentido del *Nouveau Roman*...”<sup>1</sup>.

Según Barthes, explicando al *Nouveau Roman*, tal como éste *se da*, se podría explicar, en el mejor de los casos, una pequeña fracción de nuestra sociedad, mientras que explicando cómo operan novelescamente Butor o Robbe-Grillet se podría iluminar, por encima de nuestra opacidad histórica, algo de la historia profunda de nuestro tiempo.

No comparto este “extremismo” de Barthes.

En primer término, porque es preciso renunciar a *simetizar* en la expresión *Nouveau Roman* *cualquiera positividad novelesca*: el *Nouveau Roman* no es, al fin de cuentas, un *código*. En segundo término, porque toda interrogación al sentido de la obra de Butor o de Robbe-Grillet supone, fatal e irremediablemente, un *horizonte*.

Respondiendo a la encuesta sobre la “revolución” en la novela, llevada a cabo por *Le Figaro littéraire*, el propio Robbe-Grillet sostenía que si algunos novelistas aparecían

\* *Pour un Nouveau Roman*, pág. 9.

<sup>1</sup> *Essais critiques*, págs. 165 y 166.

constituyendo un grupo, esto no se debía a una común "fidelidad" hacia un mismo *código* novelesco.

"Los elementos positivos —decía Robbe-Grillet— son personales de cada uno de nosotros. Si un cierto número de novelistas pueden considerarse como formando un grupo, esto se debe más a los elementos negativos, o a su común rechazo de la novela tradicional"<sup>2</sup>.

Este común rechazo —esta *negación* de la novela tradicional— constituiría un primer *horizonte* del *Nouveau Roman*. La coherencia interna de esta expresión no sería, por lo tanto, tributaria de ningún código novelesco, sino, más bien, de la *negación* por la novela de las formas tradicionales de composición novelesca. Esto justificaría, en parte, su designación como *l'Ecole du Refus*, propuesta, hace diez años, por Bernard Pingaud: lo que mediaría entre sus autores sería un *parentesco negativo*.

Ahora bien; esta *negación* es muchísimo más radical de lo que usualmente se sospecha.

En su monografía *Alain Robbe-Grillet: le Roman de l'absence*, Olga Bernal señalaba que el *radicalismo* de Robbe-Grillet tendía a transformar a toda la literatura novelesca anterior en una inmensa Edad Media superada, y a instaurar no tanto un Renacimiento como una *véritable naissance sans héritage*. Nunca —viene a decir Olga Bernal— la forma novelesca había sido cuestionada tan radicalmente: el esfuerzo novelesco de Robbe-Grillet constituye una *negación* de la novela.

Esta *negación*, sin embargo, trasciende el espacio novelesco e invade la existencia histórica del hombre europeo de nuestros días, puesto que, en último trámite, la *imagen del hombre* que se está deshaciendo en las obras de Robbe-Grillet es, justamente, la imagen del hombre elaborada por la novela occidental.

No se trata, pues, de una simple *negación* de las formas tradicionales de composición novelesca, que es sólo un *primer horizonte*, sino de algo mucho más radical: el emplazamiento del *mito de lo humano* tal como éste se ha constituido a través de la cultura greco-cristiana. Según Robbe-Grillet toda la literatura occidental se derivaría de tres *mitos*: la Naturaleza, el Humanismo y la Tragedia. Es contra estos tres mitos que se levanta, justamente, la obra robbegrilletiana, a fin de *curar* a los hombres de sus imágenes de tragedia y de desgracia.

En su nota de presentación al número especial de *Esprit* sobre el *Nouveau Roman*, Camille Bourniquel percibió claramente este hecho.

"El rechazo de las formas tradicionales —decía— es el índice mayor de la vida de las formas en todas las épocas y en todas las artes. Pero el malestar trasciende hoy a la elección de los signos: es una cierta noción del hombre y la inteligibilidad del mundo creado los que están ahora en la balanza..."<sup>3</sup>.

Esto no puede extrañarnos.

"Ser radical —decía el joven Marx— es tomar las cosas por la raíz. Ahora bien: para el hombre la raíz es el propio hombre".

Toda *negación radical* de una forma novelesca implica, consiguientemente, una *negación* de cierta imagen del hombre que esa forma proponía e imponía explícita o implícitamente. Esto se manifiesta, particularmente, en la *negación* del concepto o idea de *personaje*, llevada a cabo, en diferentes planos, por la mayoría de los autores del *Nouveau Roman*.

<sup>2</sup> *Revolution dans le roman?*, en *Le Figaro Littéraire*, París, 20-III-1958.

<sup>3</sup> *Esprit*, núm. 263 y 264: *Le Nouveau Roman*, París, Juillet-Août 1958, pág. 2

Nathalie Sarraute señalaba, hace unos años, que la época de los *personnages inoubliables* —Don Quijote, el padre Goriot, Emma Bovary, los hermanos Karamazov— había concluido. Estas grandes individuales de la novela prejoyceana no tienen, al parecer, ningún posible asidero en nuestro mundo, hasta el punto que, en nuestros días, ni los autores ni los lectores se fían de ellos.

“El personaje —decía la Sarraute— no es, en nuestros días, sino la sombra de sí mismo”<sup>4</sup>.

El personaje novelesco, en efecto, ha ido perdiendo, de manera progresiva, su patrimonio: títulos, bienes, apellidos e incluso, frecuentemente, hasta el propio nombre. Los personajes de las grandes novelas del siglo XIX (y también de las novelas “tradicionales” del XX) están perfectamente caracterizados e individualizados. La misma “nominación” es un principio de caracterización, puesto que el nombre no sólo individualiza al personaje, sino, asimismo, define su situación social.

Todo esto supone, desde luego, una *tipología social* fácilmente reconocible.

Este hecho suele ser escamoteado, frecuentemente, por aquellos críticos literarios que se resisten a la *negación* del concepto de personaje llevada a cabo por el *Nouveau Roman*. Éstos suelen olvidar, sin embargo, que este concepto es relativamente reciente: data, en rigor, de Balzac. Fue el autor de *La Comédie Humaine* quien hizo del personaje un *ser único, excepcional e inolvidable*.

Robbe-Grillet ha retrazado los rasgos de este *ser único e inolvidable*:

“Un personaje —decía— todo el mundo sabe lo que la palabra significa. No es un el cualquiera, anónimo y traslúcido: simple sujeto de la acción expresada por el verbo. Un personaje debe tener un nombre propio, doble si es posible: apellido y nombre. Debe tener parientes, una heredad. Debe tener una profesión. Si tiene bienes, mejor todavía. Debe, por último, poseer un ‘carácter’, un rostro que lo refleje, un pasado que lo ha modelado. Su carácter dicta sus acciones, lo hace reaccionar de manera determinada frente a cada acontecimiento. Su carácter permite al lector juzgarlo, amarlo, odiarlo. Es gracias a ese carácter que legará un día su nombre a un tipo humano, que esperaba, diríase, la consagración de ese bautismo”<sup>5</sup>.

Está claro, por lo menos, que el concepto de personaje no es, en modo alguno, algo inocente, de suyo comprensible, sino, más bien, es un hecho decisivo dentro de la visión del mundo elaborada por la sociedad burguesa del siglo XIX. Fue mediante este ente imaginario —sostenía alguna vez B. Pingaud— que se llevó a cabo un *equilibrio* entre las exigencias del individuo y las exigencias de la sociedad.

El concepto o idea de personaje, en otros términos, suponía y realizaba a la ideología de la burguesía triunfante. Realizaba, en el plano de la creación novelesca, aquello que la burguesía pretendía realizar en el plano concreto de la Historia: *un nuevo hombre en un mundo nuevo*. Pretensión que, como lo veremos en una próxima nota, suponía una cierta *mitología de lo universal*.

(PEC, Nº 265, 26 de enero de 1968, pág. 23).

<sup>4</sup> *L'Ère du Soupçon*, pág. 88.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, pág. 27.



## UNA CIERTA NEGACIÓN RADICAL II

Decía, en la primera parte de este artículo, que el concepto o idea de *personaje novelesco* —ese ser único, excepcional e inolvidable acuñado, en rigor, por Balzac— suponía a la visión del mundo de la sociedad burguesa y que, en último trámite, realizaba, en el plano de la creación novelesca, lo que la burguesía triunfante pretendió realizar en el plano concreto de la Historia: *un nuevo hombre en un mundo nuevo*. De ahí entonces que, consecuentemente, el concepto de *personaje* exigiese, hasta Flaubert, que cada individuo “mostrase” siempre al *tipo humano* (social) a que pertenecía y que, inversamente, cada tipo fuese inseparable del *individuo* que lo realizaba.

La “naturaleza” de la novela reposaba, de este modo, en el concepto de *naturaleza humana* que los filósofos del siglo XVIII, dóciles, en este punto, a la lección del pasado, habían convertido en un *dogma*. Quizá no sea, en modo alguno, azaroso el hecho que, hacia 1750, coincidan la formulación, en Francia, de la idea del *Progreso* por Turgot —que, cuarenta años después, su discípulo Condorcet desarrollará en su *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*—, la aparición del *author* y los inicios del predominio social de la forma *novelesca* con las obras de Richardson, Fielding, Sterne y Smoliet.

Es la gran época del *hombre burgués*.

Pero, luego a partir de 1848, en la medida en que la *universalidad* de este hombre es, diariamente, desmentida por la Historia, el optimismo originario de la novela burguesa se irá modificando, de más en más, en la “historia” de su *fracaso*. No es, en modo alguno, extraño que, en nuestros días, los más radicales *negadores* de las formas tradicionales de composición novelesca se refieran a Flaubert en términos discipulares. La publicación, hace cuatro años, de la segunda parte de *Bouvard et Pécuchet* ha mostrado hasta dónde había llegado Flaubert como *liquidador* de la estructura clásica de la forma novelesca. Esta *liquidación* corresponde, sin duda alguna, a la liquidación de esa *mitología de lo universal* que, según Barthes, caracterizó a la sociedad burguesa.

“La unidad ideológica de la burguesía —decía Barthes en su primer libro— produjo una escritura única, y en los tiempos burgueses (es decir, clásicos y románticos) la forma no podía estar desgarrada porque no lo estaba la conciencia. Desde el momento, al contrario, en que el escritor deja de ser un testigo de lo universal y llega a ser (hacia 1850) una conciencia desdichada, su primer gesto fue elegir el compromiso de su forma, sea asumiendo o rechazando la escritura de su pasado. La escritura clásica explotó y toda la Literatura, desde Flaubert hasta nuestros días, se convirtió en una problemática del lenguaje”<sup>1</sup>.

En esta situación, consecuentemente, el *personaje novelesco* dejó de ser, de manera progresiva, una individualidad identificable por la red de roles o funciones que tenía dentro de la sociedad. Dejó de ser, justamente, ese ser único, excepcional e inolvidable, para comenzar a disolverse con Joyce, Kafka, Musil, Céline e incluso, parcialmente, con Proust. El protagonista de *Finnegans Wake* está apenas indicado por las iniciales H.C.E. El “héroe” de *El Proceso* no tiene otra identidad nominativa que una desnuda K. Bardamu es, al igual que Ulrich, un *hombre sin calidades*. El mismo relator de *A. la Recherche du Temps Perdu* es, visto desde la novela tradicional, una *sombra* que, errando en la espiral de su

<sup>1</sup> *Le Degré zéro de l'écriture*, pág. 9.

memoria, anda a la búsqueda, como decía alguna vez Ludovic Janvier, de un *lieu perdu*.

Los protagonistas de las grandes novelas del siglo xx, desde Joseph K. Ulrich, Bardamu, pasando por Antoine Roquentin y Meursault, hasta los "héroes" anónimos, *cualesquiera*, de Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Claude Simon o Robbe-Grillet, están señalando, de una parte, la radical crisis del concepto de *personaje novelesco* y, de otra, el fracaso histórico de la *mitología de lo universal* del siglo xix. La crisis del *personaje novelesco* es, en este sentido, como lo ha señalado Lucien Goldmann, *homóloga* de la crisis del individuo dentro de la sociedad de masas de nuestros días.

Robbe-Grillet tiene una conciencia precisa de este hecho cuando, después de esbozar el radical deterioro experimentado por el concepto de *personaje novelesco*, señala que:

"Posiblemente no es un progreso, pero lo cierto es que la época actual es la del número de la cédula de identidad. El destino del mundo ha dejado de identificarse, para nosotros, con la ascensión o caída de algunos hombres, de algunas familias. El mismo mundo no es ya esa propiedad privada, hereditaria y manipulable: esa especie de presa que se trataba más de conquistar que de conocer. Tener un nombre era muy importante, sin duda, en el tiempo de la burguesía balzaciana (...). La novela de 'personajes' pertenece, en efecto, al pasado. Caracteriza a una época: la que marca el apogeo del individuo"<sup>2</sup>.

Esto no significa, sin embargo, que el *Nouveau Roman*, y otras tendencias *actuales* de composición novelesca, eliminen totalmente al *personaje*, sino, más bien, que han modificado su *posición* dentro de la novela. Esta modificación no es la misma en todos los autores, ni siquiera en todas las obras de un mismo autor, sino que varía, en rigor, con cada obra.

Partiendo de su hipótesis de que existe una homología entre el proceso de la forma novelesca y el proceso de la sociedad burguesa individualista, Lucien Goldmann, por ejemplo, ha logrado establecer no sólo una *diferencia* sino una *oposición* entre dos autores —Nathalie Sarraute y Robbe-Grillet— a los que la crítica había, usualmente, aliado en una misma dirección.

La obra de Nathalie Sarraute representaría, según Goldmann, la manifestación más *radical* de la forma de composición novelesca de la crisis del *personaje* —que Goldmann llama de la *disolución* del personaje—, situándose, de este modo, en la línea de Joyce, Kafka, Musil, de *La Nausée* de Sartre, de *L'Etranger* de Camus. Esta forma de composición novelesca correspondería al "período imperialista" de la sociedad capitalista occidental (1912-1945). La obra de Robbe-Grillet, en cambio, representaría, según Goldmann, una *nueva* forma de composición novelesca que correspondería al período que él llama del *capitalismo de organización*, y que se define por la constitución de un mundo de *objetos* en que lo humano ha perdido, en cuanto individuo como en cuanto comunidad, toda realidad esencial.

"La oposición —precisa Goldmann— entre Nathalie Sarraute y Robbe-Grillet reside más en lo que les *interesa*, en lo que buscan, que en aquello que constatan. Nathalie Sarraute es todavía —en la forma más extrema— una novelista del período que hemos caracterizado como el de la disolución del personaje. Las estructuras globales del mundo social no le interesan gran cosa. Ella busca por todas partes lo humano auténtico, lo inmediatamente vivido, mientras que Robbe-Grillet busca también lo humano pero, en cuanto expresión exteriorizada, en cuanto realidad inserta en una estructura global"<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> *Pour un Nouveau Roman*, pág. 28.

<sup>3</sup> *Pour une sociologie du roman*, pág. 193.

Esta oposición establecida por Goldmann puede, en verdad, ser precisada mediante un análisis de la función de los *objetos* en ambos escritores. Lo mismo puede constatarse además en Samuel Beckett. La obsesión por los objetos —lo que Molloy llama el “inventario” de sus pertenencias— está aludiendo, sin duda alguna, a esa pérdida progresiva del patrimonio, como decía en la primera parte de este artículo, del *personaje novelesco*. La historia (o peripecia) del relator beckettiano —Malone, Molloy, Murphey, etcétera— es, en verdad, el relato de una depauperación.

Los personajes de Beckett, imposibilitados, de más en más, de constatar la presencia de un *mundo sólido*, se aferran a ciertos objetos —un sombrero, un madero, un guijarro— como si éstos estuviesen investidos (*animados*) de una *fuerza superior* que pudiera permitirles no ser *devorados* por el barro terrestre. Pero estos objetos son siempre, fatalmente, escamoteados por el discurso del relator beckettiano, de modo que su radical y progresiva *desposesión* coincide, finalmente, con el abismo de una conciencia espiada por la *Nada*.

Los personajes de Robbe-Grillet, al contrario, están siempre frente a un *mundo sólido* de objetos. El relator robbegrilletiano no hace otra cosa sino registrar esa presencia neta de las cosas, absteniéndose de toda determinación antropocéntrica de ellas. Las cosas *están ahí* —dice Robbe-Grillet— desafiando a nuestros adjetivos “animistas” o “utilitarios”. El discurso novelesco queda, de este modo, sujeto a lo que Jean Hyppolite ha llamado *la necesidad de las cosas*. De ahí entonces que resulte, en este sentido, justificado que algunos críticos, desde Oliver de Magny a Olga Bernal, hayan podido describir a la obra de Robbe-Grillet como la obra de *l'homme absent*, como la novela de la ausencia.

Esto explica que, en su forma más *radical*, la novela de nuestros días, no sólo el *Nouveau Roman*, sino, asimismo, la novela “experimental” en sus direcciones más audaces, haya renunciado a ser una introspección del *hombre interior* y, al mismo tiempo, a ser una pintura, explicación o alegato social, político o moral. Que haya renunciado a ser, simultáneamente, una lectura del “alma” humana y una lectura directa de la Historia.

Pero esta última renuncia es la que está, fatal e irremediamente, exigiendo siempre una *explicación*. El hecho que la Historia, en su sentido más enérgico, haya sido excluida del espacio novelesco de un Robbe-Grillet, ¿no estará, en último trámite, *señalando*, mediatizadamente a esa misma Historia excluida? ¿Acaso la ausencia de alguien, o de algo, no señala siempre, de manera deficitaria u obsesiva, su *presencia*?

Esta pregunta merece, sin duda, una respuesta.

(PEC, N° 268, 16 de febrero de 1968, págs. 17 y 18).

## LA QUERRELLA ESTRUCTURALISTA I

*Es preciso que la estructura pueda ser motivo de discusión,  
que sea posible dudar de la extensión de esta noción  
y de la realidad de lo que designa, para que el estructuralismo  
tenga sentido como teoría y como método.*

JEAN POUILLON (1966)

En un artículo publicado, hace cinco años, en la *Revista de Occidente*, Paulino Garagorri subrayaba el hecho que, de manera cada vez más acentuada, se estuviese constituyendo, en nuestros días, una "literatura" de pensamiento *sub specie structurae*. El empleo reiterado que, desde la década pasada, viene haciéndose del concepto de *estructura* en la investigación de áreas diferentes de realidad, no sólo está señalando, según el pensador español, la *actualidad* de este *concepto*, sino, asimismo, está expresando la índole de aquello que el *hombre actual* pretende o cree poder conocer.

Por la misma fecha, en otro artículo de revista, recogido ahora en *Essais critiques*, Roland Barthes sostenía que no había razón alguna para reducir *a priori* la actividad "estructuralista" a la investigación —*a la pensée savante*— puesto que podía ser descrita a nivel de la *creación* en algunos escritores, pintores y músicos de nuestros días. De este modo, para el crítico francés, tanto los "analistas estructurales" —Lévi Strauss, Propp, Dumézil, Granger, etc.—, como aquellos "creadores" que se caracterizan por un *cierto ejercicio de la estructura* —Butor, Boulez, Mondrian—, deben ser enrolados bajo el signo común de lo que, según Barthes, podría llamarse el *hombre estructural*.

Estos dos textos —cuya asociación, como podrá verse en la segunda parte de este artículo, no tiene nada de azarosa —*radican*, por así decirlo, el empleo del concepto de *estructura* en una cierta "representación" del hombre de nuestros días. Barthes habla de un *homo significans* —de un hombre "fabricador" de *sentido*— como el "nuevo hombre" de la investigación estructural. Garagorri, orteguiano confeso, se refiere a la Historia —en cuanto *res gestae*— como a una compleja "construcción" de estructuras<sup>1</sup>.

Para muchos, particularmente entre nosotros, el empleo de ciertos conceptos —como, por ejemplo, los de *estructura*, *función*, *sistema*, *código*, *sentido*, etc.— sólo responde al propósito de introducir, en la corriente espontánea de la comunicación escrita, una escritura cifrada, una *jerga*. Sin suscribir el último supuesto "idealista" en que se apoyan, pero aceptando, por ahora, su rigor operatorio, convendría responderles a estos *muchos* con las palabras formuladas, hace más de treinta años, por Ajdukiewicz.

"Todos los juicios —decía Ajdukiewicz— que aceptamos y combinamos para formar nuestra imagen del mundo no están unívocamente determinados por datos empíricos, sino que dependen de la elección del aparato conceptual mediante el cual hacemos 'mapas' con los datos empíricos. Pero podemos elegir éste o aquel aparato conceptual, lo cual cambiará nuestra imagen del mundo"<sup>2</sup>.

Lo que, en suma, algunos pretenden que no sea sino una *jerga*, resulta ser, en verdad, el "aparato conceptual" de un camino (o método) para descubrir la *realidad* que la caótica

<sup>1</sup> Cf. P. Garagorri, *Actualidad del concepto de estructura*, en *Revista de Occidente*, 2ª época, núm. 3, Madrid, junio 1963, págs. 349 - 357; R. Barthes, *L'activité structuraliste* (1963), en *Essais critiques*, págs. 213 - 220.

<sup>2</sup> Cf. por Adam Schaff, *Introducción a la semántica*, pág. 89.

multiplicidad de los datos empíricos nos encubre. Si no fuese así —si la *realidad* nos hubiese sido “revelada” de una vez por todas— ni las ciencias ni la filosofía tendrían sentido alguno, ni toda la Historia humana sería esta inexorable “construcción” (o *invención*) del hombre a partir de sí mismo. El hecho de que algunos conceptos puedan ser, en un momento dado, *usados* parasitariamente no afecta esencialmente a su rigor operatorio: el nombre de Dios también puede ser, al fin de cuentas, invocado en vano.

J. L. Borges recordaba, alguna vez, que en el libro por excelencia de los árabes —el *Alcorán*— no aparece un solo camello.

Esta recordación del gran escritor argentino no era, desde luego, una de sus “bromas” habituales, sino, más bien, una perspicaz observación destinada a alertar a los lectores. El hecho que, en un texto literario o “no-literario”, se invoque el nombre de Dios, no garantiza, en nuestros días, el *deísmo* de su autor. El hecho que, como frecuentemente ocurre, se cite una o más veces a Marx, no garantiza, tampoco, que el contexto de esas citas sea, en rigor, un texto *marxista*. Lo mismo ocurre con ciertos empleos abusivos del concepto de *estructura*.

Esto parecería, a primera vista, dar razón a aquellos que, en todos los tonos, “critican” el empleo de ciertos conceptos que, como va dicho, constituyen el “aparato conceptual” de un *método* para descubrir la *realidad*.

Lo que, en verdad, ocurre es otra cosa: todo el “aparato conceptual” de un pensador (sea éste Marx o Nietzsche, Ortega o Heidegger, Sartre o Lévi-Strauss) será siempre una *jerga*, en el sentido devaluativo del término, para todos aquellos que renuncian a repensar *lo pensado* por ese pensador. Sus “tecnicismos” se nos van, por así decirlo, *aclarando* sólo en la medida que, siguiéndolo operatoriamente en sus evoluciones e involuciones, se va perfilando la *realidad* descubierta por el pensador. Sólo después de este largo viaje a *lo pensado* por un pensador es posible discutir su “aparato conceptual”.

Esto vale, consecuentemente, para el movimiento que, desde hace unos años, viene llamándose, o siendo llamado *estructuralismo*.

La publicación, por la editorial mexicana Siglo XXI, de estos seis ensayos inicialmente aparecidos en la revista *Les Temps Modernes*<sup>3</sup>, constituye una excelente muestra de cómo debe ser “aclarado”, en nuestros días, un movimiento que, como el *estructuralismo*, no sólo pretende ser un camino (o *método*) para descubrir áreas diferentes de *realidad*, sino, asimismo, una *teoría* de la realidad. Descontado el texto introductorio de Jean Pouillon, los otros cinco están consagrados, como advierte el propio Pouillon, menos a la *noción de estructura que a sus empleos*. En otros términos: el concepto de *estructura* resulta, de este modo, “aclarado” operatoriamente por los análisis estructurales de Marc Barbut, A.J. Greimas, Maurice Godelier y Pierre Bourdieu, y discutido (en su aplicación al análisis literario) por Pierre Macherey.

Pouillon comienza constatando que el hecho que el *estructuralismo* esté de *moda* ha facilitado (o determinado) la paradoja de que *se busque el estructuralismo donde se afirma que lo hay, aunque no se lo encuentre necesariamente allí, y al mismo tiempo no se le pone atención donde se practica efectivamente, pero sin proclamarlo a los cuatro vientos*. Una advertencia similar había formulado, en su artículo ya citado, Roland Barthes cuando señala la necesidad (o precaución) de vigilar el empleo de léxico “estructuralista” para saber si la

<sup>3</sup> *Problemas del Estructuralismo* (México, Siglo XXI editores, 1967). Pub. originalmente en el núm. 246 de *Les Temps Modernes*, París, nov. 1966.

*visión estructuralista* se había constituido o no. Para Pouillon, como para Barthes, se trata, en suma, de describir la "actividad estructuralista" por su práctica efectiva, desentendiéndose del empleo abusivo de su "aparato conceptual".

Pouillon no desconoce lo que, al comentar el número especial de *L'Arc* sobre J.P. Sartre, llané la *inmovidad* del concepto de *estructura*. Aun cuando no lo exponga explícitamente, tiene a la vista el "historial" de este concepto: Marx, Freud, Dilthey, la lingüística, Goldstein, el "existencialismo", etc. "Se hablaba de estructura —dice Pouillon— aún antes de que alguien soñara en considerarse estructuralista". Pero, en rigor, no sólo se hablaba de estructura, sino que, asimismo, este "hablar" correspondía, usualmente, a concretos análisis estructurales, como lo muestra Maurice Godelier en su examen de *El capital* de Marx, como el propio Pouillon cree poderlo mostrar en la *Critique de la raison dialectique* de Sartre.

Esta simple indicación resulta suficiente para reducir a una simple *boutade* aquella tajante afirmación con que, en la nota introductoria al número de *L'Arc*, Bernard Pingaud pretendía sintetizar el cambio de situación intelectual sobrevenido, en Francia, entre los años 1945 - 1960: *Ya no se es existencialista, sino que se es estructuralista*.

Pouillon precisa, sin embargo, que el estructuralismo de nuestros días —el de un Lévi-Strauss, por ejemplo— comenzó modificando radicalmente el concepto "tradicional" de *estructura*. Ésta era, según dicho concepto, la "organización interna" entre las partes de un todo o de una totalidad previamente dada, en el mismo sentido que, diariamente, nos referimos a la "estructura" del edificio que habitamos. Este sentido coincide, por lo demás, con la etimología del vocablo como lo recordaba Garagorri Struo —decía el pensador español— "significa originalmente apilar; y el vocablo *structura* se puede traducir con precisión, al castellano, con el de su propio linaje construcción. Es notable que *structura* sirviese para traducir el término griego *syntaxis*, cuya forma y sentido es análoga a construcción. La operación de construir, en su primaria significación de "poner un ladrillo sobre otro", está a la base de esa labor. No es, presumo, azaroso que el germánico Bause vierta en castellano por construcción y por estructura, lo que viene a resaltar su radical unidad semántica".

El concepto de *estructura*, según la radical modificación operada por el estructuralismo de nuestros días, no sólo rechaza su identidad con la "organización", sino que, asimismo, la relega al orden de los hechos que sólo a partir de ella (la *estructura*) son inteligibles.

Cuando Sartre se refiere, en la *Critique de la raison dialectique*, a la *estructura* como a lo "práctico-inerte" —como al "esqueleto" petrificado de una *praxis*— está haciendo de la *estructura* una "cosa" —tal como lo es, en último trámite, la "estructura" del edificio que habitamos—, desentendiéndose, como lo señala su discípulo Pouillon, que la *estructura* no es una "cosa" sino, en verdad, un *sistema de relaciones* usualmente contradictorias entre "no-totalidades" que se trata, justamente, de aprehender, como una *totalidad*.

"Para retomar el lenguaje de Sartre —dice Pouillon— el estructuralismo es por esencia totalizador, y lo que se trata de totalizar no son necesariamente simetrías, recurrencias, sino también oposiciones y desequilibrios, no para desvanecerlos sino para comprender el vínculo que los sostiene".

No se trata, como algunos "quietistas" quisieran, de elaborar una nueva teoría de las "armonías naturales", sino, más bien, de reabsorber las armonías aparentes y las pseudo oposiciones "observables" en cada organización, mediante una rigurosa *teoría general de las contradicciones* que, como lo señala oportunamente Pouillon, es todavía una tarea.

En esta tarea (en este *quehacer* hubiese dicho Ortega) el estructuralismo —como lo ha



probado Maurice Godelier— se aproxima operatoriamente a la labor llevada a cabo por Marx en *El Capital*<sup>1</sup>.

No es, en modo alguno, un azar que haya iniciado este artículo refiriéndose a Paulino Garagorri y a Roland Barthes, ni que, ahora, termine esta primera parte con una referencia a Marx.

Para Garagorri, la *actualidad* del concepto de *estructura* podría interpretarse como la reacción y el recurso adecuados ante el horizonte, que desde Hegel hasta Dilthey y Ortega, trazó la convicción de que la última “consistencia” de la realidad es *Historia*. Es curioso, sin embargo, que Garagorri se salte en esta descripción el nombre de Marx, en ocasión que Ortega solía repetir que la única filosofía anterior a la suya que había pensado al hombre en términos de *Historia* era la de Marx.

Para Barthes, cuyas deudas marxistas son manifiestas, la principal resistencia al estructuralismo era, hace cinco años, de origen marxista, y estaba centrada más en la noción de *Historia* que en la de *estructura*. Los análisis de Godelier muestran, sin embargo, que, frente a una relectura de *El Capital*, las exégesis tradicionales de Marx *se derrumban ante nuestros ojos y de sus escombros emerge un Marx casi totalmente desconocido por los marxistas, capaz de proporcionar elementos inesperados y secundos para la reflexión científica más moderna.*

(PEC, N° 272, 15 de marzo de 1968, págs. 17 y 18).

## LA QUERRELLA ESTRUCTURALISTA II

*La tarea de integrar la historia en la metodología de las ciencias sociales sólo podría ser bien llevada si la ciencia histórica muestra un celo semejante para acoger, entre sus conceptos básicos, el de estructura.*

A. J. GREIMAS (1966)

Resumiendo las críticas más usuales que le formulan los “jóvenes”, Jean-Paul Sartre sostenía, hace dos años, que esas críticas traducían una tendencia dominante: *el rechazo de la historia*. Esta tendencia podría ser ilustrada —añadía polémicamente el filósofo existencialista— por *Les mots et les choses* de Michel Foucault, cuya última pretensión era demostrar *la imposibilidad de una reflexión histórica*. Esta pretensión, por otra parte, no era ni es, en modo alguno, *inocente*, sino que, en rigor, está enderezada contra el marxismo.

“Se trata —decía Sartre— de constituir una nueva ideología: la última barrera que la burguesía puede todavía levantar contra Marx. Anteriormente, los ideólogos burgueses rechazaban la teoría marxista de la historia en nombre de otra teoría. Se hacía la historia de las ideas, como Toynbee, o bien se representaba la sucesión de civilizaciones mediante la imagen de un proceso orgánico, como Spengler, o se denunciaba el sinsentido, la absurdidad, de una historia ‘llena de ruido y de furor’, como Camus. En nuestros días, un

<sup>1</sup>Cf. M. Godelier, *Remarques sur les concepts de structure et de contradiction*, en *Aletheia*, núm. 4, París, mai 1966, págs. 228-236.

historiador puede no ser comunista, pero sabe que no puede escribir una historia seria sin colocar, en primer plano, los elementos materiales de la vida de los hombres, las relaciones de producción, la praxis, aun si piensa, como yo, que, por encima de esas relaciones, las 'superestructuras' constituyen regiones relativamente autónomas (...). Se dirá que la historia es inaprehensible como tal, que toda teoría de la historia es, por definición, una 'doxología', por retomar la palabra de Foucault. Renunciando a justificar los cambios, se opondrá a la historia, dominio de lo incierto, el análisis de las estructuras"<sup>1</sup>.

Es posible que el sentido último de este largo párrafo de Sartre quede relativamente recubierto por la intención polémica inmediata que lo anima, pero, en verdad, Sartre no rechaza, en ningún momento, la existencia de las estructuras, ni tampoco la necesidad del análisis estructural, sino que las remite a la *praxis* concreta que las generó dentro del proceso inconcluso de la Historia. Ni la familia, ni el Estado "moderno", ni la sociedad industrial son sin más lo que son, sino que, fatalmente, son los resultados de una praxis que, como dice Sartre, desbordó a sus agentes. La Historia no ha sido ni es un escenario neutro donde, cada cierto tiempo, ocurre la "muerte" de una estructura. Explicar la destrucción de la sociedad azteca recurriendo sólo a la hipótesis de que, a la llegada de los conquistadores españoles, ésta había entrado en su *fase crepuscular*, es, desde luego, no sólo una simplificación, sino, asimismo, un acto de mala fe.

La Historia, para Sartre, no es un *orden*, sino, más bien, un *desorden racional*. En el mismo momento —dice— "en que la Historia mantiene el orden —es decir, la estructura—, está ya deshaciéndola. De este modo, la lucha de clases crea las estructuras en cuyo seno se ejerce y que, consiguientemente, la condicionan, pero, en la medida en que es anterior a ellas, no cesa, simultáneamente, de superarlas".

No existe, por lo tanto, una oposición fundamental entre estructura e Historia. Para Sartre las estructuras son *estasis de la historia* (*states de l'histoire*). El hombre *recibe* las estructuras (le son *dadas*) —y en este sentido puede decirse que está "hecho" por ellas—, pero las recibe en cuanto está comprometido en la Historia, y, según Sartre, comprometido de tal manera que no puede hacer otra cosa sino destruirlas, para construir otras nuevas estructuras que, a su vez, lo condicionarán en un movimiento sin término.

Lo que Sartre critica, en último término, al estructuralismo no es, por lo tanto, el empleo del análisis estructural, sino el hecho que este análisis, privilegiando a las estructuras contra la historia, se niegue a pasar de la descripción de lo *práctico-inerte* a la comprensión de la praxis. Que no perciba la contradicción permanente que existe entre la estructura práctico-inerte y el hombre que, en un momento, se descubre por ella condicionado.

Para Jean Pouillon, discípulo confeso de Sartre, el hecho que el estructuralismo se haya dedicado, inicialmente, al estudio de "organizaciones sincrónicas" y de "sistemas cerrados" no quiere decir, en modo alguno, que *necesariamente* deba permanecer en este estadio. La frecuente contraposición de los conceptos de estructura e historia se debe, según Pouillon, al hecho que, previamente, se ha deslizado la idea bergsoniana de que la Historia es una perpetua *apertura*, cuando, como lo observa A.J. Greimas<sup>2</sup>, es ésta la que "cierra" a los sistemas, frenando o impidiendo que, en un momento dado, se manifiesten ciertas posibilidades teóricas. "La Historia —dice Greimas—, en vez de ser una apertura,

<sup>1</sup> Cf. Jean-Paul Sartre *répond*, en *L'Arc*, nº 30, págs. 87-96.

<sup>2</sup> A.J. Greimas, *Estructura e Historia*, en *Problemas del estructuralismo* (México, Siglo XXI editores, 1967), págs. 120-134.

como no ha dejado de repetirse, es por el contrario una delimitación; cierra la puerta a nuevas significaciones contenidas, como virtualidades, en la estructura a la cual pertenece: lejos de ser un motor, sería más bien un freno”.

Si bien es cierto que las *permanencias* de la Historia delimitan, en un momento dado, las manifestaciones de ciertas posibilidades teóricas, bloqueando, de este modo, la comprensión de *lo nuevo* (o innovado) de una situación histórica, también es cierto, sin embargo, que *lo nuevo* es el resultado siempre de una praxis, de una *acción* humana enderezada a modificar o destruir las estructuras que la condicionaban. Esta acción está, a su vez, fundada en el hecho de que la existencia humana está siempre abierta e inconclusa en un mundo que es constitutivamente mudanza, transformación, kinesis. Si el hombre es *acción* —*res dramática* como decía Ortega— es, justamente, porque tiene que “hacerse” su ser, construirse o inventárselo a cada momento. Sólo en la medida que el hombre puede realizar lo racional en el mundo que construye puede haber, en rigor, una *historia racional* y, por ende, inteligible.

Si la Historia no responde a un “plan” divino, tampoco es el resultado ciego de una lucha entre demonios. El hecho que, hasta la fecha, la *razón histórica* no se haya identificado con la realidad de la Historia, volviendo transparente a la prosa del mundo, no quiere decir que ha llegado la hora de que el hombre deba dejar de ser el *actor* de sus actos, transformándose en un dócil espectador de una Historia que sólo puede *padecer*. Si la Historia es el *medio* en que el hombre se constituye como tal, una historia puramente “padecida” será siempre la suerte final de un mundo de pacientes: el signo más elocuente de una radical devaluación de la existencia en un mundo, de más en más, concentracionario.

Sartre tiene razón cuando afirma que una estructura sólo puede ser comprendida a partir de la praxis que la genera. Pouillon tiene razón, por su parte, cuando, enfrentándose a su maestro, le critica que, luego de haber reconocido el carácter dinámico de las estructuras, tienda a presentarlas (tal vez como reacción ante ciertas formas extremas del estructuralismo) bajo la forma de una *cosa*. Plantear —dice Pouillon— el problema de la prioridad entre estructura y praxis, representaría un *nuevo avatar de la vieja y ridícula aporía del huevo y la gallina*.

Ambas nociones son, en verdad, complementarias.

No se puede concebir, en efecto, una estructura sin recurrir a la praxis que la estructuró, como, nuevamente, no se puede pensar en una praxis sin hacerlo en la estructura (o las estructuras) que reforzará, modificará o destruirá. La relación estructura-praxis no es, para Sartre, una relación de causa-efecto, sino, más bien, un *intercambio dialéctico*. Si la Historia es —en cuanto *res gestae*— una compleja e incesante construcción de estructuras, es, asimismo, una incesante ruptura, destrucción o demolición de estructuras.

En la crítica de Sartre al estructuralismo se reconoce la legitimidad del análisis estructural cuando se trata de “sistemas cerrados”, pero se lo declara incapaz de explicar cómo se pasa de un sistema a otro. Para ello —dice Sartre refiriéndose a Foucault— sería preciso que hiciese intervenir el concepto de praxis —es decir, de Historia— que es, justamente, el que ciertos estructuralistas “extremos” rechazan.

Esta crítica, sin embargo, según Pouillon, sólo sería válida para el *estructuralismo clasificador*, que se limita al análisis de las estructuras constituidas. Una indicación paralela encontramos en Lucien Goldmann cuando, enfrentándose a las formas más usuales de lo que llama *estructuralismo estático*, propone un *estructuralismo genético* de inspiración marxista. Por su parte, en su penetrante estudio sobre *El Capital*, Maurice Godelier re-

descubre en la *teoría de la historia* de Marx una respuesta adecuada a la contraposición estructura-praxis, que podría ser suscrita, como lo muestra Godelier, por el propio Lévi-Strauss.

El análisis estructural, estaría, de este modo, postulando una *teoría general de las contradicciones*, que permitiría no sólo una estructura, sino, asimismo, su génesis y destrucción<sup>8</sup>.

Si la actividad estructuralista, como sostenía Roland Barthes, implica una cierta revisión de la noción de historia, una "lectura" efectiva de la Historia—en cuanto *res gestae*—nos devuelve el carácter constitutivamente histórico de las estructuras. Si la historia, más que el conocimiento del pasado, es la *ciencia del presente* (Ortega), su "verdad" está necesariamente inscrita en la vida concreta de los hombres. El hecho que, en un momento dado, la lectura de esta "verdad" se haya tornado problemática no es, en modo alguno, un llamado para imitar el gesto del avestruz, sino, justamente, un desafío para reconstruir, desde la más radical de las incertidumbres, lo que el propio Barthes denomina *lo inteligible de nuestro tiempo*.

Lo que importa, en este trance, es saber con alguna certeza qué es aquello que reconocemos cuando usamos la palabra *hoy*. Y esto sólo lo sabremos en la medida que seamos capaces de llevar adelante una descripción estructural de la Historia (Greimas) en cuanto *ciencia del presente*.

(PEC, N° 273, 22 de marzo de 1968, pág. 29).

## SOBRE UN LIBRO DE ARQUITECTÓNICA I

ARQUITECTO. h. 1520. Tom. del lat. architectus, y éste del gr. arkhitekton id., compuesto de árkho "soy el primero" y tékton "obrero" "carpintero" (deriv. de úkto, "produzco", "doy a luz").

J. COROMINAS, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, pág. 62.

*Para el arquitecto la arquitectura es entelequia, lo que no lo es para el profesor de arquitectura ni para el profesional de arquitectura. El arquitecto como vocación, no está sometido a un tiempo abstracto, sino que es tiempo él mismo; crea tiempo: introduce un tiempo que aún no existe: da la hora.*

JUAN BORCHERS, *Institución Arquitectónica*, pág. 30.

La crítica literaria suele esquivar, entre nosotros, todas aquellas obras que, por su índole o textura, amenazan, de un modo u otro, con "enfrentar" al crítico consigo mismo, descubriéndole sus más secretas o insospechadas *indigencias*. Esto explica, en parte por lo menos, la pública desventura "crítica" corrida por algunas obras rigurosas—pienso, por traer un ejemplo de cierto volumen, en el *Kant* de Torretti—, al tiempo que la aparición

<sup>8</sup> Cf. M. Godelier, *Sistema, estructura y contradicción*, en *El Capital*, op. cit., págs. 50-93.

de la más insustantiva novela "menor", ocasiona, regularmente, un interminable comentario múltiple. Pareciera que, en verdad, temerosa de "enfrentarse" consigo mismo, la crítica literaria hubiese contraído entre nosotros una violenta *ideofobia*.

Valéry sostenía, en uno de los fragmentos ensamblados en *Tel Quel*, que el crítico literario no es un lector, sino, más bien, *el testigo de un lector*: aquel que lo "mira" leer. Creo que esta afirmación puede ser, en principio, re-afirmada si invertimos, al hacerlo, la "dirección" que le dio su autor. Para Valéry se trataba, en efecto, de poder llegar a "determinar" al lector mediante la "mirada" con que el crítico *ilumina* su lectura. Yo pienso, en cambio, que, antes que el testigo de la lectura del Otro, el crítico es aquel que "mira" su propio leer, de modo que, en cada uno de sus *actos críticos*, proponga cierto *método de lectura*.

Lo que define al crítico es, por lo tanto, esa *mirada interna* que, desde que se pone a leer una obra, va organizando y controlando el movimiento concreto de su lectura, porque sabe, de antemano, que esta lectura está "llamada" a constituirse en un *discurso* sobre la obra que tiene entre las manos. Por eso, toda crítica efectiva "modula" siempre la cuestión crítica por excelencia —¿*qué es leer?*—, e intenta, suficiente o insuficientemente una respuesta. No es, en modo alguno, un azar que el *comentario* que se propuso llevar a cabo Ortega al texto del *Banquete* platónico, se abriese, justamente, con un examen de la cuestión, ¿*qué es leer?*

El lector —medio— el siempre invocado, pero, al mismo tiempo, siempre esquivado, *common reader*, a diferencia del crítico, no se hace nunca cuestión del acto de leer, sino que, al contrario, siempre se fía en que las palabras son, por sí mismas, capaces de *revelarle* el más arcano sentido de la obra que lo ocupa. Cada vez que esto no ocurre, en vez de volverse sobre su lectura, declara, sumariamente, *ilegible* a la obra, reemplazándola por otra, sin siquiera sospechar que, usualmente, la supuesta ilegibilidad de un texto se deriva no tanto de éste, como de una lectura deficiente o insuficiente.

Si dispusiésemos de una efectiva *Historia de la Lectura*, cuya postulación viene haciéndose escuchar desde hace algunos años, quizá nos percataríamos de cómo algunas —sólo *algunas*— de las llamadas *modas* literarias se originan, en verdad, en silenciosas mutaciones sobrevenidas en los *modos* de leer. El aire de frivolidad que, entre nosotros, propaga cierta literatura "novelesca" no puede ser comprendido si no se lo refiere a un tipo social de lector-medio que, desde la escuela, viene siendo configurado por un modo de leer que, provisoriamente, llamaré *lectura lineal*. Es este *modo* de leer el que sostiene e irriga a la *moda* de ciertos novelistas locales, el que "banaliza" la lectura de ciertos autores de incuestionable jerarquía —Cortázar, Carpentier, Sábato, etc.—, e invita a reemplazar, masificadamente, la crítica por esas escrituras parasitarias que, alguna vez, llamé la *a-crítica*.

Todo esto viene al siguiente hecho.

Hace algunos días, confiando, paradójicamente, en mi radical *indigencia* en cuanto se refiera a Arquitectura, un inteligente amigo, profesional de este Arte, puso en mis manos la obra que, con el título de *Institución Arquitectónica*, acaba de publicar su colega Juan Borchers\*.

\* Juan Borchers, *Institución Arquitectónica* (Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1968). (Se trata de tres "lecciones" —de tres escrito-lecturas según conviene su autor en llamarlas— desglosadas de un cuerpo de diecisiete que leyó, entre junio 1964 y diciembre 1965, ante un auditorio compuesto por diez arquitectos. Completa el volumen un cuarto texto titulado "Vocación", que, por sí solo, amerita un comentario).

Este libro es, justamente, uno de aquellos que, por su índole, suele la crítica literaria esquivar, a fin de no “enfrentarse” consigo misma e intimar, por así decirlo, con su nativa *indigencia*, relegándolo, si no al silencio público más estricto, al capricho de los “especialistas”. Felizmente, el autor de *Institución Arquitectónica* es bastante explícito al exponer su propósito. “Lo que quiero obtener —dice— es un estado de ‘*tabula rasa*’ mental donde quedan grabadas unas cuantas relaciones necesarias”.

Su propósito coincide, de este modo, parcialmente por lo menos, con mi radical *indigencia* en cuanto expone e insinúa esta *Institución* del arquitecto Borchers. Para él se trata de obtener, en la mente “profesionalmente” trabajada de sus colegas, ese estado de absoluta franqueza, de página *en blanco*, que el crítico reconoce como suyo cuando se “enfrenta” con una actividad teórica que, de un modo u otro, le resulta *inhabitual*. Ningún prejuicio le impide, en principio, cumplir con las reglas que el autor le impone porque estas reglas son las mismas de esa *mirada interna* que organiza y controla el movimiento concreto de su lectura.

El crítico puede renunciar, en algún momento dado, a cumplir con las reglas que el autor le impone —como lo hizo *Alone* al referirse a *Sobre héroes y tumbas*—, pero, con ello, estará sólo indicando su resolución de no entrar en juego. La “solución” de *Alone*—la crónica de una *lectura fallida*— es, desde este punto, no sólo legítima, sino, asimismo, la más honesta personalmente. Con frecuencia se olvida que el crítico está siempre —como dice Roland Barthes— forzado a hablar *le langage des autres*, para lo cual debe, necesariamente, “mirar” su lectura e invertir en ella su propio *discurso*. Puede ocurrir, sin embargo, que la “fricción” entre el lenguaje del autor y el lenguaje del crítico sea tan radical, que este último no pueda (o crea no poder) llegar a hablar *le langage des autres*.

Esto puede ocurrir con este libro de Borchers.

El autor de *Institución Arquitectónica* no sólo nos propone un texto, sino que, asimismo, nos impone expresamente las reglas de su lectura, aun cuando, frecuentemente, lo haga “negativamente”: estableciendo, a cada instante, como *no debe ser leído* (escuchado). Se trata —dice— de un texto “abreviado en lo esencial, sin concesiones decorativas. Insisto sobre esto, pues podrá ocurrir que en algún trecho crea el que oye que el contenido no es esencial (...). Un texto abreviado a lo estricto no cabe desposeerlo de una carga de atención continuada sin que de él sólo quede en la cabeza de quien ha oído más que una cantidad de expresiones sueltas, y eso no daría base para formarse una visión ni medianamente correcta de lo que esta fórmula ensaya expresar”.

Pero aquí interviene, una vez más, la situación concreta del crítico literario que, luego de haber aceptado las reglas de lectura que le impone el autor y de haber, consiguientemente, descubierto su radical *indigencia* en cuanto toca e insinúa el autor, *debe, además, escribir*: organizar su propio discurso de manera tal que éste “hable” el lenguaje del autor.

La cuestión es, al parecer, más compleja de lo que, en un primer momento, pensó el crítico, porque, no pudiendo renunciar a su propio discurso, tampoco puede *alterar*, desde el momento en que aceptó las reglas del autor, el discurso que éste le propone. Podría, es cierto, recomponer una “abreviatura” suya, recurriendo, como es costumbre entre algunos, al *léxico* del autor; pero, con ello, sólo estaría haciendo el peor de los *pastiches*.

Hablar *el lenguaje del Otro* (del autor) no es, en modo alguno, duplicar cada uno de sus signos, sino intentar un *discurso* coherente (*válido*), cuya “lógica” postule coincidir con la lógica del *discurso* del autor. Una obra *pensada*, como ésta de Juan Borchers, exige del crítico un *discurso pensante*.

El autor de *Institución Arquitectónica* señala que no todas las obras que se reclaman de



la expresión "Arquitectura" corresponden, en verdad, al *pensar arquitectónico*. Para que una obra sea, en rigor, "arquitectura" es preciso que, por encima de su volumen, valor técnico, materiales, etc., haya sido pensada *de una determinada manera coherente dentro de una doctrina*. Por eso —dice— la Arquitectura, en cuanto Gran Arte, es una "proeza mental": un arte exacto, sujeto a *composición y número*.

Borchers no desconoce, sino que, en todo instante, cuenta con la "resistencia" intelectual que algunas de sus reflexiones habrán de encontrar entre los "profesionales" de la Arquitectura. Frente a la pereza, inercia e impotencia que esa "resistencia" encubre, el autor formula un llamado urgente a los de su gremio. "Asunto de urgencia y gravedad y de conciencia —dice— pues lo que hay que hacer es trabajar con su propia cabeza".

Desconozco la audición que pueda tener este llamado.

La *gente* no está dispuesta, como simulan creerlo los innumerables "democratizadores" del pensamiento, a *pensar*; a trabajar con la propia cabeza. Ortega refería, en uno de los artículos que escribió a raíz del "Coloquio de Darmstadt" de 1951, que un gran arquitecto alemán había protestado de que en las faenas arquitectónicas se introdujese el *Denker* (el pensador), porque, con frecuencia, éste es *Zerdenker* (des-pensador). La protesta iba dirigida, como es sabido, contra Heidegger, quien había dictado entre los arquitectos reunidos en Darmstadt, su conferencia sobre *Bauen, Wohnen, Denken* (Edificar, morar, pensar).

Esta "resistencia" al pensar —esta *ideofobia*— parece ser la regla general de nuestro tiempo. La reencontramos ahí mismo donde, usualmente, se habla o se escribe de pensamientos. Por eso cuando, hace dos años, denunciábamos el progresivo reemplazo, entre nosotros, de la crítica literaria por la *a-crítica*, lo hicimos retomando una indicación formulada por Kostas Axelos en sentido que todo pensamiento auténtico estuviese, en la hora actual, siendo *aplastado* por las distintas formas de erudición académica, por la segmentación tecnicista, por el engranaje implacable de las rotativas del periodismo y de las *mass-communications*.

Con esto vuelvo, al parecer, al punto de partida —la *ideofobia* de toda esa crítica literaria temerosa de enfrentarse consigo misma—, luego de haber "punteado" un primer círculo, provisorio e insuficiente, en torno a la *Institución Arquitectónica* del arquitecto Juan Borchers. Valéry, el más "arquitectural" de los escritores del siglo xx, decía que una obra es siempre una *sección* de un desenvolvimiento interior merced al acto que lo entrega al público. "El crítico —agregaba Valéry— debe juzgar este acto, no la obra".

Se dirá —siempre *se dicen*, entre nosotros, muchas cosas— que apenas si he tocado el libro de Borchers, pero quien sepa leer se habrá dado cuenta, desde hace algún rato, que si esta obra, rigurosamente *pensada*, no hubiese *tocado*, descubriéndomela totalmente, mi radical *indigencia* en todo lo que se refiera a Arquitectura, sólo hubiese logrado duplicar el estado de página *en blanco*, que esta *indigencia* representa, en un texto blanco de todo pensar. El lenguaje de la crítica es siempre, fatal e irremediadamente, por emplear la expresión de mi maestro Merleau, un *langage indirect*.

(PEC, N° 276, 11 de abril de 1968, págs. 16 y 17).

## SOBRE UN LIBRO DE ARQUITECTÓNICA II

Decía en el primer "círculo" de esta lectura de *Institución Arquitectónica*, que esta obra del arquitecto Juan Borchers es una de aquellas que, por su índole teórica, acostumbra a esquivar, entre nosotros, la crítica literaria. Este breve "decir" me forzó, sin embargo, a decir algo, desde luego menos sumario, sobre la crítica, que desdice, en último trámite, más de algún tópico. Con ello no encubría, sino, al contrario, *des-cubría* el tamaño de mi *indigencia* en cuanto se refiere a Arquitectura.

Conviene retomar esta puntada.

Resulta, en efecto, sorprendente que la crítica literaria sea, por así decirlo, tan tímida frente a una obra como *Institución Arquitectónica*, cuando, al mismo tiempo, suele ser tan temeraria en el empleo de un *léxico* tributario de las artes y de las ciencias del *espacio*, como fácilmente puede demostrárselo. No es preciso, para ello, referirse a las posibles "proyecciones", entre nosotros, de *La poétique de l'espace* de Bachelard, de *L'Espace littéraire* de Blanchot, o de los trabajos de G. Poulet sobre los "espacios novelescos", porque, hasta ahora, esas proyecciones no pasan de ser una esperanza. Basta con levantar un índice lexicológico de la crítica nacional.

No creo estar abultando una nimiedad.

En una obra publicada hace seis años, *L'Espace humain*, el lingüista Georges Matoré recogió un índice de esta suerte, reuniendo más de medio millar de términos de índole espacial: "horizonte", "estructura", "perspectiva", "línea", "zona", "plano", "orientación", "circuito", etc. Este *léxico* recubriría, en nuestros días, desde algunas regiones del lenguaje "técnico" de la reflexión filosófica, pasando por algunas de las *escrituras* de la creación literaria, hasta desembocar en el habla cotidiana del hombre-medio. Esta omnipresencia de un *léxico* de índole espacial estaría, a su vez, según Matoré, indicando la importancia que, para el hombre actual, tiene *la vivencia del espacio*<sup>1</sup>.

La cuestión, como se ve, no es nada menuda. Tanto no lo es que, prisionero o usuario de un *léxico* espacial, el crítico literario puede *esperar* de la Arquitectura alguna luz decisiva sobre el *espacio*, puesto que, en alguna ocasión por lo menos, ha escuchado o leído que este Arte está substantivamente referido a dicha cuestión. Su *esperanza* (o, por lo menos, su espera) responde, por otra parte, a la urgencia que tiene la solución de ciertos problemas de *lectura*, suscitados por las obras de algunos de los autores más radicales de nuestro tiempo, como, por citar un ejemplo rotundo, la obra de Michel Butor.

Todo esto explica que, sin mayor aclaración, sostuviese que una obra pensada, como esta *Institución Arquitectónica* de Juan Borchers, exigiese un discurso crítico *pensante*, puesto que, al fin de cuentas, el autor propone no un cuadro de "noticias" sino, en verdad, un discurso lógico sobre un campo estructurado de obras que, desde hace algunos siglos, se conviene en llamar *Arquitectura*.

Resulta, sin embargo, que después de haber *re-conocido*, en voz alta, su radical *indigencia* en cuanto se refiere al tema (o problema) de *Institución Arquitectónica*, el crítico confiaba, de todos modos, que su lectura pudiese darle alguna luz sobre la cuestión del *espacio*, a raíz de que, en alguna ocasión, había escuchado o leído algo al respecto. Esto parece, desde luego, poco serio. No se puede, en efecto, sostener que se ignora algo, cuando, al mismo tiempo, se *espera*, que ese "algo" pueda solucionarnos algún conflicto

<sup>1</sup> Cf. Georges Matoré, *L'Espace humain* (Paris, Editions du Vieux, Colombier, 1962).

o sacarnos de alguna aflicción. Esta actitud contraría el “estatuto” que he esbozado del crítico literario: un hombre, tal vez un pobre hombre, que, antes de ser el testigo de la lectura del Otro (Valéry), debe “mirar” (controlar y organizar) su propia lectura.

En esta situación, es el autor de *Institución Arquitectónica* el que sale al encuentro del crítico, adelantándole una precisa indicación.

“El álgebra, la química, la música —dice— poseen una notación propia, es decir, se expresan mediante un sistema de signos convencionales que permiten un juego de combinaciones ilimitadas y con ello aseguran un desarrollo imperturbable a través de todas sus revoluciones. Pero, además, obliga, al que pretende acceder, a un aprendizaje abstracto y le impone una disciplina que elimina el desborde gratuito como el talento fácil.

La arquitectura no posee una notación; lo que se hace es, además de descriptivo, insuficiente. Nada se ha hecho hasta ahora para salir de ello. Como resultado, toda la gente cree saber algo de arquitectura, es decir, habla y postula de lo que ignora”.

Gracias a esta indicación del autor, el crítico se percató del carácter, en último término, infundado de *esperar* de la Arquitectura alguna precisión sobre el *espacio* cuando se está, como es su caso, falto de todo conocimiento sobre la realidad de ese Arte. Pero, al mismo tiempo, el crítico se “venga” secretamente del autor, cuando éste constata el hecho de que, a falta de una *notación propia*, la Arquitectura debe cubrir esta *indigencia* recurriendo a un sistema de signos tributario, por una parte, de la *notación algebraica* y, por otra, de la *notación literaria*. Digo que se “venga” porque, después de haber visto al autor remitirse a Leonardo da Vinci (“que no me lea quien no sea matemático...”), lo sorprende, reiteradamente, supliendo la *indigencia expresiva* de su Arte con los recursos de la Literatura.

No se diga que el autor de *Institución Arquitectónica* no dice esto último en ninguna parte de la obra. Basta reparar en el hecho que, además de proponernos un texto, imponga expresamente sus reglas de lectura, para percatarse que, en todo momento, el autor tiene presente el riesgo. (*La exposición*) que siempre implica el hecho de usar un sistema de signos cuya imprecisión, real o supuesta, compromete la comprensión de los significados.

Con todo, dentro de esta doble *indigencia*, ocurre que, de pronto, resurge la cuestión del *espacio*. Resurge de manera tan sorprendente que el crítico registra, más allá de cuanto ignora sobre Arquitectura, tal vez en algún continente insospechado, un violento temblor que, de un modo otro, amenaza o pre-anuncia ciertos callados derrumbes nocionales. Resulta, en efecto, que para Juan Borchers el *espacio* irá perdiendo, gradualmente, toda significación en cuanto “substancia de la arquitectura”, porque siendo el “soporte de la perspectiva”, no puede serlo, en rigor, de la Arquitectura.

La *perspectiva* se constituye, en cuanto técnica visual descubierta por los pintores (Piero della Francesca) y de los matemáticos (Luca Pacioli di Borgo) del Renacimiento, a partir de uno de los cinco sentidos clásicos: *la vista*. La perspectiva es, en otros términos, una proeza del ojo humano. La Arquitectura, que es, según Borchers, una proeza mental, un Arte exacto, no puede constituirse a partir de un órgano sensorial, ni siquiera de ese órgano que, sintetizando todos los “datos” de los sentidos, Borchers llama el *órgano plástico*.

“Una columna —dice— no es una figura geométrica de tres dimensiones más o menos cilíndrica y proporcionada, sino que es radicalmente la exteriorización de una intención, una fuerza en el plano físico, pero una voluntad objetivada que trasciende la anécdota estática u ocasional (...). Lo que plasma una columna fue primaria y brutalmente, como

estática u ocasional (...). Lo que plasma una columna fue primaria y brutalmente, como estado potencial de arte, una fuerza o, en el lenguaje que prefiero, objetiva una voluntad y no una sensación visual”.

Cuando estamos en presencia de una obra de Arquitectura —un templo griego, una catedral del Medioevo, un palacio del Renacimiento, una “edificación” de nuestros días— debemos saber, por lo tanto, *leer esa voluntad* que dicha obra exterioriza u objetiva. Debemos saber aprehender, por así decirlo, el sistema de reglas —de *leyes mentales* dice Borchers— que “obra” en la obra de Arquitectura que presenciarnos. Es esa *voluntad* la que, en último término, hace que una obra sea o no Arquitectura: la que, fijándola al “sitio” en que está y a la época en que fue ejecutada, la “anima” e inviste, por recurrir a un giro verbal, de un *poder hablar*, en silencio, no sólo a la vista, sino, en verdad, *a todo el cuerpo*.

Con ello, obviamente, va dicho que el órgano de la Arquitectura es la *voluntad*.

Esto explica, a su vez, que el autor de *Institución Arquitectónica*, en vez de demorarse en consideraciones “noticiosas” sobre las formas o los estilos arquitectónicos, se encamine, desde un comienzo, *decididamente* —es decir, con voluntad— hacia el *pensar arquitectónico* e insista, sin concesiones, en perseverar en éste. Los temas, motivos y escenas no constituyen un Arte, porque siempre, en último trámite, quedan sumergidos en la pura subjetividad del sujeto. Gide decía alguna vez que con los mejores sentimientos se podía hacer la peor literatura. Borchers, por su parte, pareciera decirnos que con las mejores sensaciones subjetivas se puede, en verdad, hacer la “no-Arquitectura” de todas aquellas obras que, sin serlo, se reclaman de la condición de *obra de Arquitectura*. El Arte —dice— no es la expresión estética de *nuestras sensaciones subjetivas*, ni la Arquitectura está referida a la sensación sino a la *voluntad*.

De este modo, cuando estamos en presencia de una catedral gótica, estamos ante un hecho “cerrado” por un sistema arquitectónico —por un sistema de reglas— propio de una determinada *voluntad* que lo fija en un orden o mundo. Este mundo u orden —para el caso, el mundo “gótico”— es un sistema, a su vez, de “leyes mentales” (Borchers) que el hombre introdujo, en un momento y en un lugar dados, entre sí y el “mundo” de la Naturaleza. Esto hace que, desde su nacimiento, la Arquitectura se constituya como una *ruptura* con el “orden natural”: dentro de un “orden” que el autor llama *orden artificial*.

“Los fundamentos de un sistema arquitectónico —dice Borchers— han de quedar dados por ciertos elementos combinados entre sí por relaciones fundamentales y postulados (principios fundamentales) que determinen las conexiones de los elementos y las relaciones fundamentales. La exigencia esencial es la ausencia de contradicción en el sistema. Que todo proyecto pueda ser deducido del sistema establecido de una manera lógica y consecuentemente pertenecerá al sistema arquitectónico en cuestión y el conjunto de todos ellos constituirá un sistema lógicamente cerrado correspondiente a un orden determinado. A la coherencia lógica de la planta debe corresponder una coherencia estética en la concepción; y ambas corresponden al orden arquitectónico, que supone un orden artificial”.

Quedamos, por lo tanto, en que toda obra arquitectónica es siempre un hecho “cerrado” por un sistema de reglas rigurosas (sistema arquitectónico) que supone, a su vez, un orden o mundo que, en un momento y lugar dados, interpuso el hombre entre sí y la Naturaleza. Borchers llama a este orden, *orden artificial*: yo lo llamaría, en cambio, *orden fantástico o imaginario*. Para Borchers, el estudio de este orden remite, por así

decirlo, a una *metafísica de la voluntad*. Para mí, en cambio, postula una *antropología de la fantasía humana*, cuya inspiración y dirección iniciales se encuentran en Ortega<sup>2</sup>.

Es la "suerte" de toda obra del hombre.

El escritor no sólo crea o *inventa* —aun cuando se pro-ponga, como Swift o Flaubert, escribir *sur rien*— un sistema más o menos coherente y significativo (su *obra*), que patentiza la Historia aun cuando intenta sustraerse de ella, sino, asimismo, *toca*, cuando es un escritor *radical*, ese enigmático lugar en el que se produce el comercio dialéctico de lo real-irreal (Edgar Morin), de la realidad-fantasia, de lo visible-invisible. Si el hombre es un "ser" real es, desde luego, porque, alguna vez, saliéndose (rompiendo) del "orden natural", debió inventarse otro *orden*: el *orden fantástico o imaginario*. Fantasía procede del vocablo griego *phantasia* (aparición, espectáculo, imagen), que se deriva de *phantázo* (yo me aparezco), y éste de *phaino* (yo aparezco). Para que el hombre apareciese, fue necesario, por lo tanto, que, dejando de ser una "creatura" en la utopía cósmica de Dios, comenzara a "parecerse" a los esbozos fantásticos que se iba imaginando. Es decir, que dejara de ser una "creatura" dentro de un "orden" dado, y se improvisara en *creador* de sí mismo y de su propio orden.

En este punto debo volver, sin embargo, al punto de partida.

Partí constatando que, desde hace algún tiempo, no sólo algunos de los críticos más radicales de nuestro tiempo (Bachelard, Blanchot, Poulet, entre otros) han suscitado la cuestión del *espacio* dentro de la investigación literaria, sino, asimismo, que el grueso de la crítica literaria viene empleando un *léxico* de indole espacial. Sostuve que, en esta situación, *cabía esperar* alguna luz decisiva sobre el asunto de la Arquitectura. La lectura de *Institución Arquitectónica*, sin desmentir esta posibilidad, ha establecido, sin embargo, que el *espacio* ha dejado de ser la *substancia* de la Arquitectura: que esta noción fue —como dice Borchers— *el asunto de los artistas plásticos del Renacimiento*. Ha establecido, en suma, que esta noción está contenida dentro de un sistema coherente de pensamiento elaborado por los pintores y matemáticos del Renacimiento, pero que, con el tiempo, se ha convertido en un verdadero *trompe l'oeil* (Merleau-Ponty).

Éste es, asimismo, el punto donde se debe detener el "comentario" crítico, porque no pudiendo, en rigor, ir más allá en el sistema de pensamiento que "cierra" al texto del autor, el crítico debe "cerrar" su propio discurso de acuerdo a las reglas que lo definen como tal: las de un hombre que, antes de ser el testigo de la lectura del Otro (Valéry), debe mirar *su propia lectura*. Desprovisto (*indigente*) del saber del autor e impedido de suplantar al lector, puesto que no puede fiarse, como éste, en que las palabras lleguen a *revelarle* el más arcano sentido de la obra que lo ocupa, el crítico sólo "marca" un texto con un cierto *método de lectura*, intentando "construir" un espacio figurado donde el pensamiento del autor pueda hacer escuchar su lenguaje. Una obra, como ésta del arquitecto Juan Borchers, en la que se habla de la *voluntad*, postula su más elemental expresión: *la voluntad de entender*.

(PEC, N° 278, 26 de abril de 1968, págs. 18, 19 y 20).

<sup>2</sup> Quizá no sea, en modo alguno, azaroso que Ortega se haya visto, de una manera u otra, forzado a plantear la *cuestión abisal de la "fantasía" entre los arquitectos alemanes reunidos en el "Coloquio de Darmstadt" de 1951*. Cf. *El mito del hombre allende la técnica. Pasado y porvenir para el hombre actual*, en *Obras inéditas* (Madrid, Ed. Rev. de Occidente, 1962), págs. 21-30.

## LA OBRA, EL AUTOR Y EL OTRO I\*

*A Milton Rossel, el amigo de tantos años,  
este ensayo con el que, en la hora de su ausencia definitiva,  
quisiera recordar una deuda, múltiple e incancelable,  
contraída en horas escolares.*

En una comunicación presentada, en 1957, al IX Congreso de las Sociedades de Filosofía de Lengua Francesa, Lucien Goldmann esbozó los principales problemas que, desde la perspectiva de un estructuralismo genético, suscita la noción de *obra*. En esa comunicación ("La Naturaleza de la Obra"), que abrevia otras investigaciones dialécticas del autor, propuso Goldmann que la noción de obra fuese comprendida como un caso particular de *comportamiento*. Esto evidenciaba, consecuentemente, que su análisis suponía consideraciones tributarias de la Antropología Filosófica, de la Epistemología y, por último, de la Teoría General de las relaciones Pensamiento-Acción<sup>1</sup>.

Esta proposición de Goldmann es importante.

Se acostumbra decir: *El Quijote* es la "obra" máxima de Cervantes, la "obra" de Goethe, la "obra" inconclusa de Drieu La Rochelle (*Mémoires de Dirk Raspe*), la "obra" de x sobre la "obra" de J.L. Borges, z está preparando una "obra". Se establece, analiza e investiga el "movimiento" de las *obras* literarias. Para unos, la Historia de la Literatura es la ordenación cronológica de esas obras. Para otros, más perspicaces, es su movimiento plurifuncional en el seno de la comunidad humana. Se levantan catálogos, panoramas, diccionarios e inventarios de las *obras*. Se recurre, en suma, a la noción de *obra* como si ésta fuese, en último trámite, una transparencia.

Los frecuentes equívocos que se suscitan prueban, sin embargo, lo contrario. Para Goldmann estos equívocos se originan, por así decirlo, en la *equivocidad* que baña a la noción de *obra* cuando no se han reconocido, previamente, los supuestos que esta noción implica; quedando de este modo, encubiertos por la seudo evidencia de una *claridad* hecha de espejismos sucesivos que, aun cuando Goldmann no lo diga, invalidan, radicalmente lo que se acostumbra llamar "Historia de la Literatura", en la medida que ésta, lejos de entregarnos la *realidad* de la Literatura, plantea, justamente, su problema.

La *obra* es, vista desde su comprensión inmediata (ingenua), una *manifestación individual*: la "expresión" de esa subjetividad privilegiada que llamamos *el autor*. Es en este sentido que se acostumbra decir que *El Quijote* es la "obra" máxima de Cervantes, que el *Fausto* señala la cumbre del "itinerario" literario de Goethe, que Malraux no ha podido "superar" a *La Condition Humaine*. Como quiera que se modulen estas sentencias, lo cierto es que siempre, fatal e irremediabilmente, reencontramos supuesto el hecho que la *obra* es una manifestación individual: la "obra" de un *autor* individualizado e individualizable. Cuanto esto no ocurre —cuando falta, justamente, el *autor*—, hablamos de una *obra anónima*, pero siempre intentando colmar ese hueco con el perfil incierto de un *autor-probable*: algún *letrado* chino que, posiblemente, vivió en el siglo xi, algún espectral *arcipreste* que, de acuerdo a la "obra" que se le trata de atribuir, *debió* vivir entre los años tales, alguna

\* Fragmento de la "Introducción" (¿Por qué la crítica?) al volumen que, con el título de *Reflexión crítica*, reunirá doce largos ensayos escritos durante doce no menos largos años.

<sup>1</sup> Cf. L. Goldmann, *Recherches dialéctiques* (Paris, Gallimard, 1958).



religiosa portuguesa que, a juzgar por ciertas noticias, *pudo haber...*, etc. Buena parte de la erudición literaria se ha disparado siempre hacia esta ideal cacería de un *autor invisible*.

Es hora, sin embargo, de ir corrigiendo la noción de autor: es hora de ir limpiándola de toda esa coloración macrocefálica que le imprimió el siglo XIX desde los inicios del romanticismo. Levin L. Schüking, en el breve e incitante estudio que, hace treinta años, dedicó a la sociología de la formación del *gusto literario*, precisó cómo se fue constituyendo, en el seno de la sociedad aristocrática inglesa del siglo XVIII, esta estupenda e insólita concepción del *author*. Posteriormente, en la obra más radical que, hasta la fecha, se ha publicado sobre la dialéctica interna de la forma novelesca, René Girard ha descrito esa *vanidad romántica* que, entre otras cosas, hizo del *autor* una "supersubjetividad", un *super-Yo* capaz no sólo de crearse *ex nihilo* a sí mismo, sino, igualmente, de crear espontáneamente los "universos literarios" sin otra regla que los deseos de su todopoderosa subjetividad, prescindiendo más o menos absolutamente del *Otro*, de los demás hombres, de la comunidad humana, de la sociedad real.

"El vanidoso romántico —dice Girard— ya no quiere ser discípulo de nadie. Se persuade a sí mismo de que es infinitamente original. Por todas partes, en el siglo XIX, la espontaneidad se hace dogma, destronando a la imitación. No nos dejemos engañar, repite siempre Stendhal, los individualismos profesados ruidosamente esconden una nueva forma de copia. El tedio romántico, el odio a la sociedad, la nostalgia del desierto, así como el espíritu gregario, no encierran, a menudo, sino una preocupación mórbida por el Otro.

El vanidoso romántico quiere persuadirse a sí mismo de que su deseo está inscrito en la naturaleza de las cosas o, lo que es lo mismo, que es la emanación de una subjetividad serena, la creación *ex nihilo* de un Yo casi divino. Desear partir del objeto equivale a desear a partir de sí mismo: no es nunca, en efecto, desear a partir del *Otro*. Al prejuicio de subjetividad se añade el prejuicio de objetividad, y este doble prejuicio se enraíza en la imagen que nos hacemos de todos nuestros propios deseos. Subjetivismos y objetivismos, romanticismos y realismos, individualismos y cientismos, idealismos y positivismos se oponen en apariencia, pero concuerdan secretamente en disimular la presencia del mediador. Todos estos dogmas son la traducción estética o filosófica de visiones del mundo propias de la mediación interna. Participan todos, más o menos directamente, de esa mentira que es el deseo espontáneo. Defienden todos la misma ilusión de autonomía a la que el hombre moderno está apegado con tanta pasión"<sup>2</sup>.

Estas palabras de René Girard apuntan hacia el mismo objetivo de algunas de estas reflexiones críticas: la *desacralización* de la noción de *autor*. Puesto que las *obras* no son eternas, los *autores* no son divinos ni diabólicos. Si en el mundo de la ilusión en Dios, la Literatura pudo proponerse una "imitación de Cristo", fue porque, de un modo u otro, Dios *ocurría* en la condición humana como última instancia de una sociedad aristocrática, definida por lo que Girard llama la *mediación externa*. Si en el mundo de la ilusión revolucionaria, la Literatura propuso una imitación del hombre—ciudadano—del *citoyen*—, fue porque la Historia había desplazado a Dios como garantía última de la condición humana, en una sociedad, de más en más, definida por la *mediación interna*. El *autor* no es, consecuentemente, un *medium* que, de pronto, transportado más allá del mundo de los

<sup>2</sup> Cf. R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris, Editions Bernard Grasset, 1961). (Trad. esp. de Guillermo Sucre (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1963).

hombres, escucha la Palabra del Espíritu, ni la *obra* es, por lo tanto, un trance, sino un *hacer* siempre problemático. Toda la mitología constituida en torno a la *inspiración* es sólo una de las venas por las que transcurre, hasta nuestros días, la sangre fatigada de la *mensonge romantique* del siglo XIX.

Quizá ha llegado el momento no sólo de desacralizar la noción de *autor*, sino, asimismo, de descubrir en ésta algo más que una forma *individual* de existencia autónoma, restableciéndola dentro de las *instituciones sociales* por las que, de un modo u otro, transcurre o se realiza la vida de algunos hombres. Esto quiere decir, desde luego, que, vista desde la noción de *autor*, la "Historia de la Literatura" no puede ser una sucesión de "biografías", sino, más bien, la historia de una *institución social*, como lo es, para la "Historia del Derecho", la historia de la abogacía o la historia de la magistratura judicial. Lo que, en un momento dado de una determinada sociedad, sea o pueda ser el *autor* no es el resultado, sin más, de la voluntad o inteligencia de los escritores del momento, sino una *situación*: el estado transitorio en que coinciden diversas realidades histórico-sociales complementarias, pero, usualmente, contradictorias entre sí.

Que la situación del *autor* no resulta de la voluntad e inteligencia de los escritores lo prueba, entre otros hechos, que, en un momento dado de una sociedad, un gran "poder social" del autor puede coincidir con una mediocridad y opacidad generalizadas de los escritores, o, a la inversa, que una pléyade de escritores deba batallar, hasta la desesperación, desde una radical reducción del "poder social" del *autor*. Conviene remachar, por lo tanto, que la noción de *autor*—a la que remite, forzosamente, la noción de obra— está constitutivamente referida al *Otro*, a los demás hombres, a la sociedad real, al que el *vanidoso romántico*, y sus sucesores legítimos o bastardos, querían, justamente, reducir a la más violenta anonimidad.

"Es extraordinariamente significativo—refería Levin L. Schükin—que *Lady Bradshaugh*, aristócrata amiga del más renombrado novelista inglés del siglo XVIII, Samuel Richardson, se avergonzaba ante los demás aristócratas de Lancashire por mantener correspondencia con un *author*, a tal grado que ocultó ese hecho lo más que pudo. Cuando Richardson le envió su retrato, ella transformó su firma en Dickenson, para que la cosa no saliera a la luz"<sup>3</sup>.

En este punto, que analizamos en el ensayo "Los Tiempos de la Literatura", conviene reintroducir el análisis de la *obra* literaria propuesto, en 1957, por L. Goldmann.

Goldmann señalaba que, a diferencia de la comprensión inmediata (ingenua), para la comprensión conceptual mediata resulta siempre imposible separar el sujeto y el objeto de una *acción*, porque, necesariamente, toda acción humana se inserta siempre en un circuito de relaciones humanas que, de un modo u otro, la condicionan y posibilitan. No existe, en rigor, una relación lineal sujeto-objeto, sino, más bien, empleando una expresión de Sartre, un *intercambio dialéctico*. El objeto de toda *acción* del sujeto es siempre, fatalmente, el mundo histórico-social y este "mundo", lejos de ser el polo opuesto del sujeto, es genéticamente el *producto* de la actividad humana. El sujeto, por otra parte, está siempre regido (reglado) por un sistema de categorías intelectuales, por una *estimativa* de valores y de modelos, que son, a su vez, productos del mundo histórico-social.

"La comprensión histórica—decía Goldmann— es llevada así muy rápidamente a descubrir la existencia del sujeto en el interior del objeto de toda acción, e inversamente la existencia del objeto en el interior del sujeto".

<sup>3</sup> Cf. L.L. Schücking, *El Gusto Literario*, trad. esp. de Margit Frank Alatorre (México, F.C.E., 1950).

De este modo, el hombre concreto e individual que escribe una *obra*—llámese Cervantes, Goethe, Drieu La Rochelle, x o z—, no lo hace, en modo alguno, prescindiendo del *Otro*, de los demás hombres, de la sociedad real, sino, al contrario, contando siempre, de un modo u otro, con su *presencia*, hasta el punto que el acto mismo de *escribir* le está sugerida por esta presencia. Pero, entendámoslo bien de una vez, la *presencia del Otro* no está ni puede estar “reducida” a ese Otro, más o menos palpable, que es el público posible de la *obra*, sino que es la de aquel *Otro* más radical que, por constituir a todo hombre, Heidegger ha designado como *Mitsein*: la de aquel “ser-con (el *Otro*)” que define a la situación del hombre en el mundo. Es ese Otro el que, silenciosa y radicalmente, opera en el sujeto de la *obra* (*autor*), desde el momento que ésta se constituye en una conjunción de relaciones humanas—Lengua, Escritura, Literatura, etc.—que siempre le vienen del *Otro*. El escritor que escribe una *obra* se encuentra, en otros términos, no sólo en el seno de una Lengua que comparte con los demás hombres de su espacio lingüístico como una *Naturaleza* (Roland Barthes), ni sólo con una *escritura* dominante, que lo sitúa en un determinado momento de la Historia de la Escritura, sino, asimismo, con el hecho que está, se percate o no de ello, moviéndose dentro de una *creencia* en la Literatura. Esta *creencia* no es algo que, obviamente, no se le ocurrió a él, sino que, al contrario, es la ‘*terra ferma*’ en que se encontró cuando, de pronto, se propuso o se impuso la tarea de escribir su *obra*.

Y con ello, vamos viendo que, por donde se la mire, la *obra* en cuanto “manifestación individual” es sólo una “abstracción”, porque todo *comportamiento* del hombre se constituye siempre referido al *Otro*, a los demás hombres en cuyo seno se inscriben todos los encuentros y se cruzan todas las miradas, posibilitando que, en la opacidad de la Historia, un hombre se dirija a otro hombre llamándolo *Tú*, y éste le responda llamándose *Yo*.

(PEC, N° 280, 10 de mayo de 1968, págs. 16 y 17).

## LA OBRA, EL AUTOR Y EL OTRO II

Si la obra literaria representa, para Lucien Goldmann, un caso privilegiado de *comportamiento*, es porque, al establecer una *unidad significativa* o una coherencia que difícilmente logra el hombre moderno en su existencia cotidiana individual, la obra se aproxima a las tendencias colectivas que “orientan” la acción histórica de los grupos sociales. Este punto de vista es tributario del principio de *la verdad de la praxis literaria* formulado, como es sabido, por Georg Lukács. Para Lukács, en efecto, la obra establecía una “verdad” que, llegado el caso, podía refutar los prejuicios del autor, como en el ejemplo ya clásico de Balzac. Para Goldmann, por su parte, la coherencia de la obra supera, usualmente, al grado mayor de coherencia logrado por el grupo social del autor, aproximándose, de este modo, a lo que, siguiendo una vez más a Lukács, llama la *conciencia posible* del grupo.

Este punto es, sin embargo, más complejo de lo que parece ser.

La multiplicidad de *papeles* que, diariamente, debe cumplir un mismo individuo determina que, en la sociedad moderna regida, de más en más, por la mediación interna descrita por René Girard, difícilmente pueda darse el “hombre armonioso”. Cuando cierta crítica trata de deducir el carácter unitario (*la unicidad*) de una obra de la episódica

biográfica del escritor, no sólo está esquivando a la obra, sino, asimismo, está “reduciendo” brutalmente al hombre que la escribió. Ya hemos dicho que hasta el propósito de escribir (su *proiectum*) está siempre sugerido por el *Otro*. Si la obra está obviamente referida a la estructura fenoménica del individuo que la escribió, esta referencia no logra nunca integrarla de manera coherente en el conjunto de sus acciones.

Piénsese que el mismo Drieu La Rochelle fue el autor de *Mesure de la France*, pero asimismo, el director de la *Nouvelle Revue Française* pro-alemana de los años de ocupación. Fue el esposo de la doctora Jeramec, una judía, pero asimismo, él, en verdad, tibio antisemita de algunos de sus escritos políticos. Fue el *colabo* en la construcción de una Europa fascista, pero asimismo, el que impidió que Jean Paulhan, uno de los jefes de la Resistencia antifascista, cayese en manos de la *Gestapo*. Fue el que cerró *Gilles* enviando a su protagonista a luchar junto al bando franquista, pero asimismo, el que, dos años antes de suicidarse, abrigó el propósito de cerrar sus días luchando junto al bando bolchevique.

Todos estos *actos* de Drieu muestran, en planos diferentes, la presencia de un *individuo conflictivo*: de un hombre cuya *significación* inmediata fue, posiblemente, la de haber significado, con su vida, esa falta de *unidad significativa* que, según Goldmann, caracteriza a la existencia individual durante un período (cuya conclusión e inconclusión está, desde luego, por determinarse) de la sociedad burguesa individualista, y, en rigor, no sólo de ésta. En 1936, en un largo estudio que merecería ser reexaminado, Lukács podía proponer todavía un itinerario “progresivo” de la obra de Gorki, en la medida que ésta remataba en “el hombre socialista positivo”<sup>1</sup>. Treinta años después, luego de algunas de las revelaciones del XX Congreso, cabría ir reinterpretando toda la literatura soviética del *héroe positivo*.

Todos los actos individuales, que al ser exclusivamente referidos a la estructura fenoménica del individuo muestran sólo un sinnúmero de contradicciones que esa estructura nunca puede, por sí sola, explicar, cobran, sin embargo, según Goldmann, otra significación cuando se los refiere a la estructura de la acción histórica de los grupos sociales. “Aparecen —decía Goldmann— como elementos de estructuras más o menos conscientemente significativas y coherentes”.

El antisemitismo de Drieu aparece, simplificando al extremo el asunto, referido a la estructura ideológica de la burguesía católica francesa. Su “socialismo fascista” (e incluso su efímero y desesperado pro-bolchevismo atestiguado por algunas páginas de su *Journal*) aparece remitido a la actitud antirrepublicana y antidemocrática que, con distintos grados de densidad, alimentan los *provinciales*. Su intervención en favor de Paulhan queda referida a la estructura ético-ideológica de los medios intelectuales configurados por la tradición liberal europea, etc. Lo que, en suma, aparecía como las “inconsecuencias” de una conducta individual, aparece, de este modo, como una compleja red de relaciones estructurales contradictorias cuyo análisis supone una comprensión de un preciso momento histórico.

Esto explica que, para Goldmann, las obras sean, por una parte, comportamientos *profundamente sociales*, en la medida en que realizan las tendencias del grupo en su más alto grado de coherencia, pero, por otra, que sean comportamientos *individuales*, en la medida en que representan el más alto grado de significación o de coherencia que, dentro de la sociedad moderna, puede alcanzar una conciencia individual. Esto explica, consecuente-

<sup>1</sup>Cf. G. Lukács, *La Comedia Humana de la Rusia prerrevolucionaria*, en *Ensayos sobre el realismo*, trad. esp. de Juan José Sebrelli (Buenos Aires, Siglo xx, 1965).

mente, que, para el autor de *Recherches dialectiques*, toda obra tenga siempre una “significación histórica esencial” distinta, pero al mismo tiempo complementaria de su “significación individual”.

En este punto, a fin de precisar la comunicación de Goldmann al XX Congreso de las Sociedades de Filosofía de Lengua Francesa (“La Naturaleza de la Obra”), conviene retomar una indicación formulada por el mismo autor en un texto algo anterior, relativa a la presunta “importancia” de la *biografía* del autor para la comprensión estética inmanente de la obra, como, asimismo, para su explicación sociológica. Goldmann negaba en aquella oportunidad (1950) que la biografía fuese esencial para ambas tareas. “Mientras más importante es la obra de arte —decía— más vive y se comprende por sí misma”<sup>2</sup>.

Este postulado supone, claro está, una concepción dialéctica del autor, si no coincidente, por lo menos paralela a la que he venido esbozando hasta ahora, porque si cada obra establece su propia coherencia, afirmándose como una totalidad, su “significación histórica esencial” (Goldmann) no puede ser, en modo alguno, deducida de lo que llamaré la *sinomatología* individual del escritor. Lo que haya de Drieu en *Gilles* será, desde este punto de vista, siempre menos decisivo que aquello que la novela *Gilles* ilumina sobre la estructura del mundo en el que vivió, pensó e imaginó Drieu La Rochelle. “Sólo las obras menores —decía Goldmann— exigen recurrir a la individualidad del autor”.

Cuando, en el mejor de los casos, se recurre a la biografía de Cervantes, de Flaubert, de Proust o de Kafka no es para demorarse en sus episodios, sino, más bien, para aprehender en su caótica multiplicidad las grandes líneas que configuraron al mundo (a los mundos) en que vivieron, pensaron e imaginaron los autores de *El Quijote*, *Madame Bovary*, *A la recherche du temps perdu*, *El Proceso*. Para aprehender, en suma, cómo vivieron, en el sentido totalizador del vocablo, el mundo histórico cada uno de ellos. Esta recurrencia a la biografía no tiene, desde luego, otro punto de común con el deslavado “biografismo” de cierta crítica que el hecho, por cierto lamentable, de tener que valerse de un mismo término, porque, al fin de cuentas, media entre ambos empleos del vocablo “biografía” una comprensión radicalmente distinta de la *vida*.

Que la historiografía se propusiese, como decía Ranke, averiguar cómo han pasado efectivamente las cosas —*wie es eigentlich gewesen ist*—, era algo que a Ortega, no obstante su leal admiración por Ranke, siempre le pareció “un poco estúpido”<sup>3</sup>. De haber sido como sostenía Ranke —decía Ortega—, la historiografía sería sólo un absoluto empirismo, porque, en rigor, al hombre siempre le han pasado innumerables cosas. Lo que importa, sin embargo, al historiador no es saber el sinnúmero de cosas que pudieron haberle pasado al hombre en un momento dado, sino, más bien, saber cómo le pasaron e importaron en su vida social e individual.

Hiroshima fue, en rigor, algo que les ocurrió a no más de doscientos mil hombres, pero, al mismo tiempo, el *horror* que suscitó *eso* que le ocurrió a la población de Hiroshima es algo que, con no menos rigor, ocurrió a todos los hombres que, en agosto de 1945, estábamos en condiciones de percatarnos de qué se trataba el asunto. La realidad de Hiroshima trascendió, de este modo, el espacio donde ocurrió, e invadió, por así decirlo, el espacio planetario de los hombres. Una historia efectiva de las literaturas de los últimos veinte años mostraría cómo esa experiencia se anida, secreta e íntima, en los temas más obsesivos de la literatura de estos años. *Vingt ans* —escribía alguna vez Nimier— *et les fumées*

<sup>2</sup> Cf. L. Goldmann, *Matérialisme dialectique et histoire littéraire*, en *Recherches dialectiques* (Paris, Gallimard, 1958).

<sup>3</sup> Cf. Ortega, *Obras Completas*, v, pág. 17.



*d'Hiroshima pour nous apprendre que le monde n'était ni sérieux, ni durable*<sup>1</sup>.

“La personalidad más poderosa —decía Goldmann, en su ensayo de 1950— es aquella que se identifica con las fuerzas esenciales de la conciencia social en lo que tiene de activa y de creadora”.

Esta indicación debe ser manipulada con muchísima cautela, porque lo que Goldmann llama “fuerzas esenciales” no corresponde, usualmente, a lo que la comprensión inmediata (ingenua) de lo social designa como tales, ni mucho menos a lo que, en la sociedad actual, se intenta imponer como tales, mediante una brutal reducción ideológica. Se trata, más bien, de una red de relaciones estructurales no visibles, que contradice o complementa (o ambas cosas a la vez) a las relaciones sociales visibles. De este modo, un escritor *visiblemente opuesto* a las armonías u oposiciones más usuales, puede ser, justamente, el escritor que mejor se identifica con lo que Goldmann llama “fuerzas esenciales”.

Estas fuerzas esenciales pueden, posiblemente, orientarse hacia una *armonía social*, pero, asimismo, pueden orientarse hacia una dirección inversa. Goldmann lo reconoce, de hecho, cuando sostiene que la sociedad, en sus formas más altas de *solidaridad*, no se opone al individuo, ni los valores espirituales a la vida social, pero que, en sus formas inferiores, cuando la comunidad se hace colectividad, cuando el individuo se empobrece y singulariza, es cuando *la oposición se profundiza*.

Este reconocimiento de Goldmann viene, sin embargo, velado por la presencia espectral de una *armonía social* —sea ésta la sociedad “primitiva”, la “comunidad” cristiana o la sociedad “comunista”—, dentro de la cual el individuo coincide, de manera radicalmente positiva, con la Historia del mismo modo como el vuelo de una bandada de pájaros coincide con el vuelo de cada una de las aves componentes. Esta *armonía*, sin embargo, es aquella a la que la Historia cuestiona e irrealiza cada vez que el hombre ha creído vivir en su más inmediata proximidad.

Un escritor del tamaño de Louis-Ferdinand Céline —uno de los más *abisaes* del siglo xx— debió tener cabida entre los novelistas de la “disolución del personaje” que Goldmann ha estudiado en *Pour une sociologie du roman* (1964). Es curioso, sin embargo, constatar que Goldmann, que se reclama del marxismo, haya esquivado al autor del *Voyage au bout de la nuit*, con ocasión que Trotski fue uno de sus más lúcidos comentaristas y que, según Dominique de Roux<sup>2</sup>, Stalin solía encerrarse a leer ese libro que, misteriosamente, lo hacía reír. Es probable que Trotski, un intelectual, viese en el *Voyage* una “lección” de moral: *Céline —decía— es un moralista*; pero, ¿qué veía Stalin, un hombre de poder, astuto e insaciable, en esta obra cínica y desencantada? ¿Qué lo hacía reír?

Un análisis del *Voyage* nos mostraría, en rigor, no tanto el “paisaje” interior de Céline, como una red complejísima de relaciones estructurales contradictorias de un mundo que, al parecer, se ha quedado, de pronto, *sin ilusiones*. Lukács decía que el último Gorki era un optimista *sin ilusiones*, y justificaba por qué decía esto. Pierre-Henri Simon postulaba, en 1954, un humanismo *sin ilusiones*. Son muchos los síntomas de que el hombre del siglo xx se ha quedado, en verdad, sin ilusiones, pero, salvo algunas páginas admirables, pero lamentablemente insuficientes de Ortega, nadie ha intentado un sondaje radical en el hecho *de vivir en un mundo sin ilusiones*.

(PEC, N° 281, 17 de mayo de 1968, págs. 17 y 23).

<sup>1</sup> Cf. R. Nimier, *Vingt ans en 45*, en *Le Grand d'Espagne* (Paris, La Table Ronde, 1950).

<sup>2</sup> Cf. Dominique de Roux, *Lamort de L. F. Céline* (Paris, C. Bourgois, ed. 1966).



Si la obra literaria debe ser referida a la estructura de la *acción histórica* de los grupos sociales, es porque, según Lucien Goldmann, la obra expresa o realiza, cuando es una obra *radical*, a una “visión del mundo”. La diferencia, sin embargo, que media entre *expresar* y *realizar* a una “visión del mundo” corresponde a la diferencia que media entre los trabajos más antiguos de *Recherches dialectiques* (1958) y los trabajos reunidos en *Pour une sociologie du roman* (1964). Quizá convendría, desde este punto de vista, examinar las variaciones que ha ido experimentando el pensamiento de Goldmann desde su ensayo *Matérialisme dialectique et histoire littéraire*, publicado, inicialmente, en la *Revue de Métaphysique et de Morale* en 1950, hasta su estudio *La méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature*, con que cierra el volumen *Pour une sociologie du roman*<sup>1</sup>.

Estas variaciones no son, desde luego, de poca monta.

Para el joven Goldmann, una “visión del mundo” era un *sistema* de pensamientos que, en determinadas condiciones, se impone a un grupo de hombres que se encuentran, previamente, en una situación socio-económica análoga (*clase social*). Pocos individuos —decía en su ensayo de 1950— logran “realizarla” integralmente de manera que, constituyendo una comunidad de sentimientos, de pensamientos y de acciones, los aproxime entre sí y, al mismo tiempo, los *oponga* a las otras, clases sociales.

La obra literaria no podía ser, consecuentemente, explicada por el ideario del *autor*, porque, en último trámite, expresaba una “visión del mundo” cuyo agente efectivo era siempre una *clase social*. Para Goldmann, como va dicho, ningún individuo podía postular, en la sociedad de clases, una perfecta *coherencia* entre todos sus *actos*. Ningún individuo podía postularse como “hombre armonioso” porque, en el seno de la sociedad moderna, sólo le estaba dado ser el *individuo conflictivo* que ha generado, justamente, a la gran novela burguesa en sus formas más maduras. El ideario del *autor* podía incluso ser radicalmente refutado por la “visión del mundo” que su obra expresa. Esta *contradicción*, cuyos grados debían ser establecidos en cada caso, explica, según el joven Goldmann, que Dante, formado y animado dentro del ideal medioeval de un “Imperio Universal”, sea el autor de una obra que *anuncia la visión individualista del Renacimiento*. Explica, asimismo, que un “legitimista” y “reaccionario”, como Balzac, describiese *mejor que nadie los vicios de una aristocracia y de una monarquía en el ocaso*.

Esta posición ha sido reiteradamente controvertida.

En el ensayo *Littérature et pensée sociale*, recogido en sus *Ecrits en notre temps*, el R.P. Guisard, uno de los críticos católicos más perspicaces de Francia, reprochaba a Goldmann que, con esta teoría de la “visión del mundo”, comprometía peligrosamente el principio de la *autonomía creadora* del escritor o del filósofo. La tesis de Goldmann, sostenía Guisard, hace “caso omiso” del hombre: de la *libre individualidad* que, en ningún caso, se define por su facultad de *identificarse con una vaga conciencia social*. Para este crítico católico, en suma, la tesis goldmanniana contravenía el principio de la *responsabilidad* (libertad) del escritor, en beneficio de una explicación *mecanicista* de la Literatura.

“El escritor responsable —precisaba el R.P. Guisard— es aquel que toma conciencia de su posición privilegiada entre los hombres, pero que, a causa de esta posición, defiende

<sup>1</sup> Cf. *Op. cit.*, págs. 211-229.

sin tregua su libertad de artista y de pensador contra la presión ideológica circundante. La defiende aun cuando consienta servir de portavoz de una "visión del mundo" para un gran número de sus contemporáneos, puesto que asume, con toda lucidez, esta mediación, y le agrega lo que tiene de incomunicable —es decir, lo que tiene de plenamente libre—, que es su talento de escritor<sup>2</sup>.

Esta crítica, además de plantear un problema en un plano que no corresponde al plano escogido por Goldmann, puede ser desmentida, desde luego, con un texto entresacado de *Matérialisme dialectique et histoire littéraire*. "Cuando Goethe —decía Goldmann— escribe contra la Revolución Francesa, produce tres piezas oscuras y sin profundidad: *La Hija Natural*, *El Ciudadano General* y *Los Enervados*. Cuando toma posición a favor de las fuerzas revolucionarias, escribe esas dos obras maestras de la literatura universal que son *Fausto* y *Pandora*".

Este texto de Goldmann, que debe ser leído con alguna precisión crítica, establece, por una parte, que la *responsabilidad* (libertad) del escritor *supone* a la "visión del mundo". Si el escritor puede pronunciarse *a favor o en contra* de esto o aquellos es porque, justamente, lo hace *desde* una "visión del mundo" en que esto o aquello tiene algún *sentido*. Estos *pronunciamientos* pueden, incluso, contrariar, como en el caso de Balzac, a la "visión del mundo" que su obra expresa. Pero, por otra parte, este texto de Goldmann *tiende* a explicar la *significación histórica esencial* de las obras aludidas de Goethe por un *acto* de éste, cuya significación última no ha sido previamente establecida. El hecho que Goldmann se refiera, en el texto citado, a las obras incriminadas en términos de *producción* y, al mismo tiempo, a las "obras maestras" en términos de *escritura*, es bastante significativo.

Pareciera, en verdad, que Goldmann tendiera, en sus escritos iniciales, a deslizar la "visión del mundo" hacia el plano de la *ideología*. Esto sería, desde luego, patente en su ensayo *Matérialisme dialectique et histoire littéraire*, pero, en modo alguno, en los textos reunidos en *Pour une sociologie du roman*. En su ensayo de 1950, la "visión del mundo" era descrita como un *punto de vista coherente y unitario sobre el conjunto de la realidad* que, en determinadas condiciones, se impone a ciertas clases, y que la obra literaria *expresa*. En el citado estudio que cierra a *Pour une sociologie du roman*, Goldmann sostiene que la obra literaria, más que *expresar*, *realiza esa coherencia* que llama "visión del mundo": que más que "reflejar" o "expresar" a la conciencia colectiva, la obra es uno de sus más importantes *elementos constitutivos*.

Esta variación libera al pensamiento de Goldmann de todo posible residuo taineiano. Con ello no quiero, sin embargo, sugerir que el sociologismo mecanicista de Taine haya jugado un papel en los primeros escritos de Goldmann, sino, más bien, señalar a una situación concreta de la reflexión marxista sobre la Literatura que, al extenuarse en fatigosas y estériles consideraciones sobre los *contenidos* de las obras, se aproximó más, como ocurre todavía entre nosotros, a una sociología de los contenidos de inspiración taineiana, que a la sociología de las *formas literarias* que, fundamentada en los escritos de Marx e incluso de Lenin, fuera establecida por Gyorgy Lukács y desarrollada por Goldmann.

Sobre estas cuestiones, sin embargo, nada ha sido resuelto definitivamente.

En *Mensonge romantique et vérité romanesque*, obra que, L. Goldmann maneja admirablemente en el primero de los estudios reunidos en *Pour une sociologie du roman*. René Girard

<sup>2</sup> Cf. *Ecrits en notre temps* (Paris, Fayard, 1961).

ha suscitado la *cuestión radicalísima* de que, posiblemente, exista una oposición fundamental entre la *sociología novelesca* y la *sociología de los sociólogos*. El solo enunciado de esta cuestión merecería reabrir el debate sobre las relaciones mediatizadas que la Literatura establece con la sociedad. Goldmann no ha tomado, lamentablemente, en cuenta esta cuestión suscitada por Girard, aun cuando acuse su impacto tanto en los análisis concretos que llevó a cabo sobre las obras de Nathalie Sarraute y de Robbe-Grillet, y en el estudio teórico sobre *La méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature*.

La cuestión se suscita, desde mi punto de vista, cuando se trata de comprender y explicar *cómo* y en qué condiciones la *gran obra* puede, en rigor, *predecir* alguna *dirección* de la Historia. ¿Cómo podría hacerlo si sólo tuviese con ella una relación azarosa o tangencial? ¿Si no estuviese, de algún modo *radical*, vinculada al *origen* de la Historia? *Escribir* —decía Valéry— *es predecir*. Drieu La Rochelle, por su parte, sostenía que todo escritor es un *profeta*. La Historia de la Literatura —esa postulada Historia efectiva, *dialéctica* en su forma y contenido, en su ejecución e inspiración— lo ha comprobado reiteradamente, indicando, de este modo, la existencia de un *pacto secreto*, de una complicidad profunda e insospechada, entre la Literatura y la Historia, entre la creación literaria y la creación del Hombre por sí mismo y desde sí mismo, entre la actividad totalizadora del *escritor* y la totalidad fragmentada de la comunidad humana.

Ahora bien, puesto que estamos con la Historia, será preciso convenir, de una vez por todas, que para que haya algo así llamado Literatura es preciso que, en la raíz de su presencia, opere, de un modo u otro, una *creencia*. Nadie escribiría una obra si al hacerlo no creyese estar haciendo algo dotado de cierto *sentido*. Puede variar, sin duda, lo que *se ha creído hacer* al hacer Literatura, pero, fatalmente, estas “creencias” transitorias han encubierto otra creencia más radical: *la creencia en la Literatura*.

Durante siglos, un poco en todas partes, los hombres han hecho Literatura, pensando hacer esto o aquello, pero este “hacer” suponía en su estrato más primario la certidumbre que con ello se estaba haciendo algo que, de un modo u otro, jugaba cierto papel en la economía de la vida humana. Esta creencia en la Literatura ha formado parte de un *sistema* de creencias en que el hombre *está*. ¿Cómo le ocurrió al Hombre, desde cuándo y por qué encontrarse, de pronto, en la *creencia* en la Literatura? Esto es algo, desde luego, archiespinudo que será preciso examinar desde su última raíz, pasando de la cuestión de la “naturaleza” de la obra literaria a la cuestión más abisal de su *origen*.

El Hombre no hace nada sin más, porque sí, puesto que, en último trámite, *todo* cuanto hace lo hace *desde su vida*: desde esta realidad que, no siendo nunca algo fijo e inmutable, pone siempre a prueba todas sus construcciones materiales e ideales, desde las más rigurosas hasta las más ocasionales, y, por ende, a las “visiones” del mundo”.

Cuando Goldmann, en uno de los ensayos de *Pour une sociologie du roman*, llama a Robbe-Grillet el novelista más *radicalmente realista* de nuestro tiempo, está pensando, sin duda, que las obras del novelista francés *realizan*, en el plano de la creación artística, la “visión del mundo” de una sociedad definida por lo que Goldmann llama el *capitalismo de organización*. La obra de Robbe-Grillet sería —dice— una de las primeras en corresponder a una “visión del mundo” dentro de la cual *lo humano* difícilmente logra expresarse social e individualmente, porque, en rigor, no correspondiendo a la de ninguna *clase social* determinada, es, sin embargo, homóloga, en su estructura, a la estructura de la sociedad tecnocrática de nuestros días. En este sentido concreto resulta lícito replantear, en la hora actual de las literaturas, como lo hizo, hace unos meses, Jacques Borel, la cuestión de *la*

*deshumanización de la Literatura*, pero sin desplazarla, como lo hizo el mismo Borel, hacia el plano general de los principios “morales” que deben reglar a la escritura<sup>3</sup>.

Desde Nietzsche a nuestros días, sabemos que la mejor manera de esquivar la realidad del Hombre es situándonos, candorosamente, en esa religión de reemplazo que, con distintas modulaciones, puede enunciarse cómo el *humanitarismo*. Las más abisales experiencias de este siglo han mostrado, con la más desnuda de las evidencias, que el Hombre no es sólo capaz de construir los grandes “principios” que deben reglar a la existencia planetaria de la “Humanidad”, sino, asimismo, capaz de construir materialmente *lo inhumano* o, mejor dicho, *lo ahumano*. Si la Literatura ha tenido algún sentido *radical*, éste ha sido el que, originándose en una *creencia*, posiblemente vicaria de la creencia en Dios, le ha devuelto al Hombre la imagen última de sus temores, anhelos e inquietudes.

Si el hombre actual no puede confiar su vida a Dios, porque, al hacerlo, no es a Dios a quien, en verdad, endosa sus anhelos e inquietudes, sino a otros hombres que hablan en nombre suyo; ni puede, tampoco, como lo creyó la sociedad burguesa individualista del siglo XIX, remitirse a una *naturaleza* humana que garantice la secuencia “progresiva” de su estancia terrestre, sólo puede esperar *todo o nada* del caudal limitado de sus propias fuerzas, de su poder de invención o *fantasía*. Es posible que esta espera no sea otra cosa que su constitutivo *désespoir*, pero, sea como fuese, la desesperanza, no paraliza la *acción*, sino, como Sartre lo ha señalado reiteradamente, es la condición que la posibilita y la exige. Si no fuese así, si prisionero de una desesperanza generalizada y radical, el Hombre decidiera, de pronto, no hacer nada, se encontraría frente a frente a la *Nada* que como el vacío de los remolinos absorbe a cuanto se aproxima a ellos.

En el curso universitario que profesó, en la Universidad de Madrid, en 1932-1933, cuando el “mundo europeo” se entregaba, en cuerpo y alma, a preparar la gran carnicería de la Segunda Guerra Mundial, advertía Ortega:

“El que ni siquiera espera, el que verdaderamente no hace nada, el *fait-néant*, ese hace la nada, es decir, sostiene y soporta la nada de sí mismo, el terrible vacío vital que llamamos aburrimiento, *spleen*, desesperación. El que no espera, desespera, hacer tan horrible, menesteroso de tan fiero esfuerzo que es uno de los que menos puede el hombre aguantar y suele llevarle a hacer la efectiva y absoluta nada, a aniquilarse, suicidarse”<sup>4</sup>.

Si ahora, después de los años transcurridos desde que estas palabras fueron dictadas ante un grupo de jóvenes españoles, quisiéramos precisar su *sentido*, nos percataríamos que la Literatura más radical del siglo XX ha trabajado en su misma dirección. Que la *phantasia* de los escritores ha trabajado, proféticamente, los cauces que, tiempo después, canalizarían las apariciones de la Historia factual del siglo XX, como si todo el mundo de los hombres estuviese hecho con la espectral sustancia de sus sueños.

(PEC, N<sup>o</sup> 283, 31 de mayo de 1968, págs. 18 y 19)

<sup>3</sup> Cf. Jacques Borel, *Déshumanisation de la Littérature*, en *La Nouvelle Revue Française*, núm. 177, París, septiembre de 1967, págs. 397 - 419.

<sup>4</sup> Cf. Ortega, *Unas lecciones de Metafísica* (Madrid, Alianza Editorial, 1966), pág. 28.

## LA CÓLERA DE LA SORBONA

Los motines estudiantiles no constituyen novedad ninguna en la orilla izquierda del Sena. Ya en otros tiempos, quizá no menos truculentos e inciertos que el nuestro, la Sorbona protestó, e invadió el indescifrable laberinto del *Quartier Latin*. Los memorialistas recuerdan todavía las sangrientas refriegas que, en los inicios del siglo XIII sostuvieron los *écobiers* con el quisquilloso preboste de Saint-Germain-des-Prés. El espectro turbulento de François de Villon no sólo evoca las caderas de la "grosse Margot", sino, asimismo, una atmósfera de violencia e irritaciones estudiantiles que explican la célebre historia del *Pet-au-Diable*.

Conviene, pues, no imitar al avestruz.

Nadie puede, en verdad, sorprenderse que, una vez más, la Sorbona haya protestado e invadido, con su protesta, el *Quartier Latin*, desafiando al orden establecido. La rebeldía forma parte del más tradicional de sus gestuarios. Es una regla áurea de la conducta de la población universitaria parisiense. Más de una calle, desde la de Saint-Jacques hasta la de la Huchette, retiene la memoria de los *sorbonnards* encolerizados por las ordenanzas de alguna autoridad eclesiástica, civil o militar.

Lo novedoso, esta vez, es el hecho que la rebelión *sorbonnarde* se ha llevado a cabo poniendo en las picas las imágenes de la *sociedad industrial* contemporánea. Este hecho no ha sido, entre nosotros, retenido suficientemente. La razón de este descuido no es, sin embargo, un acto de inocencia, sino que es, más bien, otra prueba más del *aturdimiento* que, frente a los hechos más radicales, suele inmovilizar a los "formadores" de opinión. Es lógico, por otra parte, que aquellos que han hecho de la *imitación* la suprema regla de conducta, no se percaten de la magnitud del abismo que encubre cada acto imitado.

*Historia no facit saltum.*

Hace quince años, cuando Francia comenzaba a recuperarse de la sicosis de la ocupación alemana, los *sorbonnards* leían a Jean-Paul Sartre, escuchaban a Merleau-Ponty, descubrían a Samuel Beckett, comentaban, cada jueves, *l'Observateur*, protestaban por la entrega a la policía de Bao-Dai de algún joven vietnamita, por la presencia del general Ridway en París, por el alza de quince francos antiguos de los cupones para los restaurantes universitarios.

Se los veía comprar la leche, el pan o el queso en las minúsculas rotiserías del Boul'Mich o de la inverosímil *rue* de Seine. Un tarro de espárragos, una piña o una botella de *whisky* eran manjares prohibidos en los austeros cuartos que ocupaban en la *rue* Vaugirard, *rue* de l'Eperon, *rue* Monsier-le Prince. Un trozo de queso, la *baguette* de pan, la infaltable botella de tinto, un pequeño anafe de alcohol, en el que hervían unos tallarines, compartían el espacio doméstico de esos cuartos con los apuntes C.D.E. los textos de las *Presses Universitaires* o de Vrin, la última novedad lanzada por Gallimard, los números de *Les Temps Modernes*, de *Esprit* o de *La Nouvelle Critique*. Se vivía, en suma, con ideas, con ideas que se enderezaban, posiblemente, contra otras ideas. Se era existencialista, marxista o personalista cristiano.

Luego todo comenzó a cambiar.

Los pequeños cafetines y *bistrots* estudiantiles fueron transformándose, progresivamente, en *american's bar*. Cada vez fue siendo más difícil comprar un queso al gusto en la rotisería de alguna viejecita cuya amabilidad no le impedía increpar al atrevido que manoseara más de lo convenido la preciosa mercancía. Cada vez fue siendo más difícil

apurar un *coup de rouge* mientras se comentaba, con los camaradas, el último artículo de Claude Bourdet sobre la crisis norafricana, alguna *boutade* del incorregible Rober Nimier contra alguna celebridad literaria o contra algún imbécil del M.R.P. la querella Sartre-Camus.

Los supermercados, los autoservicios, los bares "americanos", las revistas gráficas, las imposturas tipo *Planete*, los manuales del pensamiento Ye-Yé, una juventud elegante, desenvuelta y, posiblemente, aburrida que, por sus ademanes, recobra los días anañerados del Directorio, el agua mineral o la Coca-Cola, etc., fueron, progresivamente, cambiando no sólo la piel del *Quartier Latin*. Ya no se discutía el artículo de Bourdet, sino, más bien, se proyectaban unas vacaciones en España, Grecia o Italia. Ya no se comentaba la *boutade* de Nimier, sino, más bien, se hacía cuestión sobre un reportaje sobre la minifalda publicado en *Candide* o en otra revista de la misma familia.

La *sociedad industrial* comenzaba a modificar la *vie quotidienne*.

Pero en medio de esta modificación, algunos *sorbonnards* redescubrían a Louis-Ferdinand Céline; la revista *Arguments* invertía, en cada uno de sus números, la posición de algunos de los *ídolos* del día; se reeditaban, o se editaban por primera vez, las obras del joven Lukács, de Korsch, de Marcuse; el surrealismo era relanzado, al igual DADA; el vocabulario se iba cargando de las cóleras pasadas y presentes. Trotski, Rosa Luxemburgo, los combatientes de Teruel (a los que Malraux había dedicado *L'Espoir*), los "renegados" de todas las biblias (Paul Nizan a la cabeza) volvían a ser, en rigor, *contemporáneos*. En una sociedad *vacía*, los combates e incertidumbres del pasado inmediato recobraban todo su sentido, y las negaciones más radicales todo su poder anonadante.

*Historia no facit saltum.*

Cuando se dice que los estudiantes amotinados en el *Quartier Latin* son, en su mayoría, trotskistas, anarquistas, maoístas y guevaristas, no se dice gran cosa. Habría que explicar, con alguna seriedad, cómo ha ocurrido que, en una sociedad cuasi opulenta, se concierten, de pronto, la figura de Trotski, la figura de Ernesto "Che" Guevara, el anarquismo y la sombra de Mao. Si estas "potencias" se han podido concertar, en un momento, en el corazón del *Quartier Latin* es, desde lego, porque algo suena a hueco en el *welfare state*. Porque estos hombres son, al parecer, los que mejor evocan las pesadillas y las miserias de un mundo de objetos innecesarios, de pequeños o grandes fetiches que se pagan siempre, al fin de cuentas, castrando no sólo las posibilidades, sino las ilusiones, en una sociedad no de barrigas llenas sino de hombres libres; en una cultura no de amenidades sino vital, en que las cuestiones más radicales del hombre no sean eliminadas sino tengan una respuesta válida, de más en más, para todos los hombres.

¿Cosa de intelectuales?

Quizá la cólera de la Sorbona despierte a algunos de la ilusión tecnocrática que el mundo de hoy y de mañana se puede ir haciendo sin la *phantasia* de los llamados devaluativamente *intelectuales*. Un mundo sin *phantasia* será siempre el resultado de aquellos hombres que, incapaces de pensar e imaginar, imitarán, de más en más, el caos animal.

(PEC, Nº 284, 7 de junio de 1968, pág. 15).



## EL NIHILISMO DEL JOVEN MALRAUX

*Si Nietzsche trouve tant d'échos dans des cœurs désespérés,  
c'est qu'il n'est lui-même que l'expression de leur désespoir et de leur violence.  
L'homme est le seul objet digne de notre passion.*

ANDRÉ MALRAUX (1927)

En un pasaje más o menos memorable de *La Condition Humaine*, mientras discuten sobre el sentido último de la acción política, el anciano Guisors, un intelectual revolucionario desilusionado, dice al capitalista Ferral que la verdadera "enfermedad quimérica" de los hombres no es la *voluntad de poder*, sino, más bien, la *voluntad de deidad*, de la que aquella es sólo una justificación intelectual. "Todo hombre sueña —precisa Guisors— con ser dios".

Esta afirmación no es, en modo alguno, accidental.

Se puede, desde luego, rastrear sus orígenes en las tres primeras obras del joven Malraux. El profundo *pesimismo* que las irriga no ha sido, en mi conocimiento, suficientemente explicitado por la crítica. Lucien Goldmann, que es uno de los pocos que se han ocupado, con alguna perspicacia, de las obras del joven Malraux<sup>1</sup>, no tomó en serio, por ejemplo, el tema de *la caída de los dioses* descrito en el *Royaume Farfelu*, reduciéndolo a la condición de una alegoría de la muerte universal de los valores.

La cuestión es, sin embargo, más radical.

En efecto, para que el hombre pueda, en un momento dado de la Historia, *soñar* con ser Dios, es preciso, por paradójal que parezca, que haya dejado, previamente, de *soñar en Dios*. Y esto no es, desde luego, un hecho de mínima factura, sino, al contrario, la gran fisura en que, desde el siglo XVIII, se encuentra el hombre de Occidente. Por otra parte, el *sueño* que Guisors llama la "enfermedad quimérica" corresponde en buena medida, a lo que René Girard ha caracterizado como la *maldición* del héroe novelesco.

Me explico sumariamente.

Resulta que, hasta el siglo XVIII, el hombre de Occidente había siempre confiado poder realizar sus sueños, aun los más inverosímiles, en un mundo que estaba, en último trámite, garantizado por Dios. La creencia en un "Hacedor Supremo" era, en otros términos, *el lugar* en que, de un modo u otro, se reencontraban todos los hombres, aun cuando, a veces, sólo se reencontrasen para ultimarse en nombre de visiones diferentes de Dios. Esto comenzó a variar cuando, en la centuria señalada, el "Hacedor Supremo" fue desplazado del estrato profundo de las *creencias* al orden, siempre problemático, de las ideas.

Paul Hazard, en su admirable libro sobre el pensamiento europeo en el siglo XVIII, retrazó la insólita peripecia que le ocurrió a Dios en manos de *les intellectuels* de la Ilustración. Refería Hazard, entre otros hechos múltiples en que se manifiesta esa peripecia, el caso de aquel santo monje Scrapión que, desesperado, solía murmurar en sus plegarias. *¡Ay, qué desgraciado soy, me han quitado a mi Dios! Ahora ya no sé a quién he de apegar-me, a quién tengo que adorar, o a quién puedo dirigirme.*

<sup>1</sup> Cf. L. Goldmann, *Introduction à une étude structurale des romans de Malraux*, en *Pour une sociologie du roman*, págs. 39 - 180.

Un eco de la desesperación del desventurado Serapión lo encontramos en el joven Malraux de *La Tentation de l'Occident* (1926). Cuando éste intenta describir el fracaso de los "valores" occidentales, lo hace poniendo en la pluma de Wang-Loh, un intelectual chino que, viajando por Europa, le escribe a un colega occidental radicado en China (¿anticipo de Guisors?), lo siguiente: "Para ustedes, la realidad absoluta ha sido Dios, luego el hombre. Pero después de Dios, el hombre ha muerto, y ustedes buscan, angustiados, a quién confiar su extraña herencia. Vuestros pequeños ensayos de estructura mediante nihilismos moderados no me parecen destinados a una larga duración".

Este párrafo es bastante revelador.

Si hubiese que remitirlo a un "texto-madre", éste no podría ser otro, desde luego, que el libro primero de *La voluntad de poder*. La influencia ejercida por Nietzsche sobre el joven Malraux no puede ser discutida ni tergiversada. Corresponde a Drieu La Rochelle el mérito de haber sido uno de los primeros en señalarla críticamente. Comentando, en 1933, *La Condition Humaine*, Drieu la indicaba, justamente, en la figura de *Guisors*. Dos años después, comentando la "brillante literatura comunizante" francesa, remachaba su juicio sobre el nietzschismo de Malraux<sup>2</sup>.

Esta referencia del joven Malraux —que las *Antimémoires* no hacen sino confirmar— al profeta del nihilismo europeo, no ha sido, sin embargo, utilizada en la explicación e interpretación de sus primeros libros, ni aplicada, de manera radical, al novelista de *La Condition Humaine*.

Cuando el joven Malraux subtítulo *Histoire au Royaume Farfelu*, no está, a mi entender, sino ilustrando el proceso indicado por Nietzsche en el primer párrafo del libro primero de *La voluntad de poder*: "Nihilismo como consecuencia de la interpretación histórica del valor de la existencia. "La asignificación generalizada descrita en *Royaume Farfelu* apunta, en último trámite, hacia un mundo vacío, condenado, fatalmente, a desaparecer." Dioses, demonios, lugares santos, papas, religiones —dice el relator—, esta hora ya no es la vuestra".

La sociedad burguesa suplantó a Dios por la Historia.

Esta suplantación fue preparada, hacia 1750, por ese formidable *bourgeois* que fue Turgot, el primero en elaborar la concepción de la Historia como *progreso*, que, luego, en medio del tráfago del Terror revolucionario, codificó Condorcet en su célebre *Esquisse d'un tableau des progrès de l'esprit humaine*. De este modo, así como el *Ancien Régime* había invocado, como última garantía, *la voluntad de Dios*, el nuevo régimen se establecerá en la creencia en el *progreso*. El "progresismo" de la sociedad burguesa cumple la misma función que tuvo el deísmo en la sociedad aristocrática. El paso de una a otra sociedad vino acompañado de una radical "revolución" lexicológica. Los hombres dejaron de ser piadosos, para intentar, desde entonces, ser *felices*.

El gran *sueño* del burgués fue posiblemente, la ambiciosa idea de construir la Tierra sin el concurso ni la garantía de Dios. La novela burguesa occidental ha descrito, como quizá ninguna otra realidad humana, el movimiento interno de este *sueño*, como lo ha mostrado el radical estudio de René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*.

"Detrás de todas las doctrinas occidentales que se suceden desde hace tres siglos —dice Girard— se esconde siempre el mismo principio: Dios ha muerto, el hombre debe ocupar su lugar. La tendencia del orgullo es eterna, pero llega a ser irresistible en la época

<sup>2</sup> Cf. Drieu La Rochelle, *Sur les écrivains*, págs. 152-154 y 278-291.

moderna, pues se ha visto orquestada y amplificada de manera inaudita. La “buena nueva” moderna es oída por todos. Cuanto más profundamente se grava en nuestro corazón, más violento es el contraste entre esta promesa maravillosa y el desmentido brutal que le inflige la experiencia.

Cuando, en *Lunes en Papete?* (1921), el joven Malraux define al *Royaume Farfelu* como el imperio de la muerte, está apuntando, posiblemente, como sostiene Goldmann, a la sociedad burguesa cuya vacuidad es tal que invalida, incluso, a la rebelión de los escritores *inconformistas*. En la asignificación generalizada —en un mundo donde nada significa nada—, todo acto, parece decir el joven Malraux, se torna insignificante.

El anciano Guisors retiene esta actitud cuando, después de haber formado los cuadros intelectuales de la revolución, se refugia en el opio como una *liberación*. Guisors confiesa, a raíz de la muerte de Kyo, su hijo, que nunca había amado mucho al mundo. “Fue Kyo —dice— el que me ataba a los hombres; por él existían para mí”. Y luego, al renunciar a ir a Moscú, confiesa que el marxismo ha dejado de vivir para mí. Para Kyo era una voluntad (...), para mí es una fatalidad”.

Quizá no sea, en modo alguno, un azar que Guisors se haya vuelto *budista*. En el párrafo 23 de *La voluntad de poder*, Nietzsche contraponía al *nihilismo activo* (el que se expresa como una “fuerza violenta de destrucción”), el *nihilismo fatigado*, cuya forma más célebre es, justamente, el budismo. Nihilismo fatigado era, para Nietzsche, todo aquello que alivia, que cura, que tranquiliza. La actitud de Guisors puede, consecuentemente, ser explicada, de manera coherente, desde esta perspectiva, como, posiblemente, podría explicarse a Tchen, el terrorista, desde la perspectiva del nihilismo activo.

También Tchen se plantea la cuestión que, con respecto al marxismo, contraponía a Guisors con su hijo. “Hay —dice Tchen— en el marxismo el sentido de una fatalidad y la exaltación de una voluntad. Cada vez que la fatalidad se sobrepone a la voluntad, yo desconfío”. Para el joven terrorista chino, que termina sacrificándose al intentar asesinar a Chiang Kai-Chek, la obsesión de la fatalidad económica había impedido al Partido Comunista chino ver la más elemental necesidad: *la acción revolucionaria*. Por otra parte, Guisors tiene una particular lucidez cada vez que analiza la conducta de su ex discípulo. Guisors comprende que el terrorismo fuese, para Tchen, una *fascinación*, aun cuando sabe, de antemano, que las ideas que lo empujaban a ello *iban a matarlo*.

Guisors y Tchen ilustran lo que Nietzsche llamaba la *ambigüedad del nihilismo*. Esa ambigüedad que, en momento dado de la “confusión moderna”, permitía que unos mismos signos pudiesen ser interpretados como síntomas de *decadencia* o de *fuerza*. El sociólogo Alfred von Martin describía, hace veinte años, la obra de Ernst Jünger en términos de *heroische Nihilismus* (nihilismo heroico). Esta expresión tendría, desde nuestro punto de vista, su aplicación a la obra del joven Malraux, como, asimismo, a la obra de Drieu La Rochelle. No es, en modo alguno, un azar que, el mismo año de la aparición de *La Condition Humaine*, Drieu publicase su ensayo “Nietzsche contre Marx”<sup>3</sup>, en el que suscitaba la misma cuestión formulada por Tchen y zanjada por Guisors.

“Hay en el corazón del mundo occidental —escribía el joven Malraux en *La Tentation de l'Occident*— un conflicto sin esperanza bajo cualquiera forma que lo descubramos: el del hombre y aquello que él ha creado”.

Muchos años después, en 1948, hablando, en la sala Pleyel de París, en nombre de sus compañeros “gaullistes”, señala, una vez más, que el drama de Europa era la *muerte del*

<sup>3</sup> Cf. Drieu La Rochelle, *Socialisme fasciste*, págs. 63-75.

*hombre*. Para Malraux el hecho que el optimismo en el *progreso* que definió al siglo XIX se hubiese volatilizado, no quería decir, en modo alguno, que no hubiese pensamiento humano” ¿Desde cuándo —se preguntaba— la voluntad se ha fundado sobre el optimismo inmediato? (...). El hombre debe ser fundado de nuevo”<sup>4</sup>.

Si Dios ha muerto —en cuanto solución, por lo menos, del problema humano (Francis Jeanson)—, la Historia ha comenzado, a su vez, a dejar de ser el texto último en que cada acto del hombre recibía un *sentido* único e inequívoco, al ser referido a una *meta*, hasta la fecha, siempre diferida. La “enfermedad quimérica” descrita por el anciano Guisors ha liberado, posiblemente, al hombre de la voluntad de Dios, pero al parecer, para arrojarlo a los pies de los césares del siglo XX.

En el mundo vacío de *Royaume Farfelu*, los dioses, otrora reinantes, se habían convertido en tragicómicos juguetes mecánicos, tal como en nuestros días, las inquietantes divinidades mayas o aztecas se han transfigurado en simples objetos de la curiosidad mecanizada del turismo o, en el mejor de los casos, de la mirada indiferente de las ciencias. De aquellas divinidades, fracasadas en el rito de la sangre y de la muerte, sólo quedan las señales mudas de los templos, indicando, con la enormidad de su silencio, cómo, de pronto, se volatiliza una *creencia*.

Diez años antes que Sartre definiese al hombre como una *pasión inútil*, el anciano Guisors se refería al *sufrimiento de ser hombre*. Pasión, sufrimiento, angustia, soledad, dolor, rebelión, fraternidad: todo un léxico en el que, al explorarlo, se encuentran las huellas de los funerales de Dios y el fracaso de la mitología felicitaría de la sociedad burguesa del siglo XIX. Pareciera que, en nuestros días, después de haber dejado de soñar *en Dios*, el hombre debe *curarse* de la “enfermedad quimérica” de llegar a ser un diosillo de remplazo en una tierra sin ilusiones y bajo un cielo irremediamente vacío.

“Si no se cree en nada —decía el joven Malraux—, porque, justamente, no se cree nada, se está obligado a creer en las calidades del corazón de los hombres”. Esta creencia extrema —es esta emoción desesperada por la condición de los hombres, de la que hablaba Drieu al referirse, justamente, al joven Malraux...— la única garantía que tiene el hombre, en nuestros días, para *fundarse de nuevo*. Quizá la lección última del nihilismo remate en la certidumbre, dolorosamente conquistada, de que para *ser hombre* es preciso, previamente querer serlo. De que cada hombre *sueña* con ser un hombre entre los demás hombres, porque, al fin de cuentas, quizá toda la Historia no sea sino una sucesión, tal vez discontinua, de los sueños de un animal que, emancipado de la Naturaleza, está siempre forzado, para poder vivir, a tener que hacerse un mundo de acuerdo a la imagen que, previamente, se ha hecho de sí mismo.

(PEC, N° 288, 5 de julio de 1968, págs. 15 y 16).

<sup>4</sup> Cf. Postface a *Les Conquérants*.

## LOS TROPISMOS O LA REALIDAD DESCONOCIDA

Cuando, hace treinta años, Nathalie Sarraute publicó *Tropismes*, esta obra pasó inadvertida no sólo entre los críticos más perspicaces. Ni siquiera el prólogo que, diez años más tarde, antepuso Jean-Paul Sartre a *Portrait d'un Inconnu*, suscitó algún interés por la primera obra de la Sarraute. Fue necesario que se desencadenara, durante la década pasada, la "revolución" del llamado *Nouveau Roman*, para que se reeditase *Tropismes*, inventariándosele, automáticamente, entre sus libros precursores.

Esta tardía "recuperación" de *Tropismes* fue, asimismo, el resultado de algunas precisiones de su autor. En el prólogo de *L'Ere du Soupçon*, como en otros textos algo posteriores, Nathalie Sarraute reiteró el carácter continuo de su obra, desde su primer libro hasta el más reciente. El sustrato de toda su obra estaría constituido, de este modo, por la acción secreta e invisible de los *tropismos*. Éstos constituirían la *substancia* de cada uno de sus libros.

"Mi primer libro —decía al prologar, en 1956, *L'Ere du Soupçon*— contenía en germen todo aquello que no he cesado de desarrollar en mis obras posteriores. Los tropismos continúan siendo la *substancia* de mis libros. Sólo que (...) la acción dramática que constituyen se ha prolongado, complicando el juego constante entre ellos y sus apariencias: esos lugares comunes en los que desembocan".

Conviene, sin embargo, en el contexto de estas precisiones, devolverle su más alto sentido al vocablo *substancia*. No cabe duda que, en el párrafo transcrito como en otros, Nathalie Sarraute lo emplea en el sentido de *sub-stancia*: en el sentido primario de aquello que *está debajo* de algo. Los tropismos son, de este modo, *sub(b)stantivos*. Constituyen el sustrato de la acción visible (intriga) de cada una de sus novelas.

Esta indicación no es, en modo alguno, fortuita.

Desde el momento que Nathalie Sarraute la precisa, en términos equivalentes, se establece como una *regla de lectura* que, dirigiendo al lector hacia lo sustantivo de la obra, le impide, en principio, distraerse en las mil futilidades que, en nuestros días, esterilizan o invalidan no sólo a la lectura "ingenua", sino, asimismo, a la lectura que se autodescribe como *crítica*. "Nada debe distraer —precisa N. Sarraute— la atención del lector: ni los caracteres de los personajes, ni la intriga novelesca, en favor de la cual se desarrollan, normalmente, esos caracteres, ni los sentimientos conocidos y nombrados. A estos movimientos (los tropismos), que en todos existen y que pueden, en cada momento, ser despejados, deben servir, como simples soportes, algunos personajes anónimos, apenas visibles".

Lo que, consecuentemente, interesa a Nathalie Sarraute al narrar una "historia" no es esta historia *per se*, sino, en verdad, los tropismos que pueda *sorprender* mediante ella. Los movimientos que, fugaces e invisibles, desembocan en la acción visible de los personajes. Éstos cumplen, aun cuando la correspondencia no sea totalmente satisfactoria, la función de aquellas sustancias que emplea el bioquímico para cultivar los microorganismos que pretende analizar. La minuciosa atención con que Nathalie Sarraute transcribe las *habladurías* de sus personajes responde, de este modo, al propósito de sorprender los tropismos que actúan en el sustrato del *discurso banal* o, como ella dice, en la *subconversación*.

"El objeto de mi búsqueda —decía en 1960— son ciertos movimientos que preparan a nuestras palabras y a nuestros actos, y que yo he llamado los tropismos.

Pero, ¿qué son, en rigor, los tropismos?

En el campo de la biología, del que tomó Nathalie Sarraute el concepto, son todos aquellos movimientos automáticos que, al ser expuesto a un estímulo externo, lleva a cabo un organismo. El sociólogo Vance Packard ha registrado, en sus investigaciones sobre la sociedad de consumo norteamericana, una "reacción" que, por su carácter automático, podría ilustrar la naturaleza del tropismo. La exposición masiva de productos en un supermercado —refiere Packard— produce en el cliente un notable aumento del *pestañeo*, que sólo se normaliza adquiriendo el mayor número posible de mercaderías o abandonándolo de inmediato, sin comprar nada.

Nathalie Sarraute, en un texto aportado, en 1962, al número que le dedicó la revista *Tel Quel* a la "literatura de hoy" definía a los tropismos como aquellos movimientos *en estado naciente* que, no habiendo accedido todavía a la conciencia, no pueden ser nombrados. Los tropismos remiten, de acuerdo al mismo texto, a una realidad *invisible* que, compuesta de elementos vagos, amorfos, de virtualidades y de sensaciones fugaces e indefinibles, se encuentra anonadada *bajo la roca de lo visible, de lo ya conocido, de lo ya expresado, de lo convencional*.

Constituyen, como va dicho, una realidad *sub(b)stantiva*.

Toda la obra de Nathalie Sarraute sería de este modo, un intento de *sorprender* la acción *invisible* de esos movimientos fugaces, confusos y amorfos *antes* que se solidifiquen en una palabra, en un gesto e, incluso, *antes* que la conciencia se "apodere" de ellos. Toda su obra sería, en otros términos, un intento de explorar un dominio transitivo e incierto: el de aquellos movimientos que, conduciendo a la expresión, la preceden secreta e innominadamente; que, desembocando siempre en una formulación, actúan, informes e informados, previamente.

Un intento de esta índole supone un largo aprendizaje.

"Yo comencé a escribir *Tropismes* —refiere Nathalie Sarraute en *L'Ere du Soupçon*— en 1932. Los textos que componían esa primera obra eran la expresión espontánea de impresiones muy vivaces, y su forma era tan espontánea y natural como las impresiones a que daba vida.

Trabajando, me percaté que esas impresiones eran producidas por ciertos movimientos, por ciertas actuaciones interiores, sobre los cuales había, desde hacía mucho tiempo —desde, me parece, mi infancia— fijado mi atención".

Este largo aprendizaje en la *observación* de lo que *está debajo* de las acciones visibles ha impreso, como lo advertía Ludovic Janvier, el léxico de la Sarraute, e incidido, además, en la estructura de sus novelas. Los personajes sarrautianos están siempre, en efecto, determinándose por la mirada, espíandose o sorprendiéndose, en un movimiento que Janvier denomina, certeramente, *una violación por la mirada*. Cada uno de ellos está siempre *siendo espiado* por la mirada inquisitorial del Otro. Más que al *estado de cosa vista*, como sostiene Janvier, el hombre se encuentra, en el universo sarrautiano, reducido a la condición de *ser espiado* o, en otro término, de *sospechoso*.

Este *sospechoso* —sobre el cual, lamentablemente, no puedo extenderme en el espacio de esta crónica— no es, sin embargo, un *personaje* individual e individualizable, poseedor de las "calidades" necesarias para ingresar en la galería de, según Nathalie Sarraute, los *personajes inolvidables*, sino que, al contrario, es, usualmente, un personaje anónimo, apenas visible como individualidad.

Esta anonimidad plantea algunos problemas.



Desde que un “hombre sin calidades” se pone a hablar tiende, en efecto, a transfigurarse en *personaje*, puesto que, fatal e irremediabilmente, debe emplear palabras que no sólo designan a determinados objetos reales o imaginarios, sino que, asimismo, expresan una *sicología individual*. Esto que, en principio, no sería un problema para un novelista “tradicional”, lo es, sin embargo, para un novelista que, como Nathalie Sarraute, no sólo ha sentado en el banquillo al concepto de *personaje*, sino que, incluso, ha rechazado la existencia del *hombre interior*.

En el prólogo a *Portrait d'un Inconnu*, J.P. Sartre sostenía que Nathalie Sarraute se había sustraído a lo que él llamaba *la mala fe del novelista*, mediante la cual éste se había sentido tradicionalmente, autorizado para transcribir no sólo lo que sus personajes hacían o decían, sino, asimismo, lo que éstos pensaban, sentían o temían, como si estuviese, al mismo tiempo, *frente* a cada uno de ellos y *dentro* de cada uno de ellos.

Lejos de esto, negando, incluso, la posibilidad de partir de una *verdad interior* del personaje. Nathalie Sarraute debía dejar que éste se fuese expresando como, en el mundo cotidiano, se expresa el hombre anónimo que, diariamente, encontramos en la calle, en el autobús, en el cine o en el restaurante. De este modo, podía articularse un *discurso banal* que, en último tránsito, prohibía toda inferencia sobre la sicología individual del hablante.

Cuando, en el autobús, escucho la conversación de dos vecinos en la que se articulan expresiones usuales —¿Cómo te va? ¿Qué es de tu vida? ¿Y la familia? Todos están bien. ¿Y la tuya? Así no más—, debo convenir que, no obstante la futilidad del diálogo, se ha establecido una comunicación entre los hablantes. Esto, sin embargo, no me autoriza para deducir de esta conversación algún rasgo calificativo sobre sus intimidades o identidades. Que uno le diga a otro que su familia está bien, no me permite deducir que sea un marido ejemplar, un buen padre de familia o un hijo modelo, porque, desde luego, puede estar mintiendo.

Este ejemplo, tomado de la experiencia del mundo cotidiano, ilustra la trasposición novelesca de lo cotidiano de Nathalie Sarraute. Las “habladurías” en que se embalan los protagonistas de sus novelas son un *duplicado* de aquellas que, diariamente, se suscitan o suscitamos en la cotidianidad de nuestra vida. Esta trasposición sería, sin embargo, completamente superflua e innecesaria si Nathalie Sarraute se hubiese limitado a duplicar, automática e indiferentemente, el *discurso banal* de lo cotidiano. “La realidad para el novelista —decía, en 1963, en una entrevista concedida al vespertino *Le Monde*— es aquello que todavía no es conocido: aquello que todavía es invisible; aquello que, consecuentemente, no puede ser expresado por las formas ya utilizadas y conocidas, y que exige la creación de nuevos modos de expresión y nuevas formas.

Estas palabras de Nathalie Sarraute, que resumen no sólo a sus perspectivas sobre el efectivo *realismo*, expuestas en los ensayos de *L'Ere du Soupçon*, sino, asimismo, a la *pasión por la realidad* de sus novelas, explican la función que tiene en estas últimas el *discurso banal* de lo cotidiano. Si Nathalie Sarraute lo traspuso en un “mundo” novelesco no fue, en efecto, para duplicar lo que de este *discurso* conocemos, sino, más bien, para aprehender o sorprender, en la corriente visible de las “habladurías”, esos movimientos desconocidos e invisibles que llamó tropismos. Éstos son, en rigor, la *sub-stancia* de sus libros.

Cuando, hace treinta años, Nathalie Sarraute publicó *Tropismes*, la forma novelesca dominante estaba segura de los fueros de la *conditio humana*, aun cuando, en el plano concreto de lo cotidiano, se presenciasen los “lugares comunes” de Stalin, Hitler o Mussolini. Treinta años después, de manera todavía fragmentaria e insuficiente, conocemos algunos de los secretos movimientos que actuaban en esos “lugares comunes”, pero,

asimismo, *presentimos* que muchos de ellos operan, en nuestros días, en la realidad visible de este tiempo. Los *discursos* sobre el Poder más visiblemente contrapuestos serían, de este modo, invisiblemente solidarios en la *era de la sospecha*.

En el prólogo citado a *Portrait d'un Inconnu*. J.P. Sartre señalaba que los “lugares comunes” constituían el *lugar común* en el que se realiza, en la inautenticidad, la comunicación cotidiana de los hombres. El *lugar*, en otros términos, en que se realiza la comunidad humana en la forma *degradada* que ésta tiene en la *era de la sospecha*. La obra de Nathalie Sarraute ha intentado, con una minuciosa atención, sorprender los pequeños movimientos invisibles que, en cada una de sus comunicaciones visibles, lleva a cabo el hombre —este *ser espiado o sospechoso*— de nuestro tiempo. Estos tropismos constituyen —como decía la Sarraute, en 1959, en una entrevista concedida al *Times Literary Supplement* de Londres— la “realidad desconocida” en que se sostiene la dirección interna de su búsqueda novelesca.

Stendhal contaba con ser *comprendido* en 1880.

Todos los grandes novelistas, después de él, han contado, de un modo u otro, con que lo que *pre-dijeron* sería, algún día, *comprendido* e, incluso, se convertiría en “lugar común” para todos los hombres. Esta esperanza traducía, posiblemente, una confianza en el itinerario progresivo de ciertas verdades duramente conquistadas, pero al mismo tiempo, testimoniaba esa pasión sostenida e inexorable que Nathalie Sarraute llama *la pasión por la realidad del novelista*.

“Sería injusto —dice ésta en el ensayo que clausura a *L'Ere du Soupçon*— ver (en estas exclamaciones) no sabe qué sueño infantil de conquista póstuma o de gloria, cuando se muestra en ellas la necesidad de los escritores de darse ánimo, de fortalecer su certidumbre, de persuadirse de que aquello que eran los únicos en ver lo verdadero”.

(PEC, Nº 296, 30 de agosto de 1968, págs. 21 y 22).

## LA LITERATURA Y LA NECESIDAD

*Et la faim, la faim dans sa simplicité la plus sordide,  
envahit elle aussi la littérature...!*

JEAN DUVIGNAUD (1960)

Cuando Samuel Johnson puso término, después de ocho años de penosos trabajos, a su monumental *A Dictionary of the English Language* (1755), recibió el elogio de Lord Philip Dormer Stanhope, cuarto conde de Chesterfield. Éste era uno de los más finos, cultos e inteligentes miembros de la aristocracia inglesa del siglo XVIII. Sus *Letters* le han valido una justa posteridad. El quisquilloso *doctor* Johnson no se sintió, sin embargo, satisfecho con el elogio de Lord Chesterfield, sino que, al contrario, le envió una carta en términos bastante ásperos.

“Han pasado siete años —le decía— desde que, haciendo antesala en su casa, fui puesto en la calle. Durante todo este tiempo, he proseguido mi trabajo, pasando dificultades de las que resulta inútil quejarse, y he llegado, por fin, a la víspera de su publicación, sin un acto de asistencia, ni una palabra de aliento, ni una sonrisa favorable”.

Esta carta se ha convertido, con el tiempo, en uno de los *documentos* que la sociología de la Literatura suele exhibir para ilustrar la constitución social del *author* durante la segunda mitad del siglo XVIII. Levin L. Schbücking debió, sin duda, tenerla presente al estudiar, hace treinta años, el desplazamiento sociológico del artista en esa centuria. Robert Escarpit, más recientemente, la indica como el *símbolo* de la aparición de *l'homme de lettres*.

El mismo año 1755, en Francia, un *Almanach des auteurs* constaba que “ser autor es hoy un estado, como ser militar, magistrado, eclesiástico o financiero”<sup>1</sup>. La constitución social del *author* no era, sin embargo, un hecho fortuito ni autónomo, sino, en rigor, era uno de los resultados de una radical mutación social: el advenimiento de la *bourgeoisie* a los mandos de la sociedad europea. Liberado del sistema de *mecenato* de la aristocracia, el escritor deberá, desde entonces, concurrir al *mercado*. “Un escritor de verdadero mérito —decía Olivier Goldsmith— puede ahora, si desea tener dinero, hacerse rico sin grandes dificultades”.

Este *optimismo* se fundaba, en último trámite, en el carácter *positivo* que daba al Tiempo la burguesía ascendente. Carácter *positivo* que, casi por la misma fecha, traducía Turgot al esbozar la ideología del *progreso* que, más tarde, desarrollará su discípulo Condorcet. La expresión anglosajona *Time is money* ilustra, aún en nuestros días, el signo confiado de los primeros decenios de la Historia burguesa. La novela inglesa, desde De Foe hasta Dickens, trasuda *optimismo*. Nada más incitante, al respecto, que comparar el “destino” de Pamela con el de Emma Bovary.

Son dos “mundos” contrapuestos.

Mientras la heroína de Richardson camina, segura de su *virtud*, hacia la “redención” del libertino conde de Belfart, la desventurada criatura de Flaubert se despeña, fatalmente, hacia el suicidio. Mientras el *amor* es la recompensa final de la virtuosa Pamela, es el inicio de la *pérdida* de Emma Bovary. El Tiempo tiene, para la primera, un carácter *positivo*, mientras que, para la segunda, indica siempre la acentuación de su *degradación*.

Este cambio de perspectiva no significa, sin embargo, que el *dinero* haya perdido, para los novelistas burgueses del siglo XIX, el *poder social* que tenía en las postrimerías del XVIII. El propio Stendhal que, por su fidelidad a los “principios” de una sociedad jerarquizada, sentía un radical menosprecio por la *sociedad democrática* de su tiempo, no dejaba de encandilarse por los “bienes” de *los ricos*. *Que ces gens riches sont heureux!* —exclamaba Julien Sorel—, anticipándose, casi un siglo, a la seducción que ejercían *the very rich* sobre el malogrado Fitzgerald<sup>2</sup>.

La profunda crisis de 1848 mostró, sin embargo, los límites de la *mitología* burguesa. La *escritura única* que, hasta entonces, había instituido la burguesía, se hizo trizas. El escritor dejó de ser —como decía Barthes en su primer libro— un “testigo universal”, para convertirse, en adelante, en una *conciencia desdichada*, forzado siempre a escoger entre una multiplicidad de *escrituras* fragmentarias (o fragmentadas).

<sup>1</sup> Cf. por Paul Hazard, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, trad. de J. Marias, pág. 253.

<sup>2</sup> *La tyrannie de l'opinion, et quelle opinion, est aussi bête dans les petites villes de France qu'aux Etats-Unis d'Amérique*, en *Le Rouge et le Noir* (Ed. Garnier), pág. 6.

La novela burguesa que, con Balzac, se había establecido como un *inventario* de los “bienes” producidos por la sociedad invertirá el signo del *dinero*, pero, en modo alguno, dejará de estar aprisionada por las mallas invisibles de su *poder social*. La crisis de 1848 había mostrado que no sólo había *poseedores*, sino, asimismo, *desposeídos*. Esta contradicción, sin embargo, sólo podía cobrar un papel preponderante en una sociedad en la que, a falta de otros poderes sociales, el *dinero* se había convertido en el único regulador de la sociedad. Rasgo que, como lo advertía alguna vez Ortega, era propio de las épocas de crematismo: *Chrémata, chrémata aner!* (Su dinero, su dinero es el hombre!)

Es contra este “crematismo” de la sociedad burguesa que, además de los movimientos socialistas, se levantará la protesta de la Literatura: Stendhal como Flaubert, Baudelaire como Rimbaud, Lautréamont como Gorki o Upton Sinclair. “El comercio —decía Baudelaire (*Mon coeur mis a nu* LXXV— es por esencia satánico (...) es una de las formas más bajas y más viles del egoísmo”. En dinero —decía, por su parte Flaubert (*Le dictionnaire des idées reçues*)— *es la causa de todo mal* (...). *El dios del día*. Y Nietzsche (*La voluntad del poder*, fragmentos 75, 76 y 77) anatemitizaba el creciente predominio de los “intermediarios” en todos los dominios de la vida: esos *gornonos del espíritu*.

No se trata ya, como para Oliver Goldsmith, de *hacerse rico sin grandes dificultades*, sino, al contrario, de *remover el lodo* (Upton Sinclair) de la sociedad burguesa. La Literatura (la novela en particular) restableció de este modo, el pacto que, durante los siglos XVI y XVII, había instituido la picaresca con el lenguaje de la *necesidad*. Los vagabundos del joven Gorki reencontraron espontáneamente, el camino del Lazarillo de Tormes, de los pícaros de Cervantes, Alemán, Sorel, Quevedo, Fielding, Smollet y Lesage. Los “bajos fondos” de la sociedad volvieron, de este modo, a la superficie de la escritura.

El sociólogo Jean Duvignaud formulaba, hace unos años, la hipótesis de que, posiblemente, exista una *circulación continua* entre las *necesidades fundamentales* de los hombres y las *figuras y símbolos* que la Literatura fija a través de la escritura. “Se diría que la Literatura —precisaba— es una amplia tentativa para responder a través de una ficción a las necesidades que recuerdan al hombre que pertenece a la Naturaleza, aun cuando esté inmerso en una sociedad cuya existencia es una protesta contra la Naturaleza”<sup>3</sup>.

Dentro del campo establecido por esta hipótesis sería posible, según Duvignaud, poder llegar a interpretar las *figuras y símbolos* que la Literatura ha fijado del *hambre*.

Sin entrar, por ahora, a discutir esta hipótesis de Duvignaud, podría señalar, en un plano más inmediato, que la *picaresca* se constituyó en un mundo donde el hambre era un *mal endémico*. Cuando Fielding (*The History of Tom Jones*) y Smollet (*The Adventures of Roderick Random*) consolidan a la picaresca inglesa, en el siglo XVIII, está todavía vivo el recuerdo de las hambrunas que asolaron a Inglaterra durante el siglo XVII y la primera década del XVIII. Cuando Lesage publica su *Histoire de Gil blas de Santillana* (1715 - 1735), no se han desvanecido los espectros de las hambrunas de 1693 - 1694 y de 1709 - 1710.

Quizá no sea, en modo alguno, un azar que todos los novelistas más *radicales*, desde Cervantes hasta Samuel Beckett, hayan intentado siempre de inventariar las “pertenencias”, muchas veces irrisorias, de sus criaturas. Los protagonistas de Beckett son, en nuestros días, los exponentes de una brutal *desposesión*. Los contados objetos que “poseen” tienen, usualmente, un carácter de *amuletos*; están cargados de un poder misterioso que impide, momentáneamente, a los héroes beckettianos zozobrar en la *Nada*, pero que

<sup>3</sup> *Pour entrer dans le XX<sup>e</sup> siècle*, pág. 196.

éstos, fatal e irremediablemente, terminan siempre perdiéndolos. Esta *pérdida*, cuando se pasa, de una novela a otra, es siempre *progresiva*.

Cierta crítica *blanca* e indefinida suele, sin embargo, incomodarse cada vez que la “espiritualidad” de la Literatura es remitida a la realidad contingente, azarosa e inestable de la *necesidad* humana. No dudo que esta crítica tenga, posiblemente, una soberbia idea sobre la Eternidad, pero al mismo tiempo, exhibe, usualmente, un marcado menosprecio por el agente cotidiano de la Literatura: *el hombre*.

Desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta nuestros días, ser *escritor* no ha sido sólo un *estado*—como decía el *Almanach des auteurs* de 1755—, sino, primeramente, una *peripecia* en el sentido enérgico del vocablo. Una peripecia que debía medirse, cada día, con la incertidumbre *material* de la mañana siguiente. Todavía Sainte-Beuve constataba, a mediados del siglo XIX, el carácter *material* que se planteaba a cada escritor dispuesto a *ne vivre que de sa plume*. Basta abrir la correspondencia de Baudelaire—heredero, al fin de cuentas, de una pequeña fortuna e hijastro de un Embajador— para seguir, paso a paso, el drama cotidiano que envolvía el propósito de *vivre de sa plume* durante la centuria pasada.

En una carta a su madre, junto con pronosticar que *Les Fleurs du Mal* era un libro que se *vendería* siempre, Baudelaire le refería su oposición terminante a recibir la *Croix d'Honneur*, que algunos de sus amigos habrían solicitado le fuese concedida. “Que condecoren—decía Baudelaire— a todos los franceses, excepto a mí. Nunca cambiaré mis costumbres ni mi estilo. En lugar de la cruz, deberían darme plata, sólo plata. Si la cruz vale quinientos francos, que me den quinientos francos; si no vale sino veinte francos, que me den veinte francos”<sup>4</sup>.

Dos siglos después, cuando la historia del *author* transcurre como un *film* ante nuestra mirada, la carta de Samuel Johnson a Lord Chesterfield reopera, una vez más, en la vida de aquel hombre que, diariamente, prosigue su trabajo *sin un acto de asistencia, ni una palabra de aliento, ni una sonrisa favorable*. Es la vida de este hombre colectivo (el *author*) que, absorbiendo la vida individual de cada hombre que la encarna o realiza, desmiente a la *buena conciencia* de la Literatura.

“*La société ne paye*—decía Stendhal— *que les services qu'elle voit*”.

(*PEC*, N<sup>o</sup> 300, 27 de septiembre de 1968, pág. 25).

## AL MARGEN DE UN LIBRO SOBRE LUKÁCS

*...la obra de caridad más propia de nuestro tiempo:  
no publicar libros superfluos.*

ORTEGA (1937)

La situación de la obra de Gyorgy Lukács dentro del pensamiento actual es, desde luego, bastante contradictoria. Se reconoce, desde hace medio siglo (Max Weber), el valor intrínseco de sus investigaciones literarias, pero, al mismo tiempo, falta un estudio global

<sup>4</sup> Carta del 11-x-1860, *Correspondance*, III, pág. 195.

de su pensamiento que sancione *críticamente* este reconocimiento. Se señala su *influencia* estética, metodológica e ideológica, pero, al mismo tiempo, rara vez se la precisa sistemática e históricamente. Se registra, por último, una *vuelta a Lukács*, pero, al mismo tiempo, no se determina en qué consiste esta "vuelta" ni quiénes son sus agentes más representativos.

Es dentro de esta *situación*, forzosamente esquematizada, que acaba de publicarse, en Francia, el breve estudio *Gyorgy Lukács ou le Front populaire en littérature* del profesor Henri Arvon, de la Universidad de Clermont-Ferrand. El autor de esta obrita no ha intentado, desde luego, una crítica global del pensamiento de Lukács, sino, conforme a la índole de la colección en que aparece su estudio, se propone ofrecer, en poco más de cien páginas, una *apreciación global* de la obra lukacsiana.\*

Una obra de esta índole supone, sin embargo, un cierto grado de *difusión* previa no sólo de la obra de Lukács, sino, asimismo, de alguna literatura crítica sobre esta obra. Supone, en otros términos, que el pensamiento lukacsiano, como algunas de sus representaciones e interpretaciones más características, tengan una *realidad pública* en, por lo menos, *algún* circuito social de lectores. La función ideal de este tipo de obras consiste, justamente, en el intento de modificar los límites sociales de ese circuito, interesando en la obra de Lukács a un "público" lector más amplio que el medio letrado e intelectual.

Arvon no se plantea este problema.

Su estudio comienza, de este modo, por desconocer el *horizonte* actual de los estudios lukacsianos. Desconocimiento que se patentiza, particularmente, en el empleo *silenciado* que hace, a lo largo de todo su texto, de la *Introducción crítica a la obra de Gyorgy Lukács* de Peter Ludz. Cuando, por ejemplo, el profesor Arvon escribe que es *relativamente fácil distinguir en su* (la de Lukács) *carrera de escritor cinco períodos sucesivos*, debió, por lo menos, haber dejado alguna constancia de que esta *facilidad* es, desde luego, posterior a la periodización propuesta, en 1961, por el crítico alemán<sup>1</sup>.

Podría multiplicar, hasta el cansancio, los ejemplos de esta suerte, pero, a fin de abreviar este punto, señalaré sólo dos casos más en los que el *calco* del profesor Arvon es manifiesto.

Cuando Arvon esboza, en las primeras páginas de su obrita, las influencias decisivas en la formación intelectual del joven Lukács —neokantismo, *lebensphilosophie*, fenomenología, Hegel—, se limita a transcribir, sumariamente, la exposición de Ludz, que es, sin duda alguna, el punto más débil de su *Introducción crítica*. Arvon desconoce, al mismo tiempo, que Lucien Goldmann ha señalado, con respecto a este tema, la *pista* de una explicación coherente, que permite *comprender* dialécticamente cada momento del itinerario que condujo a Lukács de Kant a Hegel, de Hegel a Marx. Esta explicación goldmanniana puede, por otra parte, invocar en beneficio suyo no sólo algunas precisiones formuladas por Lukács, sino, asimismo, una explicación coherente de la filosofía clásica alemana<sup>2</sup>.

\* Henri Arvon, *Gyorgy Lukács ou le Front populaire en littérature*, en Colec. *Philosophes de tous les Temps*, núm. 41 (Paris, Editions Seghers, 1968).

<sup>1</sup> Cf. Arvon, *op. cit.*, págs. 16-18, con la *Introducción crítica a la obra de Gyorgy Lukács*, en G. Lukács, *Sociología de la Literatura*, edición prep. por P. Ludz, trad. esp. de M. Fabraiser (Madrid, Ediciones Península, 1966), págs. 10 - 13.

<sup>2</sup> Cf. L. Goldmann, *La Communauté humaine et l'Univers chez Kant* (Paris, P.U.F. 1948) (Reed. como *Introduction a la philosophie de Kant* (Paris, Gallimard, 1967), e *Introduction aux Premiers écrits de Gyorgy Lukács*, en G. Lukács, *La Théorie du roman*, trad. fr. de J. Clairvoye (Lausanne, Ed. Gonthier, 1963).



El *calco* de Arvon es todavía más manifiesto en el segundo caso.

Corrigiendo a ciertos sociológicos alemanes que, durante años, sólo han visto en Lukács a un *discípulo de Mannheim que llevó la sociología del conocimiento hasta consecuencias extremas*, el profesor Arvon remacha que, en realidad, es *Mannheim quien pertenece a la escuela de Lukács*. Este juicio, que es por lo demás certero, tiene, sin embargo, un modelo: "Los sociólogos lo consideran un 'sociólogo marxista del saber' como si fuese una variante más radical del joven Mannheim. Pero en realidad fue Mannheim quien aprendió de Lukács, y no al revés"<sup>3</sup>.

El desconocimiento del *horizonte* de los estudios lukacsianos se manifiesta, esta vez, no sólo en el empleo *silenciado* del escrito de Ludz, sino, asimismo, en el desconocimiento de que la primera corrección al criterio de los sociólogos alemanes fue, posiblemente, formulado, en Francia, por el mismo Goldmann, hace dieciséis años, en *Sciences humaines et philosophie*.

Resulta sintomático el porfiado desconocimiento que, salvo en una mención ocasional a *Le Dieu caché*, el profesor Arvon manifiesta con respecto a las investigaciones lukacsianas de Goldmann. En la sumaria bibliografía que contiene su *Georges Lukács* sólo recoge, en lengua francesa, el capítulo de *Les Aventures de la dialectique* de Merleau-Ponty (1955) sobre *Historia y conciencia de clase*. De este modo, obviamente, su párrafo sobre la *vuelta a Lukács* queda reducido a una simple frase de cortesía, sin duda, hacia el filósofo húngaro, pero irrespetuosa hacia la historia *real* de su influencia.

Esta actitud contrasta, desde luego, con la asumida por Peter Ludz en su *Introducción*, quien al describir la influencia actual de Lukács no ha podido menos que constatar que:

"Tanto *Le Dieu Caché* de Lucien Goldmann como *Théorie des modernes Dramas* de Peter Szondi, las discusiones de Wolfgang Harich acerca del libro de Haym sobre Herder y el pensamiento de Hans Heinz Holz, tanto las reflexiones de Kostas Axelos como ciertas nuevas interpretaciones de la obra de Marx, pero de manera especial el fenómeno de la 'alineación' y de la 'reificación' dentro de la moderna sociedad industrial no podríamos imaginárnoslos sin la existencia de Lukács."

Conviene precisar, sin embargo, que los textos aludidos por Ludz fueron, en su casi totalidad, publicados durante los años 1955 - 1957. Esta precisión es importante, desde luego, para esclarecer, alguna vez, la historia *real* de esta *vuelta a Lukács* durante los diez últimos años, como, asimismo, para compararla con la influencia ejercida por el gran filósofo húngaro durante los años veinte e inicios de la década siguiente. En un texto publicado en la desaparecida revista *Arguments*, Kostas Axelos ha señalado la razón que, para la joven intelectualidad de formación marxista de los años cincuenta, encerraba el redescubrimiento del *horizonte* de la filosofía de lengua alemana de los años 1920 - 1933<sup>4</sup>.

No es, posiblemente, un azar que, dentro de este *redescubrimiento*, no sólo la obra de Lukács cobre, en nuestros días, una súbita *actualidad*, sino, asimismo, que el filósofo puesto, de pronto, *al día* sea, justamente, Herbert Marcuse, uno de los principales animadores de la Escuela de Frankfurt, tributaria, en una amplia medida, de las perspectivas abiertas, en 1923, por la publicación de *Historia y conciencia de clase*. Ni es tampoco, posiblemente, otro azar que la primera reedición de esta obra de Lukács haya sido llevada a cabo, en 1960, por Axelos, reintroduciendo, de este modo, el "libro maldito" (Axelos) del marxismo en el debate interno que actualmente lo conmueve.

<sup>3</sup> Cf. Arvon, *op. cit.* pág. 23; Ludz, *loc. cit.*, pág. 16.

<sup>4</sup> K. Axelos, *Adorno et Ecole Frankfurt*, en *Arguments*, núm. 14. París, seg. trimestre 1959.

Una historia *real* de la influencia de Lukács no puede, sin embargo, reducirse a una simple enumeración empírica de juicios laudatorios o condenatorios para el filósofo, sino que supone, fatal e irremediablemente, una crítica *immanente* de su obra y un análisis histórico-estructural que permita:

1. Situar *críticamente* la obra de Lukács dentro del pensamiento marxista del siglo xx;
2. Situar al pensamiento marxista dentro del pensamiento actual; y
3. Situar *realmente* la función teórica dentro de la sociedad industrial avanzada (Marcuse) de nuestros días, intentando despejar las interrogantes más urgentes que plantea esta sociedad al filósofo (dialéctico o no).

Todo esto es, sin embargo, letra muerta para el profesor Arvon.

En su *Introducción crítica*, Peter Ludz subrayaba, con asombro, el hecho que, hasta la fecha, nadie hubiese adelantado una exposición global del pensamiento de Lukács. Esta falta le parecía su *tragedia científica*. Tragedia comparable, en cierto modo, a los momentos trágicos que, en su vida cotidiana, ha debido afrontar el filósofo húngaro.

Esta exposición global prosigue siendo, en nuestros días, una *tarea* abierta. Una tarea a la que algunos (Goldmann, Ludz, Watnick), se han aproximado fragmentaria, pero *seriamente*, pero que otros, como Henri Arvon, han irrealizado sin ningún margen de duda.

Reflexionando sobre la vocación de la ciencia, en una conferencia pronunciada en Munich durante el invierno de 1919, el gran sociólogo Max Weber mencionaba al joven Gyorgy von Lukács como ejemplo de los *estetas modernos* que mejor cumplían con los requisitos del *sabio objetivo* ideal. Escribiendo medio siglo después sobre este *Gyorgy Lukács ou le Front populaire en littérature*, puede, desde luego, mencionar a su autor como una eficiente negación del ideal weberiano que encarnaba el joven Lukács. Cabría decir, por último, que cuando esta obra se aproxima, en verdad, al tema que se propuso, lo hace siempre *calcando* lo escrito por Ludz, confesando de este modo, su parasitismo intelectual, amén de su radical falta de probidad —digamos— *moral*.

(PEC, Nº 309, 29 de noviembre de 1968, pág. 21).

## LA "SOBREVIVENCIA" DE BARRES I

*Je voudrais mourir par vivre,  
et par ma mort, m'assurer une survie.*

M. BARRES

Respondiendo a una reciente encuesta de *les Nouvelles Littéraires*<sup>1</sup>, un joven e inteligente novelista francés (J.M.G. Le Clézio) confesaba no haber leído obra alguna de Maurice Barres, porque, en último trámite, el autor de *Sous l'oeil des Barbares* no le interesa. Esta

<sup>1</sup> Cf. *Barres au purgatoire Une grande enquête de Pierre de Bolsdetire*, en *Les Nouvelles Littéraires*, núm. 2.135, Paris 22-viii-1968.

*confesión* hubiese suscitado, hace nos años, la reprobación unánime, desde luego, de los “herederos” de Barres —Mauriac, Drieu La Rochelle, Montherlant, Malraux y Camus—, como, probablemente, la ira redoblada de los jóvenes DADA de los inicios del veinte. Los cargos por éstos formulados, en su bullado *proceso de Barres* (1921), resultan, al fin de cuentas, *bien plus gentils* que el seco e inapelable *desinterés* de Le Clézio.

No exagero.

Barres podía ser el “peor canalla” que, según la deposición de Tzara, había producido Europa después de Napoléon, pero, para Le Clézio, ni siquiera puede ser esa espantosa criatura, porque, en rigor, no es *nadie* que, en términos de Literatura, merezca ser retenido. Los jóvenes DADA podían, en suma, constituirse en *tribunal revolucionario*<sup>2</sup> porque, en última instancia, contaban con la presencia (culpable) de Barres. El novelista de *Le déluge*, en cambio, sólo cuenta con algunos testimonios inciertos sobre la presencia barresiana que, al parecer, se volatilizó cuando (Le Clézio) se anegaba, tierna criatura, *sous l'oeil* de las s.s. de *herr* Hitler (al tiempo que Tzara recitaba el *credo* stalinista).

No se trata, pues, de un hecho de monta mínima.

La obra de Barres figuraba en todas las “bibliotecas internas” de los escritores más representativos de comienzos de siglo. En 1910, por ejemplo, Ortega fustigaba, duramente, a los pobladores españoles de la “República de las Letras” por desconocer los libros de uno de los escritores más significativos de la literatura europea a la sazón *vigente*. Ningún escritor francés, posterior a Chateaubriand, había logrado, según Ortega, un *poderio tan fuerte* como Barres. Todavía en los años cincuenta, J.M. Domenach podía subrayar la “herencia” barresiana de algunos de los escritores franceses más decisivos del lapso 1920-1945.

Pareciera, consecuentemente, que se hubiese producido, de pronto, una violenta ruptura en lo que, por falta de otro vocablo más riguroso, debemos convenir en llamar la *supervivencia* de Barres.

Los escritores de las tres primeras generaciones de este siglo *vivieron*, de un modo u otro, la obra barresiana. Poco importa, al respecto, que lo hicieran discipular o polémicamente, porque, posiblemente, nunca los *papeles* estuvieron bien definidos: el joven DADA Aragon podía, de este modo, confesarse de *barresien* luego de haber preparado (con Breton) el *proceso* de 1921, de la misma manera como Montherlant, que a la muerte del autor de *La Colline inspirée* se había declarado su hijo espiritual, anunciaba, dos años después, el célebre *Barres s'éloigne*.

Resulta difícil, sin embargo, establecer alguna relación continua entre al anuncio montherlantiano con el actual *desinterés* de Le Clézio. Falta, al parecer, entre el *diagnóstico* (equivocado o certero) del primero y el desconocimiento *lapidario* del segundo, un certificado que pruebe, en términos clínicos, el deceso de *la obra* de Barres. Y este certificado no sólo no aparece, hasta la fecha por lo menos, sino que, al contrario no escasean las razones para sospechar que, por ahora, los funerales de esta obra han sido postergados. El mismo hecho que, cada cierto tiempo, la crítica francesa se vea forzada a preguntarse por la *situación* de Barres es síntoma, entre otras cosas, de que no existe *todavía* un juicio último sobre la *supervivencia* barresiana en el espacio de las letras de nuestros días.

Que una obra se encuentre, de pronto, en manos de un grupo de hombres de posiciones estéticas e ideológicas contrapuestas, no es, en modo alguno, un hecho

<sup>2</sup> El N° 20 de la revista dadaísta *Littérature* (*L'Affaire Barres*) se abrió con la siguiente advertencia: El 13 de mayo de 1921. DADA se constituía en tribunal revolucionario. Se trataba de juzgar a Maurice Barres.

“natural”, sino, más bien, un *suceso* que el historiador de la Literatura debe, tarde o temprano, explicar. Que la misma obra comience, luego, a sustraerse progresivamente del espacio literario es otro *suceso* que el historiador debe, asimismo, explicar. La Historia real de la Literatura no consiste, en verdad, sino en este radical e incitante *ir-y-venir* de las obras del silencio al discurso, del discurso al silencio.

Se precisa una alta dosis de *soberbia* para pensar que las obras literarias estarán siempre en el lugar en que las situaron los críticos e historiadores del siglo XIX. El supuesto *firmamento*, lejano e inmutable, en que cierta crítica suele acomodar a las “obras eternas” del Espíritu, no es, en verdad, sino una construcción ideológica de la burguesía del XIX (o, en el mejor de los casos, una imagen degradada del *Topos Uranos* platónico, cuya función sólo puede ser establecida mediante un análisis global de la ideología burguesa). Esto se muestra, particularmente, en el hecho de que el lenguaje que lo sostiene se autopostula siempre como la lengua de *l'Humanité*.

Las obras literarias no “mueren”, ciertamente, con sus autores, pero tampoco *sobreviven* por una mecánica celestial que, preservándolas de la corrupción de las *modas*, las instalaría en aquello que algunos, no sin cierta congestión intelectual, denominan el *presente intemporal* de la Literatura. Las obras, desde *El Quijote* hasta el más humilde folletón, sólo *sobreviven*, en verdad, en la medida que, con alguna regularidad, son *actualizadas* por un agente que el historiador de la Literatura debe, en cada caso, identificar.

Este fenómeno constituye, posiblemente, uno de los campos más promisorios e incitantes para una efectiva Historia de la Literatura. El historiador de la Literatura se encuentra, en efecto, en cada período que estudia, no sólo—como advertía, Certeramente, Román Jakobson— con un *presente de creación* (literaria) sino, asimismo, con un *presente de cultura*. Se encuentra, en otros términos, no sólo con las obras *escritas* en un período determinado, sino, asimismo, con las obras *leídas* durante el mismo lapso. Y es esta *lectura* que cada época ejercita sobre *algunas* obras del “pasado” la que, justamente, las *reactualiza* dentro de una interpretación global de la Literatura.

Esto hace, a su vez, de la Historia de la Literatura una permanente reorganización del “pasado” literario, mucho más *vivo* que esos tristes catastros de obras e índice de autores que, usualmente, llamamos “historias literarias”. Una crítica immanente de estas “historias” mostraría, desde luego, que nunca han sido “neutras” (*objetivas e imparciales*), sino que, al contrario, siempre se han fraguado al calor de las querellas que, de un modo u otro, vivieron sus autores. Toda Historia (sea dicho en reivindicación de *Alome*) es siempre, fatal e irremediamente, una historia *personal*, aunque rara vez pueda ser una historia *personalista* (como es, en último trámite, el caso de la *Historia Personal de la Literatura Chilena*).

Estas indicaciones, por sumarias que sean, nos permiten replantear el problema de la *supervivencia* de Barres en términos menos “absolutos”, pero, al mismo tiempo, más consecuentes con la estructura real de la Historia de la Literatura. Barres no está, desde luego, en ningún posible *purgatorio*, porque, en esta hora del mundo, sólo *monsieur Pierre* de Boisdeffre parece dispuesto a purgarse con esa desacreditada fantasía humana. Si Barres está en algún *lugar*, éste no puede ser otro que el de su probable *supervivencia* terrestre en la *acción* (literaria en principio) de algunos hombres concretos de nuestros días.

Esta *acción* pareciera, a primera vista, haber desertado, por así decirlo, de *la calle*, limitando, de este modo, su radio al espacio doméstico de las Letras.

Esta *deserción*—que puede ser ilustrada, en un plano inmediato, por la relativa indiferencia *pública* hacia sus obras— es, sin embargo, un fenómeno que, por su comple-

alidad, debe ser analizado desde múltiples puntos de vista. En su configuración confluyen, posiblemente, diversos factores de naturalezas distintas, algunas, sin duda, complementarias, pero otras, tal vez, contradictorias. La *sobrevivencia* de una obra es algo, al fin de cuentas, tan poco utópico como el *drama* cotidiano de la vida, porque siempre es algo *vivido*, de un modo u otro, por un agente histórico conflictivo.

Todo escritor —advertía, hace algún tiempo, Escarpit<sup>3</sup>— tiene, fatal e irremediablemente, una *cita con el olvido*, la que puede tener, a su vez, una duración variable. Basta fijar la nómina de los años, escritores que, hace treinta años, parecían constituir la *substancia* de la Literatura, para percatarse, con alguna evidencia, que no todos parecen haber resistido de la misma manera *l'erosion historique* (Escarpit), pero este “parecer” no puede ni debe, en modo alguno, *autoabsolutizarse* porque no existe, en rigor, ningún Supremo Decreto que garantice que el horizonte actual de nuestras *preferencias* no será, posiblemente, modificado pasado mañana.

Durante los quince últimos años, por ejemplo, se ha ido registrando un manifiesto *retorno* de la obra de Proust, tanto a nivel de su *difusión* (ediciones, reinterpretaciones e investigaciones), como a nivel de su influencia en el *presente de creación* (Jakobson) novelesca. Lo mismo puede advertirse, desde los inicios de los años sesenta, con la obra de Valéry. Quizá no sea, en modo alguno, azaroso que tanto el grupo que anima a la revista *Tel Quel* como algunos exponentes de la crítica estructuralista sean tributarios del pensamiento valéryano<sup>4</sup>. Es probable *todavía* que, más pronto de lo que algunos se imaginan, se produzca de pronto un reinterés por la obra de Gide.

Barres, Gide, Valéry y Proust pertenecieron a la misma *generación histórica* europea. Se trata de una generación que, a nivel de la literatura, fue relativamente longeva. Sobre una “muestra” bastante representativa, pude establecer, hace algún tiempo, que sus integrantes (franceses) vivieron un promedio de 72,4 años. Sus “pérdidas” más tempranas fueron Alfred Jarry (1873 - 1907), Charles Péguy (1873 - 1914) y Marcel Proust (1871 - 1922). Otras, en cambio, se aproximaron, holgadamente, a los noventa años, como Julien Benda (1868 - 1956), Paul Claudel (1868 - 1955) y Paul Fort (1872 - 1960). Tres, por lo menos, murieron a los 84 años: Charles Maurras (1868 - 1952), Alain (1868 - 1952) y Paul Léautaud (1872 - 1956).

Esta *longevidad* generacional aproximó demasiado a algunos de ellos (como Gide o Maurras, por ejemplo) a los frentes conflictuales de *un mundo* en el que sólo “participaban” como prestigios. La macabra insolencia con que *L'Humanité* anunció el deceso de Gide (*ha muerto un cadáver*) encerraba, sin embargo, una verdad fatal e irremediable, pero, al mismo tiempo, constituía la factura de los sepultureros stalinistas al autor del *Retour de l'U.R.S.S.* Un año después, completando la faena, los sepultureros del Espíritu inscribían en su *Index librorum prohibitorum* la obra entera de Gide.

Quizá convenga de una vez por todas, comenzar a distinguir la *publicidad* de una obra de otras posibles formas *históricas* de “actualización”. Desde la segunda mitad del siglo XVIII, por razones muchísimo más radicales que las que, habitualmente, se esgrimen, la Literatura comenzó a girar, en Europa, en torno, a un *público*, pero, casi desde las mismas fechas, se produjeron siempre algunos anticuerpos que, al llegar *vivos* hasta nuestros días,

<sup>3</sup> Cf. R. Escarpit, *Sociología de la Littérature* (Paris, P.V.F. 1958), pág. 31.

<sup>4</sup> “Valéry es el primer estructuralista en literatura: nada de extraño que el método estructural se aplique exactamente a su obra”. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris, F. Maspéro 1966), pág. 164.

están indicando al historiador de la Literatura la urgencia de abordar este *ir-y-venir* de las obras, sobre manera cuando se trata de obras que, secretamente, fueron preparando lo que, poco después, se transformó en el *público dominio* de la Literatura.

Robert Kanters, cuya perspicacia siempre admiramos, sostuvo alguna vez que el barresismo se había convertido en una *sociedad secreta*. Un historiador de la Literatura podría fácilmente estudiar el movimiento concreto de la obra de Barres e identificar, en cada caso significativo al agente histórico que lo mueve, desde su *poderío* enérgico (Ortega) hasta su aparente *inexistencia* (Le Clézio). Quizá este estudio lo haría reparar, al fin de cuentas, que no siempre los hombres se retiran de la *calle* para irse al cementerio, sino, más bien, para preparar, desde la *anti-calle*, los instrumentos históricos que permitan, llegado el momento, reparar los resortes destruidos por el carnaval callejero. La *sobrevivencia* de Barres debe, posiblemente, ser rastreada entre estos hombres. La Historia suele, de tiempo en tiempo, agitar las calles de las grandes urbes, pero, en rigor, se teje en un estrato más profundo de la realidad social e individual de los hombres. Sólo los *bárbaros* miden la Historia por el ruido con que pueblan sus hordas las escenas de degüello colectivo.

No exagero.

(PEC, N° 313, 27 de diciembre de 1968, págs. 21 y 22).

## ESBOZO DE PETER J. MAYNE (1929 - 1968)

El sábado 28 de diciembre pasado, a las 0.37 horas, un vehículo no identificado arrolló, en la carretera nacional 397, al pequeño Simca que conducía Peter J. Mayne, causándole la muerte instantáneamente. El hecho ocurrió en las inmediaciones de Noisy-le-Roi (Francia), donde Mayne se había instalado desde que, sorpresivamente, abandonó Jamaica, en abril de 1965. Isabelle Hughes, su viuda, junto con darme noticia del trágico suceso, me ha solicitado copia de todos los papeles que, durante quince años, intercambiamos con Peter. Se propone, al parecer, reunir su correspondencia en dos o tres volúmenes.

No será, desde luego, una tarea holgada.

Mayne era un corresponsal infatigable. Solía escribir, regularmente, siete a ocho cartas diarias, de diferentes longitudes, casi siempre a mano. Lo hacía en cualquier papel. Una vez recibí una larga carta suya escrita al reverso de seis cuartillas de la primera redacción de una de sus *cablegraphias*. Dos años más tarde, sentados *chez Lipp*, me la leyó con el título de SE MATÓ LEONCIO SEGUNDO BUITRAGO. Este título no era, sin embargo, definitivo. El propio Mayne me dio otros cinco. La publicación de *Cablegraphias*, por Crigson & Bell de Londres, pondrá, sin duda, algún orden en estas composiciones.

“Verdadero estupor causó, en esta capital, la noticia del suicidio del General (r) Leoncio Segundo Buitrago en su residencia campestre de Naparema, en las primeras horas de esta madrugada. El anciano militar, conocido como el Braco de Palma Sola, se había retirado, hace tres años, de toda actividad pública, para dedicarse, según informó su hijo Leoncio Tercero, a concluir sus ‘Memorias’.



El Gobierno Nacional de Escoriana decretó, esta mañana, tres días de duelo oficial por el trágico fallecimiento del General (r) Leoncio Segundo Buitrago. El texto oficial del decreto fue dado a conocer por el Secretario General de la Presidencia, doctor Amílcar Judas del Temor, durante una conferencia extraordinaria de prensa efectuada en su despacho. El alto funcionario gubernamental, visiblemente emocionado, pidió a los representantes de la prensa que, por encargo especial del Presidente Luis Manuel Felipe Engaño, se realizara la figura del ilustre desaparecido. 'La muerte del General Leoncio Segundo Buitrago —dijo Del Temor— constituye la más dolorosa e irreparable pérdida que tiene nuestra Patria desde el fallecimiento del Libertador Manduca' (...).

Tres estudiantes resultaron muertos cuando la policía abrió fuego contra doscientos estudiantes que efectuaban un desfile por las calles céntricas de esta ciudad a raíz del suicidio del General (r) Leoncio Segundo Buitrago. Los estudiantes se dirigían, al parecer, hacia la Plaza Manduca portando carteles alusivos al saqueo e incendio de Palma Sola por las tropas de Buitrago hace treinta años. Los tres estudiantes muertos fueron identificados como miembros del grupo terrorista 'Cristo Rey'".

Mayne leía pausadamente.

Los nombres españoles los delectaba con una indisimulada glotonería. Su castellano era perfecto. Quizá demasiado perfecto para ser *natural*. Peter se sentía, desde luego, sudamericano. Había pasado su infancia en Lima, donde su padre trabajó en no recuerdo qué compañía inglesa. Nunca, sin embargo, hablaba de Lima, sino de *the City of the Kings*. Había en ello una secreta ironía. "Pasé mi infancia —decía alguna vez— entre virreyes putrefactos, mercaderes estúpidos e indios silenciosos", allá en *the City of the Kings*. Algunos amigos peruanos, naturalmente, no le perdonaban esta desenvoltura. Tampoco los chilenos nos escapábamos de sus dardos. Chile era, para Mayne, *le pays d'Elisa*. Se refería, obviamente, al epígrafe del poema de Breton, autor que marcó para siempre, la dirección óptica de Mayne.

*Toi qui ronges la plus  
adorante feuille de l'atlas Chili  
Chelline du papillon-lune  
Toi dont toute la structure épouse  
La tendre cicatrice de rupture  
de la lune avec la terre Chili des neiges  
etcétera...*

Mayne recitaba de memoria el texto bretoniano, imitando cada gesto, cada *tic* de su autor. Las imitaciones eran su plato fuerte. Podía imitar las voces inverosímiles. Un diplomático de nuestro país se indignó cuando, habiéndose sentado en nuestra mesa, Peter le dio una lección oral de las "hablas" *du pays d'Elisa*. "En su país —dijo— se habla como roto, como pensionado del Estado o como marica". El pobre se retiró encolerizado. Tenía razón. Además de diplomático era marica.

Tengo entendido que algunos de sus amigos mexicanos tenían la intención de publicar su *Introducción a la lectura de Swift*. Espero que la trágica muerte de Mayne apesure esta publicación. La bibliografía de Mayne no es muy larga, pero sospecho que ha dejado una cantidad enorme de inéditos. Creo, sin embargo, que lo mejor de Mayne está en su correspondencia. Lo mismo le ocurrió a Flaubert. La figura del Gran Solitario lo obsesionaba. Guardo entre mis papeles un texto de Mayne sobre *Bouvard et Pécuchet*:

se subtitula "Una respuesta utópica a J.L. Borges". Debo conservar, asimismo, algunas notas de nuestro viaje a Rouen en 1952. Lo íbamos a repetir en 1966. Una sorpresiva enfermedad de Isabella impidió llevar a cabo este acto *ritual*. Lamentablemente, dejé esperando, en Neubosc, al novelista Roger Bésus que debía acompañarnos. Bésus no conocía el museo Flaubert.

Mayne era un *cosmopolitan* en el buen sentido del vocablo. Un hombre cuyas *sympathies, interests and culture are not confined to his own race or country*. Era un lector *planetario*: fino, penetrante e inquieto. No conocía límites para su gastronomía literaria, pero, al mismo tiempo, no silenciaba las limitaciones de aquello que devoraba. Esta carta del 14-9-1967 lo muestra de cuerpo entero:

*Estimado Scriblerus:*

*Kalfleche nos ofreció un retrato hablado de tu posición actual. Isabella se divirtió muchísimo con algunas de tus bromas sobre los graves efectos del cocuage entre los políticos au pays d'Elisa: nos recordaron una maligna alusión a los meridionales de nuestro Buen Padre Swift. Debes, sin duda, conocerla. Podrías escribir un Note-Book con esta suerte de observaciones. Tiene el ojo alerta. Kalfleche sostiene que eres un libertin du XVIII<sup>e</sup>, extraviado, por azar, en América del Sur. Me parece que (Kalfleche) tiene razón. Siempre recuerdo tu Comment peut-ont entre errilien? Nos hiciste reír toda una noche. Montesauieu te hubiese, sin duda, legitimado (...).*

*Recibí los seis libros que te había solicitado. La novela del señor Donoso desmiente, de manera terminante, a su apellido (donoso gay/witty - gracioso/invencción). Cabría todo un juego de palabras al respecto. Comprendo que au pays d'Elisa ambicionen un GRAN NOVELISTA, pero, al parecer, se equivocaron en la numeración del señor Donoso. El último boletín de Árbol de Letras me resultó más aburrido que de costumbre: me imagino que tu amigo Avaria no conoce las tijeras de podar (Fdo.) Mayne.*

Para los que fuimos amigos del autor de estas líneas, su muerte constituye una catástrofe, Peter J. Mayne no se cotizaba, sin duda, en las ruedas de la Bolsa de Prestigios, pero su inteligencia prestigiaba el más deslavado de los papeles. Era un *uomo di cultura* en un mundo que, diariamente, va barriendo la Cultura de los hábitos más cotidianos. Era un *dépréjugeur* (Restitif de la Bretonne) en un mundo de más en más emprejuiciado. Era tal vez un hijo de *L'Encyclopédie* en una sociedad de alfabetizados en serie.

(PEC, Nº 315, 10 de enero de 1969, págs. 23 y 24).

## APUNTES SOBRE LA NUEVA CRÍTICA

### *El Planfleto de Picard*

¿Es la nueva crítica sólo una ilusión?

Suscitada, hace unos meses, por el último libro de Pierre Daix<sup>1</sup>, esta *cuestión* supone e implica, entre otros hechos, la polémica abierta por el panfleto de Raymond Picard

<sup>1</sup> Pierre Daix, *Nouvelle Critique et Art Moderne*, en Col. *Tel Quel* (Paris, Ed. du Seuil, 1968).

contra Roland Barthes, Jean-Paul Weber, Lucien Goldmann y Jean Pierre Richard. Esta polémica supone e implica, a su vez, un cierto grado de *interés público* por los conflictos internos que, desde hace algún tiempo, sacuden al gremio crítico. Todo ello, por último, supone e implica la *quiebra* de algunas de las representaciones canónicas de la Literatura, como estaría indicándolo el hecho que todo *discurso crítico* tienda siempre a rematar en la pregunta. *¿Qué es Literatura?*

Esto amerita, desde luego, un esbozo.

Todo horizonte de Literatura *podía ser, en principio, trabajado por un número indeterminado de discursos críticos usualmente paralelos, complementarios e incluso contradictorios. La página en blanco de Mallarmé, la fragmentación de la escritura de Valéry. DADA, el surrealismo, Kafka o el comentario borgesiano* o un libro que todavía no se ha escrito, *podían, de este modo, conocer fortunas diferentes, según fuese el sentido que cada crítico le asignaba o le imponía. Esta crítica pluralista se apoyaba, sin embargo, en algunas tácticas certidumbres que, por así decirlo, constituían no sólo un código elemental de procedimiento crítico, sino, asimismo, algo así como el reglamento constitucional de la Literatura.*

Todo este orden *ha comenzado a desordenarse.*

J.B. Pontalis sostenía, al reseñar, justamente, el primer libro de Barthes, que la multiplicación de *inquisiciones* sobre la Literatura traducía, en último trámite, la creciente *desconfianza* de ésta en su propia realidad. La pluralidad de *discursos críticos*, consecuentemente, estaría indicando una *crisis* de la Literatura *moderna*, que no podría no sólo reclamar la herencia de Valéry y de los *ismos* de los años veinte, sino, asimismo, los legados del último Flaubert, de Rimbaud o de Nietzsche. Todo *discurso crítico* sabe, en nuestros días, que su trabajo no es nunca *inocente* (Barthes).

Este saber no sería posible si una *segunda crítica* no trabajase, de uno u otro modo, todo *discurso crítico*, esbozando lo que ahora comienza a llamarse *crítica de la crítica*, *criticología* o, más precisamente, *metacrítica*.

Me parece que algunas de las cuestiones suscitadas durante la polémica abierta por el panfleto de Picard contra la *nueva crítica*, indican, con cierta precisión, el actual *horizonte de pensamiento* de la Literatura, como asimismo, el estado de elaboración de una *metacrítica*. Lo están probando, desde luego, el admirable libro de Serge Doubrovsky, como, asimismo, la segunda parte de la respuesta de Barthes al texto de Picard.

¿Es la *nueva crítica* sólo una ilusión?

### *Una coexistencia difícil*

Describiendo, hace seis años, la situación interna de la crítica literaria francesa, Roland Barthes señalaba la coexistencia de dos formas paralelas de críticas. Una de ellas estaba representada por la suma de obras que, en lo esencial, retenían el *método* propuesto e impuesto, desde las postrimerías del siglo XIX, por los trabajos de Lanson. La obra estaba, en cambio, constituida por todos aquellos intentos de *crítica interpretativa* que oponiéndose al rechazo de *toda ideología* del lansonismo, reconocían ser ideológicamente tributario del existencialismo o del marxismo, de la fenomenología o del psicoanálisis. Entre estos dos *discursos críticos* mediaba, según Barthes, una *concurrencia* o *tensión* ideológica.

Esta *tensión* no resultaba, sin embargo, de la simple oposición metodológica entre las

dos formas de crítica señaladas, sino, más bien, del hecho que, no obstante su *objetividad* programada, la crítica de inspiración lansoniana traducía, asimismo, una ideología: el *positivismo*. Para Barthes no era este perfil ideológico lo que, en principio, hacía cuestionable al *lansonismo*, sino, en rigor, que la ideología positivista fuese deslizada siempre como *un contrabando*. Que presumiendo, en otros términos, una estricta observación de los *hechos* literarios, no se pecatara nunca de los supuestos e implicaciones ideológicas de esta presunción<sup>2</sup>.

Estos cargos no podían pasar, desde luego, desapercibidos. Las dificultades internas de la existencia entre los dos *discursos críticos* debían resolverse de un modo u otro. La publicación, en 1964, de los *Essais critiques* de Barthes fue, al parecer, el dispositivo que hizo estallar la *tensión* ideológica entre ambos *discursos*, originando un conflicto que, por su violencia, uno de los críticos de *The Times Literary Supplement* de Londres pudo, luego, comparar con una *guerra civil* (3-II-1966).

El acto inicial de esta guerra lo cumplió, sin embargo, el planfleto *Nouvelle Critique au nouvelle imposture*, del profesor (Sorbona) Raymond Picard. Conviene, por lo tanto retomar, sumariamente, este texto, cuyo *tono* no deja, desde luego, de sorprender, hasta el punto que resulta casi imposible releerlo sin alguna mínima dosis de intelectual *picardía*.

### *La N.C. como conspiración*

Picard comienza advirtiéndolo que no basta un común *rechazo* de Lanson para definir *positivamente* a la supuesta "escuela" de la nueva crítica. Una *negación* de esta suerte no podría, por lo tanto, conciliar "milagrosamente" el análisis marxista con una descripción existencialista o fenomenológica. La *nueva crítica* no tiene, en consecuencia, otra realidad, según Picard, que su oposición al *lansonismo*.

Seguro, al parecer, de la *positividad* de su pensamiento, el autor de *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture* acumula sobre los detractores de Lanson las debidas conjuraciones: "El movimiento bautizado crítica de interpretación, crítica ideológica o nueva crítica, parece tener, hasta ahora, una realidad más polémica que intelectual (...). Esta crítica se establece oponiéndose (...) a la que, según la necesidad del momento, llama crítica universitaria, crítica positivista o incluso lansonismo"<sup>3</sup>.

No cabe, pues, posible duda. La *nueva crítica* no tiene otra realidad, según Picard, que un carácter *opositor* o, si se lo prefiere, *opositivo*. Picard lo ilustra, en la segunda página de su panfleto, citando un texto de Jean-Pierre Richard, otro de Barthes y, por último, un tercero de Jean Starobinski. Sin embargo, en las últimas cincuenta páginas de su escrito, abandona este punto de vista e intenta despejar, de una vez por todas, una presunta *comunidad de errores* de los *nuevos críticos*.

Es esta *comunidad*—esta comunidad, según Picard, *delirante*—la que le permite pasar de la crítica *metafórica* de Barthes (pág. 25) a la crítica fantasmagórica de Jean Paul Weber (pág. 103), y de ésta al análisis *espectrográfico* de J. P. Richard (pág. 128). Estos tres críticos

<sup>2</sup> Cf. R. Barthes, *Essais Critiques*, págs. 246-257.

<sup>3</sup> Raymond Picard, *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture* (Paris, J. J. Pauvert, 1965), pág. 10.

corren, de este modo, una misma suerte. La figura *Barthes et ses amis* no tiene, posiblemente, otra función que la de integrar a cada *disidencia individual* (con Lanson) en una supuesta *conspiración* contra el orden de la República de las Letras o contra, como sugiere Barthes en su respuesta, el *Estado literario*.

Picard conoce, al parecer, las reglas procesales.

Siempre que se trata de silenciar a un grupo opositor, la práctica aconseja (y el siglo xx es un *sabio consejero* en esta materia) encubrir las medidas de *alta policía* con un *discurso* que permita hacer de todo opositor un *traidor* (Merleau-Ponty). Para ello sólo se precisa que algunos *valores* socialmente aceptados hayan sido, de un modo u otro, *comprometidos* por la actuación de los disidentes, como, asimismo, que éstos estén coordinados por un *cabecilla*, puesto que, de otro modo, resultaría difícil o imposible convertir en una *conspiración* sus individuales disidencias.

Picard, desde luego, no vacila.

La primera mitad de *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture* está dedicada a probar no sólo el carácter *aberrante* sino, asimismo, el *peligro* de algunas de las interpretaciones ofrecidas por Barthes en *Sur Racine*. La prueba ha sido bien escogida. Puesto que, además de Barthes, L. Goldmann (*Le Dieu caché y Jean Racine*) y Charles Maurón (*L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*) se han ocupado, durante los últimos años, del autor de *Britannicus*. Picard ha dado con la prueba, justamente, de un *valor* traicionado por los *nuevos* críticos. La *conspiración* de la *nueva crítica*, en otros términos, habría comenzado por ser una común traición al *valor Racine*. Esta traición se manifiesta, sobre todo, en el *Sur Racine* de Barthes, cabecilla indiscutido —según consta desde la tercera página del panfleto de Picard— del grupo conspirador.

“Cuando recorrí por primera vez esos textos sobre las tragedias, aparecidos con ocasión de una nueva edición de Racine —precisa Picard—, no los tomé muy en serio (...). Pero cuando, en 1963, esos estudios, junto con otros que los aclaran, fueron reunidos en un volumen, y cuando, en 1964, otro volumen aportó nuevas precisiones doctrinales y metódicas, comprendí mi error. Se trataba, sin duda, de una empresa coherente, cuya importancia —que la acogida de un determinado público demostraba suficientemente— no podía ser subestimada”<sup>4</sup>.

Bujarin podía, en principio, disentir teóricamente del orden stalinista, pero desde el momento en que esta disensión se contagiaba a *otros*, dejaba de ser un asunto privado de Bujarin para convertirse (mediante un *discurso crítico*) en una *conspiración* contra el Estado soviético.

Esta vez, sin embargo, se trata de una *conspiración* contra un *orden* determinado de la Literatura.

### *La destrucción de la literatura*

Picard es, sin duda alguna, un enamorado de la Literatura —*moi qui aime la littérature*, confiesa (pág. 126) en su panfleto—, pero, como todo enamorado, sólo retiene de ésta la imagen idealizada que, de un modo u otro, alienta en la expresión *Belles Lettres*. Toda forma de solicitud del fenómeno literario que no corresponda a su devoción *belle-lettrienne*, le

<sup>4</sup> *Op. cit.*, págs. 11 y 12.

resulta, consecuentemente, *una destrucción de la literatura como realidad original* (pág. 122).

La *conspiración* comprometía, de este modo, una realidad concreta, *sensible*, única, verdadera. Stalin, sin duda, era un enamorado no sólo de Rusia, sino, asimismo, de la Revolución. La *disidencia* de Bujarin no constituía *otra forma* posible de construir la Revolución, sino, simplemente, vista desde la óptica stalinista, un intento criminal para *destruirla*, abriendo las fronteras rusas a las fuerzas del imperialismo alemán. Bujarin, en último trámite, no *creía* en la Revolución, y esta incredulidad iba, justamente, a perderlo.

Los *nuevos críticos*, según Picard, no *creen* en la especificidad de la Literatura<sup>5</sup>. Para ellos la obra literaria es sólo una colección de *signos* cuya significación está siempre *más allá* (o *más acá*) de la obra. Esta incredulidad de base los conduce, fatal e irremediablemente, a disolver las fronteras de la Literatura para dejarla a merced de los discípulos de Marx, de Freud o de la *Existenzphilosophie* (¿no se tratará acaso de otra forma de "imperialismo" germano, el que siempre se trata de insinuar cuando se constata, a nivel conceptual, que el mundo *actual* sería, en rigor, *impensable* sin Marx, Nietzsche, Husserl, Dilthey, Freud y otros?).

Los *nuevos críticos*, en suma, están contra el *orden* de la Literatura porque, por principio, no creen en ésta, sino, más bien, en un *pre-littéraire* (Picard).

Resulta, sin embargo, que, de pronto, el autor de *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture* descubre la posibilidad de que la *conspiración* de los *nuevos críticos* pudiese tener alguna relación con *alguna Literatura*. De este modo, confiesa, luego de haberla sacudido a lo largo de cien páginas, que la *nueva crítica* podría *justificarse* cuando se trata de toda aquella antiliteratura que, desde Rimbaud, DADA y el surrealismo, se ha propuesto *desacreditar toda actividad literaria*. Este tardío descubrimiento no logra, sin embargo, reoperar sobre Picard, que prefiere "reasegurarse, advirtiendo, sumariamente, que no es posible reducir toda Literatura a una *antiliteratura*, ni fundamentar sobre ésta un *discurso crítico*."

Pero dejemos, por ahora, estos apuntes en este punto.

*Está a la vista, sin embargo, que esta vez Picard, lejos de estar procesando a Barthes et ses amis, está sólo defendiéndose de una Literatura que, de un modo otro, lo espanta. Una literatura que, al cuestionar o invalidar el orden de las Bellas Letras, lo reenvía al desorden constitutivo de un discurso que, solidario del mundo, se impone nombrar cada una de las cuestiones que el mundo le propone radical e incesantemente.*

(PEC, N° 321, 21 de febrero de 1969, págs. 27 y 28).

## KARL JASPERS (1883-1969)

Con la muerte del filósofo Karl Jaspers desaparece una de las figuras rectoras de la generación europea de 1885. Los historiadores de la cultura deberán, en un futuro, más o menos inmediato, describir e interpretar lo que esta generación representó como

<sup>5</sup> *Op. cit.* pág. 117.

NUEVA CRÍTICA: Por razones de espacio, nos vemos obligados a postergar el segundo artículo de nuestro colaborador Martín Cerda sobre la "Nueva Crítica", que continuaba al publicado en el número 321 de PEC.



agente histórico de un nuevo *horizonte* de conceptos e imágenes sobre la condición humana. Sospechamos, entretanto, que se trata de una *generación decisiva* (Ortega), como lo estaría indicando la rigurosa coetaneidad de sus miembros más inesquivables: Apollinaire, Spengler, Kafka, Wittgenstein, Picasso, Ortega, Musil, Jaspers, Broch, Lukács, Saint-John Perse, Heidegger y otros.

Estos nombres resumen, de un modo u otro, lo esencial de lo pensado e imaginado durante la primera mitad del siglo xx. Bastaría completar su registro con una sumaria nómina de físicos, matemáticos, biólogos y químicos para cerrar la imagen de esa primera mitad de la centuria. Pareciera, de pronto, en efecto, que lo más *decisivo* de este siglo fue pensado e imaginado por un puñado de hombres nacidos en torno a 1885. Los surrealistas, que se reclutaron en la generación inmediatamente posterior, se identificaron mediante un vocablo acuñado, al fin de cuentas, por Apollinaire, e intentaron incorporar a su partida al malogrado Raymond Roussel (1877-1933).

Cuando, al término de la Segunda Guerra Mundial, se puso de moda el término *existencialismo*, no faltó quien intentase negar la obra de Sartre pretextando que algunos de sus conceptos fundamentales habían sido formulados veinte o treinta años antes por Heidegger, Jaspers u Ortega. Sartre, desde luego, nunca ocultó, sino al contrario, la filiación heideggeriana de su primer gran libro. Lukács, por su parte, para combatir a la “nueva escuela”, desenterró algunos de sus escritos iniciales (*De Seele und die Formen*), que lo exhibían como un existencialista *avant la lettre* (y al cual, obviamente, habría superado al tomar su ulterior, *camino hacia Marx*). Cuando, en nuestros días, se pretende certificar algo así como la “muerte” del existencialismo, se lo hace, entre algunos estructuralistas, invocando los modelos lingüísticos elaborados por los técnicos del formalismo ruso de los años 1915 - 1930.

La obra de los hombres de la generación de 1885 constituiría, de este modo, un *horizonte* obligado de toda exposición, discusión o interpretación del siglo xx. Resultaría, en verdad, difícil, por no decir imposible, describir algún fenómeno más o menos radical de *nuestro tiempo* sin referirlo, casi de inmediato, a lo pensado e imaginado por Heidegger o Kafka, por Ortega o Picasso, por Lukács o Musil. Pensamos el mundo —diríamos exagerando un poco el asunto— a través del “mundo” de conceptos e imágenes elaborados por ellos. Incluso los “grandes ancestros” del siglo xx (Hegel, Kierkegaard, Marx, Nietzsche) nos llegan, de un modo u otro, por intermedio de Jaspers, Lukács, Heidegger, Korsch u Ortega.

De este modo, la obra de Jaspers, lejos de estar *ahí*, como una entre otras obras, está *obrando* en nuestro suelo histórico e intelectual, hasta el punto que, al trabajarla, sentimos estar trabajando el horizonte de *nuestro tiempo*. Estar trabajando, justamente, un pensamiento que, esclareciendo la noción de *existencia*, no cesó de apelar a la libertad concreta del individuo. La misión de la Filosofía consistía, según Jaspers, en elaborar algunos pensamientos capaces de *convertir* al hombre en un ser digno del hombre: en iluminar su *conciencia existencial*. Su obra queda, de esta manera, abierta; como una *tradición*, pero, a la vez, como una *tarea*. Como un suelo que, de un modo u otro, transitamos, pero, a la vez, como un *horizonte* que nos invita e interroga.

(PEC, N° 323, 7 de marzo de 1969, pág. 17).

## LOS VAGABUNDOS DEL JOVEN GORKI

La función del crítico no consiste, como algunos imaginan, en fijar las obras en una simulada Eternidad, sino más bien, en reintroducirlas en la contingencia de *su situación*, mediante un discurso que, de un modo u otro, es siempre *solidario* de una historia. Esto permite, desde luego, que cada *momento crítico* pueda ser reconocido no sólo por ciertos signos ideológicos, sino, asimismo, por ciertas *señales*, continuas o discontinuas, de la Historia. La ilusión de un comentario ahistórico constituye, de este modo, no sólo un índice ideológico, sino, asimismo, una señal de que, posiblemente, el *sentido* de la Historia se ha tornado, de pronto, problemático o incierto.

La suerte corrida por la obra de Máximo Gorki resulta, al respecto, bastante elocuente. Durante los últimos treinta años, la crítica prefirió siempre al Gorki maduro de *Los Artamonov* que al juvenil autor de *Fomá Gordeiev*. Esta preferencia —que puede ser ilustrada con un texto de Gyorgy Lukács— traduce no sólo una *lectura* no de la obra gorkiana, sino, asimismo, una lectura de la Historia. La imagen de Gorki *revolucionario* resumía, en último trámite, esta doble lectura propuesta e impuesta por la crítica marxista durante la década del treinta. Ella fundía, por así decirlo, la Literatura en la *praxis* de la Revolución.

El crítico *actual* no puede, desde luego, conformarse con esta imagen de Gorki por digna e ilustre que le parezca. Si retoma la obra gorkiana —como, personalmente, lo hicimos, el pasado año, con ocasión del primer centenario del nacimiento del autor de *Los Artamonov*— es porque, de un modo u otro, ha *presentido* en ella la posibilidad de un discurso *solidario*, no de una imagen fijada, sino de *su situación* histórica. Si ha renunciado a fijar las obras en una eternidad, no puede, consecuentemente, rechazar la contingencia de sus sucedáneos.

En un texto escrito en 1936, pero sólo publicado doce años más tarde en sus *Ensayos sobre el realismo*, Lukács trazó un itinerario *progresivo* de la obra de Gorki, que éste hubiese, sin duda, sancionado favorablemente, de no haber muerto el mismo año. La obra gorkiana se habría ido *densificando* —según Lukács—, a medida que su autor había ido pasando de la protesta de la *desesperación humanista* al *pathos* positivos del realismo socialista. La progresión literaria de la obra de Gorki era, en otros términos, una resultante estética de su progresión ideológica hacia la Revolución. “Gorki —precisaba Lukács— se ha unido cada vez más al movimiento revolucionario, cada vez más se ha apropiado de los principios del bolchevismo. La experiencia de la primera revolución de 1905 trae, a este respecto, un cambio radical en su estilo. Es difícil concebir en la obra completa de un escritor un contraste estilístico más grande de aquel que separa *Fomá Gordeiev* de *La Madre* (...). El material de construcción humano del mundo de la novela se ha transformado radicalmente. El lugar de la desesperación obtusa es ocupado por el conocimiento. En lugar de la apatía sobrevienen los preparativos de la revolución y de las acciones revolucionarias (...). Vemos el camino difícil pero bien definido”.

No cuesta mucho reconocer, desde luego, no sólo los signos ideológicos de esta interpretación lukacsiana, sino, asimismo, las *señales* de la Historia en función de la cual se organizó e intentó. Los detractores del gran esteta húngaro podrán, sin duda, subrayar, gustosos, la omnipresencia del stalinismo, en este texto de Lukács. Algunos textos podrán *incluso*, confirmar las consecuencias intelectuales de esta omnipresencia. Pero, al fin de cuentas, el stalinismo es un *fenómeno histórico* que, de un modo u otro, grava a la ilusión

de la Revolución socialista, del mismo modo como el bonapartismo selló los inicios de la Revolución burguesa en Francia.

Cuando, en 1948, Lukács recogió su ensayo *La Comedia Humana de la Rusia prerrevolucionaria*, no dudaba todavía —públicamente por lo menos— que el “hombre socialista positivo” propuesto e impuesto por el realismo socialista pudiese ser, no tanto un espejo de la realidad, como un espejismo ideológico. La larga introducción a los *Ensayos sobre el realismo* constituye, en último trámite, una violenta defensa del realismo socialista, contra el pesimismo de las llamadas literaturas de vanguardia y ciertas concepciones del mundo todavía hoy muy difundidas. No imaginaba, en suma, que algunos de los “héroes positivos” pudiesen, en verdad, ser los victimarios de los descendientes de Fomá Gordeiev.

La duda era la seña de los apesadados. *Los comunistas son así* —proclamaba, por las mismas fechas, Aragon (*L'Homme communiste*, I, pág. 102)— *no dudan de nada*. El camino de la Revolución socialista era, sin duda, difícil, pero estaba bien definido (Lukács). El escritor revolucionario debía, consecuentemente, proponer este camino en cada libro. No hacerlo constituía, en el mejor de los casos, una *rebelión verbal* —por emplear la expresión usada por Gorki para calificar la actitud de Iván Karamasov—, solidaria siempre, en último trámite, de la ordenación burguesa del mundo.

Ésta era, justamente, la crítica que, dos años antes de su muerte, enderezaba Gorki a los escritores occidentales, desde las páginas de la *Nouvelle Revue Française*.

“La sociedad burguesa —decía Gorki— ha perdido su poder de invención. El romanticismo individualista no conoce sino lo fantástico y lo místico (...). Los románticos burgueses, comenzando por Novalis, se parecen bastante a Peter Schlemil, el hombre que perdió su sombra. Abandonando las realidades por el nihilismo de la desesperación, como puede verse en el *Voyage au bout de la nuit* de Céline, el escritor occidental también ha perdido su sombra”.

Resulta difícil no distinguir, en éste como en otros textos críticos de Gorki, junto al diagnóstico (certero o errado) de un momento de la Literatura, un rito histórico. Este rito regula, de un modo u otro, a toda la literatura del llamado realismo socialista. Para ésta cabría aplicar lo que Merleau-Ponty describía como el lote de la generación comunista de 1917. “Para esta generación —decía Merleau-Ponty— la Revolución era el punto sublime en que la realidad y los valores, el sujeto y el objeto, el juicio y la disciplina, el individuo y la totalidad, el presente y porvenir debían poco a poco entrar en convivencia en lugar de entrar en colisión”.

La crisis abierta, durante la década pasada, por el proceso al stalinismo *descongeló*, posiblemente, a la Literatura soviética, pero, el mismo tiempo, enfrió la *negación* de toda literatura revolucionaria. Una parte importante —quizá la más representativa— de los escritores occidentales vislumbraron, en un momento u otro, a la Revolución socialista como la única *salida* válida de la “prehistoria” del Hombre. La Revolución no era una dádiva de la Fortuna, sino la *praxis* histórica necesaria para que la verdadera Historia del Hombre comenzase. La *negatividad* de la Literatura cobraba, de este modo, un sentido positivo, en el sentido que cada libro —como decía Sartre en *Qu'est-ce que la Littérature?*— *proponía una liberación a partir de una alineación particular*: era un camino de la Libertad.

El desarrollo real de la sociedad capitalista, como, asimismo, el desarrollo de la sociedad soviética, han mostrado, hasta la fecha por lo menos, que la “verdadera Historia del Hombre” (la *nueva sociedad*) dista mucho de coincidir con la esperanza que, desde la segunda mitad del siglo XIX, se había puesto en ella. La sociedad industrial de nuestros días

—como lo han advertido, entre otros Lucien Goldmann y Herbert Marcuse— tiende, de más en más, a ir enfriando las oposiciones. La Literatura, en esta situación, ha ido perdiendo progresivamente su *poder*, en la medida que, paradójicamente, sus más corrosivos exponentes han ido siendo absorbidos por la cultura de masas.

El joven Gorki fue, posiblemente, uno de los primeros escritores que anticiparon algunos de los rasgos de la total reificación de la sociedad actual. Su *protesta* podría ser suscrita incluso por los escritores más radicales de nuestros días, porque posiblemente, su *rechazo* era, en rigor, tan total como los síntomas de la sociedad que, de un modo u otro, presentía.

“Hay algo absorbente e irresistible —decía Gorki— que nos atrae hacia la vida vagabunda. Se siente una gran voluptuosidad al comprender que se está libre de toda traba, de todas las deliciosas ataduras que agarrotan la existencia cuando se pasa entre nuestros semejantes; al sentir que ya no hay que parar mientes en una porción de detalles minúsculos, que resultan una carga insoportable y misteriosa. Es preciso que uno se vista de un modo conveniente, que hable de un modo conveniente, que ejecute todos sus actos como hay costumbre de hacerlo, y no como a uno le da la gana (...). En general, ¿qué son esas relaciones solemnemente estúpidas que existen entre gentes decentes? Una triste comedia. Y hasta una vil comedia. Porque nadie se atreve a decir en su cara: “Es usted un imbécil o un canalla”. Si esto sucede alguna vez, es sólo obedeciendo a ese arranque de sinceridad que se llama la cólera. Siendo vagabundo no hay que fijarse en tales bagatelas... El solo hecho de haber renunciado sin resentimiento a varias comodidades de la existencia, y el pensar que se puede vivir sin ellas, os eleva a vuestros propios ojos”.

Este “pensamiento” de los vagabundos del joven Gorki es, asimismo, el pensamiento de Fomá Gordeiev, en quien Lukács ha personalizado la protesta de la *desesperación humanista*. Este intelectual, heredero de una cuantiosa fortuna, obedecerá a la cólera e insultará, durante un banquete que ha organizado, a los mercaderes más ricos del Volga. Este acto *gratuito* le significa ser recluso en un sanatorio y la pérdida de su fortuna. Pero, salido del sanatorio, encuentra, como muchos de los personajes de Gorki joven, la libertad entre los vagabundos. Toda la obra primera de Gorki, desde *Los Esposos Orlov* hasta *Fomá Gordeiev*, es una reflexión sobre la liberación del Hombre por la *vagancia*.

El crítico *actual* no puede menos que advertir la proximidad de los vagabundos gorkianos con algunos de los personajes errantes que nos propone, de un modo u otro, la novela de nuestros días. Esta proximidad, sin embargo, no explica nada, sino, más bien, debe ser explicada. Posiblemente, desde la postulación de un *hombre armonioso* como la implicada en la interpretación *progresiva* de Lukács, los vagabundos del joven Gorki no tienen otro destino que el de irse disolviendo en la apatía o, contrariamente, de irse incorporando a la lucha revolucionaria. Pero, sin duda, cobran otro *sentido* cuando la hipótesis del *hombre armonioso* resultaba negada por la misma *praxis* revolucionaria que debía, justamente, realizarla. Cuando la *desesperación humanista* irrumpe, una vez más, después que el *rito* se ha instituido como *falsa conciencia*. Cuando el *sentido* de la Historia, lejos de poder ser leído, diariamente, en los hechos, es propuesto e impuesto, verticalmente, como una verdad revelada o, con palabras de Gorki, como *una deliciosa atadura que agarrota la existencia*.

(PEC, N° 327, 3 de abril de 1969, págs. 16 y 17).

## REALIDAD E HISTORIA DEL HOMBRE FANTÁSTICO

*Réduire l'imagination à l'esclavage,  
quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur,  
c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême.  
La seule imagination me rend compte de ce qui peut être,  
et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit...*

ANDRÉ BRETON, *Manifeste du surréalisme* (1924)

En el *Rosarium Phisophorum*, tratado de alquimia, publicado en Frankfurt en 1550, se advertía, entre otros propósitos, que, puesto que los cuerpos se regeneren en las vísceras de la Tierra, el hombre debía imaginar según la fantasía verdadera, sin fantasear *et hoc imaginare per veram imaginationem et non phantasticam*. Cuatrocientos años después, a fin de combatir el mundo imaginario de nuestros días, el crítico italiano Elemire Zolla concluye su rica e incitante *Historia de la imaginación viciosa*, recordando la advertencia del anónimo alquimista del siglo XVI\*.

Desde la primera hasta la última página de su *Historia*, Zolla organiza los datos e ideas que le permitirán condenar, en nombre de una supuesta ordenación "natural" del hombre, todas las formas de *imaginación viciosa*, y, en particular, las fantasías literarias del hombre moderno, que analiza en la segunda parte de la obra. Todas ellas concurren, de un modo u otro, a distanciar al hombre de su *norma natural*, embalándolo en el delirio de una historia fantástica en que la *realidad* del mundo ha sido, en último trámite, reemplazada por un mundo fantasmagórico o imaginario.

"Ya no podemos —dice Zolla al referirse a nuestro siglo— ir tras las huellas de la fantasía en el siglo de la vanguardia, porque la historia misma se vuelve fantasía cuando se ignoran las normas de la naturaleza (...). Para llegar a las últimas consecuencias, a la trasposición de la fantasía de una mente viciosa a un ámbito colectivo, la vanguardia ha debido luchar durante todo un siglo (...). Lo que el hombre de la sociedad de masas llama "realidad" es una trama de fantasías".

Resulta, en cierto modo, fantástico este planteamiento.

Ninguna época anterior a la nuestra se propuso, posiblemente, el problema de la *phantasia* con mayor o igual radicalismo. Desde que Freud, inducido por la *Grävia* de Jensen, analizó la función fantástica, el problema ha sido reiteradamente retomado por filósofos, escritores, científicos e ideólogos de diferentes orientaciones doctrinales. Lo reencontramos, desde luego, en el discípulo freudiano de primera agua (en Varendock, por ejemplo), en el Surrealismo, en la antropología del hombre visible de Béla Balazs, en Ortega, como, asimismo, en G. Bachelard, en *L'Imaginaire*, de J. P. Sartre, en Herbert Marcuse (véase el cap. VII "Fantasía y Utopía" de *Eros y Civilización*), en *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* de Edgar Morin, en la sociología de la vida cotidiana dentro de una sociedad de consumo.

Esto no puede, sin embargo, inquietar a Zolla, puesto que, para él, todo análisis de la función fantástica constituye siempre una apología del *vicio* o *pecado* que condena. Forma

\* Elemire Zolla, *Historia de la imaginación viciosa*, trad. esp. de Enrique Pezzoni (Caracas, Monte Avila editores, 1968).

parte, en otros términos, de la historia de “las muchas utopías que sueñan con una vida viciosa y a la vez seráfica, de una deshonestidad que sea a la vez inocente, y que siempre han seducido a los ingenios y complacido a los perversos (página 194)”. Para convencer-nos de ello, el autor de la *Historia de la imaginación viciosa* invoca, sucesivamente, los testimonios de Lietseu, del *Atharva Veda*, de Pitágoras, de los “Padres de la Iglesia” y de los apologistas de la vida monástica. Todos ellos convienen, de un modo u otro, en condenar el *mal fantástico*.

Ya San Agustín, al interpretar el relato de la caída, había identificado a la *phantasia* con la Serpiente, estableciendo una identificación que, para Zolla, es arquetípica. Los monjes de la Edad Media se defendían, consecuentemente, de las *sugestiones diabólicas* mediante la vigilia nocturna. El abate Tritemio —recuerda Zolla— sostenía que la vida monástica estaba regida por la vigilia porque ésta pone en fuga a los demonios *vigilia est phantasmatum fuga* (la vigilia es la fuga de los demonios). Con este mismo fin, el jesuita Alfonso Rodríguez advertía, en el siglo XVIII, la necesidad de sacudir la cabeza, chasquear los dedos o silbar para rechazar las visitas demoníacas.

Está claro que, en último trámite, la condena de la *phantasia* por parte de Zolla está, por así decirlo, avalada por Dios. Todo lo que el hombre fantasea o se imagina tiende a persuadirlo —como decía el padre Taciano (110-172)— a que olvide la *piadosa gratitud de Dios*. La *Historia de la imaginación viciosa* es, desde este punto de vista, la historia de este *olvido*. La Historia, en otros términos, del hombre que, olvidando su condición de *creatura de Dios*, se propuso ser su propio *creador*.

En este punto *radical* es, justamente, donde Zolla coincide, para condenarlo desde luego, con la reflexión que, en nuestros días, hace de la *phantasia* la función más *radical* del hombre, puesto que la textura imaginaria de su mundo cotidiano lo remite siempre a su condición de *uomo fantástico*. Edgar Morin, en su admirable tesis ya citada, ha mostrado que la importancia social e individual que tiene, en nuestros días, el cine, traduce las necesidades internas de la época que lo concibió. El cine es —decía Morin— *el espejo antropológico del hombre del siglo xx*.

Una afirmación de esta suerte no tendría, posiblemente, para Zolla, otro sentido que probar hasta qué punto ha llegado, en nuestros días, la acción viciosa de la *phantasia*. Resulta curioso, en esta situación, que el más radical intento de una antropología genética del cine, como lo es la obra de Morin, no tenga, en verdad, existencia alguna para un autor que, como Zolla, sostiene que la *lógica fantasmagórica* del cine representa la perfección de la destrucción de la *realidad* del hombre creado por Dios, al presentarle, diabólicamente, como realidad sólo sus propias fantasías.

Este olvido, sin embargo, se radicaliza todavía más cuando, al recorrer la parte segunda de la *Historia de la imaginación viciosa*, no encontramos la última blasfemia de la *phantasia* novelesca. “Sabrás, querido muchacho —decía Iván Karamazov a su hermano Alioscha—, que hubo en el siglo dieciocho un viejo pecador que declaró que si no hubiera Dios sería preciso inventarlo. *S'il n'existait pas Dieu, il faudrait l'inventer*. Y, efectivamente, el hombre ha inventado a Dios. Lo extraño, lo maravilloso, no es que Dios realmente existiera, sino que la idea de Dios pueda haber salido de la cabezota de un animal tan feroz y vicioso como el hombre”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cf. Dostoievski, *Los Hermanos Karamazov*, trad. de Santiago Alvarez (Barcelona, Ed. Mateu, 1958), pág. 188.



Esta blasfemia constituye el trasfondo mismo de la *phantasia* novelesca moderna. Toda novela moderna modula siempre, en última instancia, el supuesto antropológico que el *advenimiento* del hombre es sólo posible en la medida que *Dios ha muerto*. La "historia" de esta muerte comprende, al mismo tiempo, a la historia de la novela *moderna*, como, asimismo, a la historia del pensamiento crítico, desde la crítica de la Ilustración, pasando por la crítica de la religión de Hegel y por la crítica de la Ideología del joven Marx, hasta Nietzsche. La certeza *moderna* de que "Dios ha muerto" recorre, de este modo, la *phantasia* filosófica, desde *La Fenomenología del Espíritu* hasta *Así habló Zaratustra*, del mismo modo como recorre el horizonte último de la forma novelesca.

"Es la conciencia de la pérdida de toda esencialidad en esta certeza de sí y de la pérdida precisamente de este saber de sí de la sustancia como del sí mismo, es el dolor que se expresa en las duras palabras de que Dios ha muerto (...). Ha enmudecido la confianza en las leyes eternas de los dioses, lo mismo que la confianza en los oráculos que pasaban por conocer lo particular. Las estatuas son ahora cadáveres cuya alma vivificadora se ha esfumado, así como los himnos son palabras de las que ha huido la fe"<sup>2</sup>.

Estas palabras de Hegel predecían, en cierto modo, lo que el mundo de nuestros días *dice* en su lenguaje cotidiano, aun cuando todavía resuenen dentro de éste los ecos fragmentarios de un discurso teológico, del mismo modo como todavía repican los campanarios en medio de la *prosa atea* que escriben, diariamente, las grandes urbes del siglo xx.

Zolla recuerda, en las páginas iniciales de su *Historia de la imaginación viciosa*, un proverbio italiano que advierte que nadie puede, en rigor, fantasear impunemente: *Immaginazione fissa fa talora caso* (la imaginación fija tiene a veces consecuencias). Este proverbio podría, sin embargo, servir igualmente de epígrafe a la Historia del Hombre, puesto que, después de haberse imaginado *creatura* de Dios, desencantado, posiblemente, de la *realidad fantástica del Cielo* (Marx), el hombre ha comenzado a vivir la *phantasia* de un mundo creado por sus manos.

El hombre, en último tránite, no puede dejar de *fantasear*. Puede, desde luego, cambiar de *sueño* o de *imagen*, pero, en modo alguno, puede detener el movimiento de su *phantasia*, sin arriesgar, de llegar a hacerlo, una recaída en la barbarie. El hombre, en otros términos, está siempre tejiendo la trama del mundo con los hilos espectrales de sus fantasmagorías. Lo que llamamos el *mundo* no es, en verdad, sino una sucesión de mundos imaginados por el hombre. ¿*Todo el mundo*—se preguntaba G. Bataille—no es enteramente el efecto de una imaginación, de una ficción?

Para el autor de la *Historia de la imaginación viciosa*, la historia del mundo actual es la historia de un *vicio*. Para nosotros, menos seguros, posiblemente, de lo que pueda ocurrir en la *phantasia* de Dios, es sólo la Historia del Hombre. La Historia de este *uomo fantástico* que, abandonado a su suerte, debe no tanto espantar las *sugestiones diabólicas*, como regular al *animal de fondo* que mora en sus entrañas, mediante una imagen utópica o irreal que, cada cierto tiempo, se propone e impone realizar.

Participando, en 1951, en los Coloquios de Darmstadt, Ortega señalaba este rasgo *antinatural, fantástico* del hombre, advirtiendo que éste constituía, posiblemente, su miseria, pero, al mismo tiempo, su dignidad.

<sup>2</sup> Cf. G.W.F. Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, trad. de W. Roces (México, F.C.E., 1966), pág. 435.

“No puede ser de otra manera —decía Ortega—, porque lo más profundo y esencial del hombre es la insatisfacción. Esta insatisfacción le hace ser infeliz de raíz, precisamente lo que no son jamás los animales. La infelicidad es lo más propio del hombre; es su miseria, pero también su dignidad y su gloria. No se trata de que esté insatisfecho porque eche de menos de una manera frívola cosas que tenía y que se han perdido. Lo que el hombre echa de menos es lo que jamás ha tenido”.

En este punto *radical*, sin embargo, la obra de Zolla se integra, múltiple e incitantemente, en la *nostalgia* de algo que el hombre nunca tuvo, pasando, de este modo, a ser parte del texto de la *imaginación viciosa* que su autor se proponía historiar desde, al parecer, el punto de vista de Dios.

(PEC, N° 332, 9 de marzo de 1969, pág. 18).

## LOS INICIOS DE LA ÉPOCA NOVELESCA

La lectura de los textos reunidos por Miriam Allott\* nos sugiere, entre otras cosas, denominar *época novelesca* al período de la Literatura occidental caracterizable, en principio, por el predominio más o menos absoluto de la forma novelesca. Este predominio se inició, justamente, en Inglaterra hacia mediados del siglo XVIII, con la aparición de las obras de Richardson, Fielding, Smollet y Sterne. Se inició, en otros términos, con lo que Walter Allen ha denominado el primer *gran florecimiento* de la novela inglesa, y que se produjo, según el mismo crítico, hacia 1740.

Esta fecha no tiene, desde luego, nada de azarosa.

Ortega solía señalar las inmediaciones de 1750 como un *horizonte* que es preciso tener siempre en vista cuando se intenta comprender los últimos doscientos años. Los sociólogos e historiadores de la Literatura, por su parte, han fijado dentro del mismo horizonte la aparición del escritor moderno: del *autonomous genius*. La figura histórica de éste, como, asimismo, la ideología del Arte que la sostiene, están, consecuentemente, referidas a las radicales variaciones operadas por *the Industrial Revolution*. Cuando Stendhal afirma, en las primeras páginas de *Le Rouge et le Noir*, que M. de Renal *rougit d'être industriel*, estaba, en verdad, aludiendo a un *conflicto ideológico* que se venía librando desde, por lo menos, las postrimerías del siglo XVI.

La crítica anglosajona ha visto claro el asunto.

Miriam Allot cita al respecto el criterio de Arnold Kettle, quien ha subrayado los efectos producidos por la *caída* del feudalismo en la Literatura. Esta *caída* dura, como es sabido, algo más de un siglo, desde 1558-1641 según el cómputo de Lawrence Stone. “La tarea de escritores tales como Fielding —dice M. Allot— no consistía tanto en adaptarse ellos mismos a la situación revolucionaria, como en elegir y examinar lo que la revolución

\* Miriam Allot, *Los novelistas y la novela*, trad. del inglés por R. B. (Costa & María Luisa Borrás, Barcelona, Seix Barral, 1966).

había producido". Para ello, proponen e imponen una nueva *escritura*. Proponen e imponen un *nuevo modo de escribir* (Fielding) que, renunciando a cultivar lo maravilloso, intentaba, en última instancia, hacer pasar por la escritura el espectáculo del *mundo cotidiano*.

Este propósito fue explicitado por Clara Reeve al contraponer, en función de la relación que guardaban con la realidad cotidiana, *novela* y *romance*.

"La palabra novela —decía la autora de *The Progress of Romance* (1785)— significa algo nuevo en todas las lenguas. Fue usada al principio para distinguir estas obras del *romance*, aunque últimamente se han confundido y se toma una por otra con mucha frecuencia (...). El *romance* es una fábula heroica, que trata de personas y de cosas fabulosas. La *novela* es una pintura de la vida y de las costumbres, tomada de la realidad y de la época en que se escribe. El *romance* describe, en un lenguaje excelso y elevado, lo que no ocurrió nunca ni es probable que ocurra. La *novela* hace una relación corriente de las cosas según pasan todos los días ante nuestros ojos, tal como le pueden ocurrir a un amigo nuestro o a nosotros mismos, y su perfección estriba en representar cada escena de manera tan sencilla y natural, en hacerla parecer tan verosímil, que nos engaña (por lo menos mientras leemos) y nos lleva a la creencia de que todo es real, de forma que nos afectamos por las alegrías o las penas que viven los personajes de la historia, como si fueran nuestras.

Retengamos la afirmación de Clara Reeve de que la palabra *novela* significaba algo *nuevo* en el siglo XVIII. Lo mismo venía a decir, en último trámite, Diderot cuando en su *Eloge de Richardson* (1762) se quejaba de que se llamase "novelas" a las obras del escritor inglés, con ocasión que este vocablo que había servido, en Francia, para designar más o menos siempre a un *tissu d'évenements chimériques*. La *novedad* de las obras de Richardson consistía, para Diderot, en presentar el múltiple vuelo de esas *petits choses* que, ocurriendo diariamente, nadie, sin embargo, se ocupa e interesa en ellas. Tanto para la Reeve como para el apologista del autor de *Pamela*, la *novedad* de la novela consistía, consecuentemente, en el hecho de que, al romper con el universo *mítico* de las figuras trágicas o épicas, instauraba, por así decirlo, una *mitología del mundo cotidiano*.

Estas fórmulas son, sin embargo, menos inocentes de lo que parecen.

Ellas implican, desde luego, un rechazo más o menos radical del sistema de coacciones que definía e instituía a la *escritura clásica*. Implicaban una ruptura del cuerpo de "figuras retóricas" que constituía el ser mismo de la Literatura clásica: una ruptura de lo que Clara Reeve denominaba el lenguaje excelso y elevado del *romance*. La *novedad* de la novela se afirmaba en otros términos, como una negación particular de un movimiento global en contra del sistema de convenciones estéticas, éticas e ideológicas de la sociedad aristocrática.

Jacques Leenhardt planteaba, justamente, este problema al tratar de fundamentar, en un reciente estudio, lo que denominaba la *novedad novelesca*. Para Leenhardt se trata de determinar, desde el punto de vista de la Sociología de la Novela, si ésta constituye, en verdad, una forma estructuralmente diferente a las formas literarias precedentes, y el primer rasgo que subraya es la casi total ausencia de convenciones que, con respecto a dichas formas, presenta la forma novelesca. Esta ausencia implicaba, entre otros hechos, el rechazo de la "regla" de las tres unidades, de la rima y de las referencias a los parangones mitológicos.

Este punto de vista podría ser ilustrado con algunos de los textos reunidos por Miriam Affott, como, por ejemplo, el prefacio de Thomas Hoferoff a su *Alwyn, or the Gentleman Comedian* (1780):

“En la Edad Media, en que la beatería y el excesivo celo casi habían borrado toda huella de la antigua literatura, los únicos escritos destinados a la lectura de entretenimiento eran las leyendas de santos, en las que predominaba el elemento maravilloso. Como este género de escritores tenían la crítica asegurada, por la tremenda alianza entre sus obras y LA FE cuanto más inverosímil era la leyenda tanto mayor era su mérito. Emancipadas así sus imaginaciones, sus santos se hicieron guerreros, fueron sobrepujadas las extravagantes fábulas de los poetas antiguos, y los campeones de la Cristiandad emularon las proezas de Grecia. Abatieron monstruos y gigantes; persiguieron a nigromantes a través de lagos de fuego, hasta que, con hazañas y plegarias, hicieron huir por el aire a los hechiceros, que escaparon blasfemando en la grupa de sus fieros dragones (...). A estas historias maravillosas sucedieron los romances de voluminoso tamaño, en los que se representó la pasión amorosa de la forma más hiperbólica. De esta suerte se trató de Clelia, del gran Ciro, etc. Invadió el conjunto una identidad de caracteres, anécdotas y lenguaje (...). Una novela es otra clase de obra”.

Se trataba, en otros términos, de romper con el mundo *novelresco* de la novela barroca del XVII, en favor, obviamente, del mundo *cotidiano*. Esto condujo a muchos autores a la *novela parodia*, cuya regla de oro había establecido, en los inicios del XVII, Cervantes. No es un azar, por lo tanto, que los principales novelistas ingleses del XVIII se refieran siempre, de un modo u otro, al desencantado autor de *El Quijote*. “El mundo —decía Smollet— empezaba a infestarse del espíritu de caballería andante cuando Cervantes, con una inimitable obra que la ponía en ridículo, reformó el gusto de la humanidad”.

Ahora bien: toda ruptura de una forma literaria —todo rechazo de una *escritura* instituida— señala siempre una situación de *violencia* histórica. Para los escritores se trata siempre, en esta situación, de integrar a la *escritura* rechazada dentro de lo que Eric Fromm llama, en nuestros días, *la masa de ficción manufacturada*, es decir: de aquella estructura ideológica e imaginaria que compone, en una amplia medida, la realidad cotidiana de cada sociedad.

No es, pues, un azar que la *época novelésca* se haya iniciado, justamente, con el advenimiento de la burguesía a los controles de la sociedad europea del siglo XVIII. De este modo, debe ser estudiada no sólo a la luz crepuscular de la sociedad aristocrática, sino, en verdad, a la luz alboral de la ideología burguesa. Es la verdad radical que propone e impone cada uno de los textos más representativos reunidos por Miriam Allot en su estimulante libro.

(PEC, N<sup>o</sup> 336, 6 de junio de 1969, pág. 24).

## SOBRE EL ESPÍRITU DE ORTODOXIA

*Una ortodoxia es una doctrina de exclusión (...).  
Un creyente acude a todos los hombres para que compartan su fe;  
un ortodoxo recusa a todos los hombres que no comparten su fe.*

JEAN GRENIER (1936)

Publicados inicialmente hace tres décadas, los textos reunidos en *Sobre el Espíritu de Ortodoxia* no sólo retienen el horizonte en función del cual fueron escritos, sino, asimismo, conservan, en lo esencial, su *vigencia*, en la medida que —como lo subraya el propio Jean Grenier en el breve prólogo antepuesto en 1967— las concepciones que en ellos se atacan son las mismas que se imponen en nuestros días, aunque no siempre *se aplican igual en los mismos países*. Circunstancia que hace de esta obra, por una parte, un *documento* sobre un período axial del pasado inmediato europeo, al tiempo que, por otra, lo instituye como una interpretación coherente de las antinomias de la *acción* en un mundo llegado al umbral de la *edad planetaria*.

Para Grenier se trataba de escribir el *sentido* de los sucesos europeos que habían conducido a sustituir, en un período relativamente corto, el pensamiento por la acción, la reflexión por la disciplina, la verdad por el mito. Se trataba, en otros términos, de describir el brusco tránsito, entre los años 1926 - 1936, de una situación de *duda absoluta* a una situación de *fe total*. El tránsito —según Grenier— de la *edad de las herejías*, que caracterizaron a los años inmediatamente posteriores al término de la Primera Guerra Mundial, a la *edad de las ortodoxias*, que se impuso con la década del treinta.

“Recuerden la postguerra: los espíritus iban a la deriva (al revés de los negocios que prosperaban). Búsqueda del escándalo, del *bluff*, negación de todo valor a la sociedad e incluso a la vida, suicidios, etcétera, he aquí el balance de aquella generación. Lo que la caracteriza, mucho más que a la generación romántica, es la negación total de los valores (...). En 1932, segundo manifiesto de Breton y aparición de *Commune*. El surrealismo se desintegra a favor del comunismo. En vano, Breton intenta retener a Aragon y, proclamando los derechos de la inteligencia, se pone del lado de la Revolución ideal contra los revolucionarios de hecho. Todo esto resulta inútil; la edad de las herejías ha pasado como la edad de las negaciones: ahora estamos en la edad de las ortodoxias”.

Este párrafo resume e ilustra el horizonte inmediato de la obra, pero, al mismo tiempo, postula un rastreo más a fondo de dicho horizonte.

La Primera Guerra Mundial había decantado, en efecto, una certidumbre que, presentida por la literatura desde la segunda mitad del siglo XIX, Paul Valéry había logrado explicitar en una frase que hizo escuela: *Nosotras, civilizaciones, sabemos ahora que somos mortales*. La misma certidumbre se reencontraba, de un modo u otro, en los primeros escritos de Spengler, Ortega, von Klages, Drieu La Rochelle, Keyserling, Malraux... Quizá no haya sido, en modo alguno, un mero azar el hecho que en 1922 —el mismo año de la muerte de Sorel y del inicio de *il lungo viaggio* (Zangrandi) del Estado fascista italiano— hayan coincidido, en el cuadrante del discurso europeo, el tomo segundo de *La Decadencia de Occidente* (Spengler), *España Invertebrada* (Ortega) y *Mesure de la France* (Drieu La Rochelle). Estas tres obras se movían e inquirían dentro de aquel ámbito que, en las

postrimerías del siglo XIX, Nietzsche había propuesto mediante la imagen de una *décadence*.

Esto implicaba, a su vez, haber desahuciado, a diferentes niveles, el mito del *progreso* lineal e indefinido de la Historia, impuesto e institucionalizado por la sociedad burguesa del siglo XIX. Desahucio que esbozaba, justamente, Ortega en un texto de 1916: "En *El Espectador* —decía— aparece con marcada frecuencia cierta hostilidad contra el siglo XIX. No es dudoso que en superar la conducta de ese siglo radica nuestro porvenir (...). El siglo XIX no consiente a los futuros ser de otro modo que él y pretende imponerle, no sólo sus preocupaciones, sino hasta el rango que en su ánimo gozaban. El siglo progresista no concibe que se dé el progreso en otra forma que en estado de alma progresista".

No es, pues, un simple capricho que, luego de haber descrito las antinomias de la *acción*, Grenier haya, en rigor, concluido *Sobre el Espíritu de Ortodoxia* suscitando los problemas más urgentes que plantea, para el hombre del siglo XX, la certidumbre decimonónica sobre el carácter progresivo de la Historia. Lo caprichoso hubiese sido no haberlo hecho, puesto que la Primera Guerra Mundial había dejado al descubierto las miserias internas de la *religión del progreso*, previstas o presentidas por los escritores más radicales de la segunda mitad del XIX.

"Esta idea —decía Grenier— de (un) progreso fatal, mecánico y continuo, que dura desde hace siglos, no ha conducido sino a desastres. Ha sido desmentida por todos los acontecimientos (...). Es el principal factor de embrutecimiento de nuestra época (...). La Europa de 1914 llevaba en sí oportunidades de progreso mayores que la de 1936. Es tiempo de volver al hombre interior, de no hipnotizarse más con el porvenir y de mirar hacia dentro. Aceptamos la nación pero no el nacionalismo, la técnica pero no el industrialismo, la comunidad pero no el comunismo".

La cuestión es, sin embargo, más compleja.

Si la creencia en el progreso fue la certidumbre última del orden del mundo instituido por la burguesía europea del XIX, su fracaso no impidió, sin embargo, que el pensamiento socialista revolucionario no sólo la retuviese, sino incluso la afinase al proponer la imagen de una sociedad sin clases que, finalmente, venía a ocupar —conforme recientemente lo advertía Lucien Goldmann— el lugar que había tenido el Reino de los Cielos en la escatología cristiana.

El hombre parece ser un animal *crédulo*.

Está siempre forzado a creer en algo superior o inferior a lo que, en principio, puede reconocer como *sí mismo*. Falto de este punto de apoyo, el hombre se queda, en rigor, *expuesto*; se queda a la intemperie, fuera de sí, perdido en lo informe, sin posible socorro, hasta *des-esperar* de todo y de sí mismo. Falto de una *creencia* en que apoyarse, el hombre, en otros términos, naufraga en la animalidad, se hace rebaño o bestia carnívora. Si la crisis de la certidumbre en el *progreso* de la Historia cobra, de pronto, un sesgo trágico, quizá se deba al hecho que el fracaso del progresismo le ha permitido entrever no sólo la *ausencia de Dios*, sino, asimismo, el carácter volátil de lo humano.

"Para el hombre —decía Grenier— es indispensable tener una creencia; el que rechaza un opio, termina por adoptar una ortodoxia".

El destino de las creencias es, sin embargo, siempre irónico, como el destino del hombre, como la Historia. En sus momentos de plenitud, son siempre *constructivas* en el sentido estricto del vocablo: generan formas superiores de convivencia e inteligencia entre los hombres. En sus momentos crepusculares, se tornan rígidos se crispan, e incapaces de generar nuevas formas, se convierten en fórmulas capaces, sin duda, de mantener la cohesión de un grupo social, de un Estado o de una Iglesia, pero haciendo,



al mismo tiempo, de cada opositor un *enemigo* al que es menester, de un modo u otro, *sacrificar* todos los días.

Es probable que las herejías sean, en determinados momentos, *peligrosas* —es probable, en otros términos, que puedan conducir al hombre a la desesperación, a la locura o al suicidio—, pero, en cambio, las ortodoxias son *siempre* carniceras. “En las grandes épocas del pensamiento cristiano—decía, en 1947, L. Goldmann, un hereje marxista—, fue la Iglesia quien hizo construir las catedrales; en las épocas de decadencia, hay que volverse hacia las herejías para escuchar la voz del espíritu”.

Es por ello que, justamente, subrayamos esta obra que, desde la *edad de las ortodoxias*, anticipó algunas de las herejías de nuestros días y, tal vez, otras del futuro inmediato. “Grenier” quiere decir, al fin de cuentas, granero.

(PEC, Nº 343, 13 de marzo de 1970, págs. 18 y 19).

## ALGO MÁS SOBRE SCOTT FITZGERALD

*Las incertidumbres de 1919 quedaron atrás; se tenían, al parecer, pocas dudas acerca de lo que venía, América iba a entrar a la borrachera más grande y alegre de la historia, y habría mucho que decir al respecto. Todo el auge dorado estaba en el aire; sus magníficas generosidades, sus corrupciones furiosas y la tortuosa lucha a muerte de la vieja América en la prohibición. Todos los cuentos que concebí tenían un toque de desastres: las encantadoras criaturas jóvenes de mis novelas iban a la ruina, las montañas de diamantes de mis cuentos se hacían humo (...). En realidad estas cosas aún no habían ocurrido, pero yo estaba bien seguro de que la vida no era el asunto descuidado y atolondrado que esta gente creía.*

SCOTT FITZGERALD (1937)

Con algún retraso con respecto a Estados Unidos, Francia e Inglaterra, la obra de F. Scott Fitzgerald está *de vuelta* entre nosotros. La reciente publicación por Zig-Zag de cinco artículos autobiográficos, seguidos de un igual número de relatos, es sólo un anticipo de esta presencia póstuma del más representativo e inquietante novelista norteamericano de los años veinte<sup>1</sup>.

Esta irá, sin duda, cobrando mayor volumen e importancia a medida que los lectores vayan redescubriendo el resto de sus obras.

La vuelta de Fitzgerald es un hecho.

Hace seis años, en una crónica aparecida en el suplemento literario de un diario caraqueño, adelantamos la inminente *proximidad* de Fitzgerald, en función de algunos hechos que, desde 1950, venían cobrando un carácter de síntomas. Dos años después, en estas mismas páginas, afinamos esta posibilidad al registrar la cada vez más acentuada

<sup>1</sup> Scott Fitzgerald, *El Derrumbe*, traducción de Poli Délano (Santiago, Ed. Zig Zag, 1970).

presencia de Fitzgerald en el horizonte de una generación de lectores que, en rigor, es la mía<sup>2</sup>.

Creo no haber citado.

El redescubrimiento de Fitzgerald es, desde luego, uno de los rasgos que mejor describen literaria e intelectualmente a mi generación. Lo constataba, en otros términos, Michel Morht cuando, en 1964, confesaba que le resultaba imposible escribir sobre Fitzgerald sin patentizar, al mismo tiempo, una secreta *complicidad* con el autor de *This Side of Paradise*. Lo reconstató, una vez más, al releer los textos compilados en esta versión parcial de *The Crack-Up*.

### *Un éxito prematuro*

La publicación, en 1920, de *This Side of Paradise* convirtió a Fitzgerald, de la noche a la mañana, en un escritor famoso, cumpliéndose, de este modo, lo que éste le había anticipado, dos años antes, a Edmund Wilson, en una carta recogida en la edición original de *The Crack-Up*. El éxito de su primera novela compensó todos aquellos sufrimientos, pequeñas humillaciones e indignancias, que Fitzgerald había conocido al abandonar las aulas de Princeton, y que luego, en 1937, recordará al analizar las circunstancias de este *éxito prematuro*.

“Al sacar cuentas —recordará entonces— descubrí que en 1919 había ganado ochocientos dólares escribiendo, que en 1920 había ganado dieciocho mil, con cuentos, derechos cinematográficos y un libro. El precio de mis cuentos había subido de treinta dólares a mil (...). El sueño se había realizado temprano, y la realización traía consigo beneficios y cargas. El éxito prematuro infunde una concepción casi mística del destino...”.

Seguro de su *buena estrella* como autor, Fitzgerald, que se había casado con Zelda Sayre el mismo año de la aparición de *This Side of Paradise*, ingresó en la Gran Fiesta de la *era del jazz* no sólo como un testigo de todos sus excesos, sino, más bien, como un actor afebrado, dispuesto a jugarse en cualquiera de los papeles que la época le ofreciese. Sus biógrafos han retrasado la carrera alocada de los Fitzgerald hacia el colapso.

Como el paraíso, el éxito tenía otro lado.

### *La era del jazz*

En 1931, a los treinta y cinco años, Fitzgerald intentó describir la *era del jazz*, en la que, de un modo u otro, había consumido su juventud. Sabía, desde luego, que no podía lograr un registro objetivo de la década que, en octubre del 29, acababa de desplomarse poniendo término a las ilusiones de la *prosperity*. Sólo podía aprehender —conforme al título del primer artículo recogido en este volumen— los *ecos de la era del jazz* en función del sitio que ocupaban en su nostalgia.

“El autor de estas líneas —dirá— siempre la recuerda con nostalgia. Lo sostuvo, lo halagó, y le dio más dinero del que hubiera soñado, nada más que por decirle a la gente que él sentía igual que ellos”.

<sup>2</sup> Martín Cerda, *Proximidad de Scott Fitzgerald*, en *La República*, Caracas, 22-III-64; *Scott Fitzgerald entre nosotros*, en *PEC*, núm. 207, Santiago, 16-XII-66.

Fitzgerald no se dejó, sin embargo, encandilar del todo por esa era de milagros, excesivos, sino que se percató, desde temprano, del *pataleo nervioso* que se escondía en cada uno de los actos de la Gran Fiesta. La violencia se había ido apoderando, calladamente, de la sociedad, devorando, de un modo u otro, su cuota de hombres:

“Un compañero de curso mató a su mujer y se suicidó en Long Island, otro se cayó “accidentalmente” desde un rascacielo en Filadelfia, otro se lanzó desde uno en Nueva York (...). Y no es que tuviera que salirme de mi camino para encontrar estas catástrofes: se trataba de amigos míos; lo que es más, no fue durante la depresión cuando ocurrieron estas cosas, sino durante la era de prosperidad”.

### *El fracaso*

Cinco años después, en 1936, Fitzgerald publicó en la revista *Esquire* una serie de tres artículos autobiográficos, en los que abrevió la historia de su *derrumbe* como escritor e individuo. Estos artículos fueron los que luego sirvieron de eje al volumen de textos, apuntes y cartas de Fitzgerald que, poco después de la muerte de éste, reunió Edmund Wilson, bajo el título, justamente, de *The Crack-Up, El Derrumbe*.

El desencanto se acusa en todos los textos.

“He hablado en estas páginas —confesaba— acerca de cómo un joven excepcionalmente optimista experimentó un derrumbe de todos los valores, una quiebra de la que apenas vino a tomar conciencia mucho después de que había ocurrido”.

De este modo, el autor que a los veinte años había soñado con llegar a ser un *escritor famoso*, constataba el fracaso de un sueño que, una vez realizado, le había descubierto la infelicidad última de la vida. Pero no era sólo la vida de Fitzgerald la que se había quebrado, sino los valores de una época los que, en verdad, se habían derrumbado.

(*PEC*, Nº 353, 22 de mayo de 1970, pág. 23).

## DIOS, LITERATURA E INCERTIDUMBRE

*El pensamiento es vacilante y fragmentario,  
la totalidad del ser, dislocada. Dios es un Dios oculto,  
el mundo es frío y silencioso. El hombre, por su parte,  
tampoco ofrece un fundamento sólido...*

KOSTAS AXELOS (1957)

En un inquieto e inquietante artículo, publicado en la *Nouvelle Revue Française* hace casi medio siglo, el joven Marcel Arland esbozó la razón última del “nuevo mal del siglo” de los escritores vanguardistas de entonces. Todos los problemas suscitados por DADA y por los surrealistas tenían su raíz —según Arland— en *l'éternel tourment des hommes*: el problema

de Dios. La simple "actualidad" de Dostoievski constituía un signo, entre otros, de la ausencia de Dios del fundamento del Mundo<sup>1</sup>.

Esta indicación del joven Arland no tenía, sin embargo, nada de caprichosa, sino, más bien, registraba, a nivel de la creación literaria, una conclusión de la radical modificación del Mundo introducida por el pensamiento moderno, ya anticipada, desde luego, por algunos de los escritores más abisales del siglo XIX. La misma noción de autor —*autonomous genius*— lleva implícito todo un horizonte de cuestiones conexas a la bancarrota de la creencia en Dios durante, por lo menos, la segunda mitad del XVIII.

Sólo en función de la Ilustración, es posible comprender el sentido último del autor como un hombre *que crea de acuerdo a su propia ley*. Sentido que el romanticismo irá luego a instituir como un *credo* dentro de cuyo ámbito todavía nos movemos. No es, en modo alguno, un azar que la constitución de la noción moderna de autor sea, en rigor, contemporánea de la crítica de la Ilustración a la legalidad teológica del Mundo.

Jacques Riviere, comentando el citado artículo de Arland en el mismo número de la N.R.F., subrayaba, admirado, la importancia que éste le daba a la ausencia de Dios en los jóvenes vanguardistas de la década del veinte. Para Riviere esta importancia arrastraba, en último trámite, lo que él llamó *la crisis del concepto de literatura*, en la medida que este concepto estaba penetrado desde el romanticismo, por la religión.

"Me parece —decía Riviere— que no se puede comprender bien el trabajo que actualmente se lleva a cabo sobre la idea de literatura si no se tiene en cuenta hasta qué punto esta idea se encuentra, desde el romanticismo, penetrada o contaminada por la idea de religión. Si el problema de la posibilidad y los límites de la literatura adquiere hoy un carácter tan trágico, se debe al hecho que él ha ocupado, a mi entender, el lugar y la forma del problema religioso"<sup>2</sup>.

Esta perspectiva nos permite, por lo menos, entrever la seriedad última que encerraba la ideología de la *religión del arte*. Si el hombre había dejado de ser una *creatura* de Dios, para autopostularse como el *creador* de sí mismo, era lógico que enfatizara la *autonomía* de su poder *genésico*. Nada de extraño entonces que, desde el romanticismo, la *creación* se instaurase como el más seductor de los mitos, haciendo de la literatura —por emplear la terminología de Riviere— *una tentativa sobre el Absoluto*, internamente organizada de acuerdo al modelo de la religión a la que había venido a remplazar.

El hombre religioso se confiaba en la Palabra de Dios. El hombre moderno, al contrario, sólo intentará confiarse en su propio discurso. La mística proponía, en un mundo fundado en la creencia en Dios, una *imitatio Christi*. La literatura moderna, al contrario, sólo propondrá, de un modo u otro, una *imitatio* del hombre. Se ha pasado, de esta forma, en términos de René Girard, de la *mediación externa*, propia de un mundo jerarquizado, al mundo de la *mediación interna*.

No cabe sorprenderse, por lo tanto, que el discurso literario haya registrado esta radical ausencia de Dios, hasta llegar a instituirse, en nuestros días, como una *teología sin Dios* (P. de Boisdeffre) o como una *metáfora de la Nada* (Ihab Hassan).

Este proceso puede seguirse, sin embargo, a dos niveles diferentes de la literatura.

Puede seguirse, desde luego, a nivel del tema de la *muerte de Dios* en el espacio de la literatura moderna, mediante un inventario de la fortuna de Dios entre los escritores más

<sup>1</sup> M. Arland, *Sur un nouveau mal du siècle*, en *Nouvelle Revue Française*, núm. 125, París, 1 septiembre de 1924, págs. 149-158.

<sup>2</sup> J. Riviere, *La crisis du concept de littérature*, en mismo número de la N.R.F., págs. 159-170.

representativos de esta literatura. Esto nos permitiría, en el mejor de los casos, registrar los desplazamientos de la *idea* de Dios dentro del discurso literario moderno.

Diferente es el resultado si, en vez de situarnos a nivel del tema, lo hacemos a nivel de la forma, pues nos permitiría despejar las estructuras literarias correspondientes a la pérdida progresiva de la *creencia* en Dios, como, por ejemplo, la importancia que cobra la *acción* en la novela moderna. Esta importancia —conforme lo advertía Arland— está, justamente, fundada en la ausencia de Dios. Es probable que toda la novela moderna más radical implique, en último trámite, la certeza moderna en la *muerte de Dios*.

Esta certeza está en la raíz del discurso moderno.

Lo señalaba, en otros términos, Max Picard cuando sostenía, hace algunos años, que el hombre actual no existe *sino en la medida que huye de Dios*. Esta huida no puede ni siquiera ser pensada en términos de *ateísmo*, puesto que la negación del ateo estaba garantizada, según Picard, por un mundo fundado en Dios. La actitud atea retenía, por así decirlo, la garantía que, justamente, cuestionaba. Situación que, sin duda, podría ilustrarse con algunos de los escritores descreídos del siglo XVIII, como Voltaire o Diderot.

Otra es, en cambio, la situación del escritor actual.

La *asignificación* del mundo moderno develada, hace medio siglo, por la rebelión de DADA se ha trocado en un lugar común. La historia de estos últimos quince años está demostrando que, de un modo u otro, DADA ha dejado de ser la señal de una secta literaria, para convertirse en el *signo* más eficaz de un mundo que, falto de una garantía positiva, intenta absorber al Mundo en una negación cada vez más radical.

Ihab Hassan subrayaba, hace poco, este rasgo de la literatura actual, al mostrar cómo, incapaz de adherirse al Mundo, ésta ha terminado instituyéndose como un rechazo total del Mundo: como una *metáfora de la Nada*<sup>3</sup>.

En este Mundo de la *asignificación*, toda proposición resulta, a la postre, irrisoria: *Come in silence, and say nothing* (D.H. Lawrence, *Apocalypse*). La literatura en cuanto discurso está, en consecuencia, en una *impasse* más o menos radical. No sólo las “grandes palabras” (Nietzsche) significan cada vez menos, sino, en rigor, todo el discurso literario amenaza con saltar hecho trizas: se *fragmenta*.

Esta fragmentación es, sobre todo, manifiesta en la *prosa*. La prosa —decía Sartre— es *l'empire des signes*. El prosista empleaba, en consecuencia, las palabras en función de su capacidad para designar un objeto, una idea, una situación: *algo* que ocurría en el Mundo. Constituía, dentro de la descripción sartreana, una forma peculiar de *acción* sobre el Mundo. Si la literatura podía, en un momento dado, instituirse como una negación del presente del Mundo, se debía, en rigor, al hecho de que *podía* concurrir a la construcción de un mundo mejor. Si la literatura, en otros términos, podía ser pensada en términos de Historia, era porque, de un modo u otro, participaba en la realización profunda de la Historia.

El escritor de nuestros días constata, en cambio, que, luego de la *creencia* en Dios, es la creencia en la Historia la que comienza a tornarse problemática. Que mal puede, en consecuencia, decidir sobre el porvenir del Mundo, cuando el sentido del presente se le escapa usualmente. Presiente que, de un modo u otro, se encuentra en un Mundo *senza uscite* (Giambattista Vicari), en el que la omnipresencia de una catástrofe planetaria reduce, cada vez más, el espacio de otra esperanza que no sea, en verdad, la *espera del fin*<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> I. Hassan, *The Literature of silence From Henry Miller to Beckett & Burroughs*, págs. 74 - 82.

<sup>4</sup> Cf. Leslie Fiedler, *Waiting for the End* (1963).

Nada extraño que, en situación extrema, en la que la imagen del hombre como epicentro del Mundo se deshace, irrumpen en el espacio de la literatura de nuestros días las mismas cuestiones que, desde el más oscuro trasfondo temporal, se vienen arrastrando por la escena humana: ¿Quién soy? ¿Dónde estoy? ¿Hacia dónde me muevo? ¿Qué puedo? ¿Qué espero? ¿Qué temo?

(PEC, Nº 355, 5 de junio de 1970, pág. 16).

## LA VUELTA A NIETZSCHE

La revista *ECO* dedicó, recientemente, un número especial a Nietzsche, con ocasión del 125 aniversario de su nacimiento. El número fue preparado por Ramón Pérez Mantilla. Director del Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia, y reúne, por vez primera en español, algunos de los textos más significativos suscitados por la obra de Nietzsche en nuestros días.

La lectura de estos trabajos resulta, desde luego, oportuna dentro de nuestro espacio lingüístico e intelectual. La *vuelta a Nietzsche* no podía ser, en verdad, mejor ilustrada. La selección de Pérez Mantilla es, al respecto, certera, e invita al lector de lengua española a retomar la obra de Nietzsche desde un nivel de análisis más riguroso, alerta e incitante que el nivel tradicional entre nosotros.

“Uno de los fenómenos más sugestivos de la historia del pensamiento actual —dice Pérez Mantilla en su nota de presentación a este número de *ECO*— es sin lugar a dudas el retorno, mejor, el renacimiento de Nietzsche. Es algo que puede observarse a un simple nivel gráfico con sólo tener en cuenta el número y la calidad de las publicaciones que en todos los países, pero especialmente en Alemania y Francia, le han sido dedicadas últimamente”.

Este hecho había sido, desde hace algunos años, subrayado por los críticos más atentos del pensamiento actual. el tema de *la vuelta a Nietzsche* estaba, de este modo, planteado desde la primera posguerra por los escritores e intelectuales europeos más representativos de entonces. La impronta de Nietzsche está a la vista en Valéry, Spengler, Ortega, Jünger, Drieu La Rochelle, Musil, Malraux o Heidegger.

Se podría, en efecto, rastrear esta impronta en las obras de los escritores más radicales de nuestro tiempo. Todas éstas se mueven, de un modo u otro, dentro del espacio intelectual instituido por el genial pensador alemán, como si éste fuese, conforme lo decía Scheler, el *ángel guardián oculto* de todos los ensayos modernos.

Faltaba, sin embargo, un replanteo más radical.

La obra de Nietzsche había sido *usada* para justificar, como antecedente ideológico, el nacionalsocialismo. El hecho de que Hitler se hubiese fotografiado junto al busto del filósofo, durante la visita que efectuó, en 1933, al *Archivo Nietzsche* en Weimar, bastó para que algunos “críticos” se hicieran cómplices de la misma impostura que el nacionalsocialismo impuso merced a los buenos oficios de su hermana, la señora

\* *ECO*, núms. 113 - 115. Bogotá, septiembre-noviembre 1969. Textos de Heidegger, Bataille, Adorno, Podach, Chiarini, Deleuze, Foucault, Colli, Masini, Horkheimer, Klossowski, Montinari, Glucksmann, Blanchot.



Elizabeth Foerster-Nietzsche. El fragmento reproducido del *Sur Nietzsche*, de Georges Bataille, resulta, al respecto, bastante elocuente. Bataille señala, oportunamente, la oposición fundamental que media entre los valores racistas levantados por el nacionalsocialismo y los valores propuestos por Nietzsche.

El profesor italiano Mazzino Montinari, que junto con Giorgio Colli ha emprendido la ingente tarea de una edición crítica de la obra de Nietzsche, subraya, en una entrevista especialmente concedida a *ECO*, el carácter complementario de la apología nacionalsocialista a la obra nietzscheana y de su detracción global por la crítica marxista, particularmente por Gyorgy Lukács en *El asalto a la razón*.

“Yo estimo la obra de Lukács y su originalidad como pensador marxista —decía Montinari—; pero su interpretación de Nietzsche es apriorística y corresponde exactamente, creo yo, a la del nazi Baumler, naturalmente que con signo negativo. En todas formas, pienso que no es necesario esperar a nuestra edición para comprender que las interpretaciones de Lukács y Baumler son erradas”.

En el mismo sentido se expresa Paolo Chiarini en su ensayo sobre *La interpretación “marxista” de Nietzsche*. Lamentamos, sin embargo, que, en este punto, Pérez Mantilla no haya incluido las páginas dedicadas a Nietzsche por Henri Lefebvre en su *Metaphilosophie*. Lefebvre, al igual que Axelos, ha ido, pienso, más allá de constatar las insuficiencias de la crítica marxista de la obra de Nietzsche, vislumbrando un *otro Nietzsche* más radical e incitante.

Resulta difícil, sin embargo, reducir a común denominador la multiplicidad de perspectivas que ofrece este número de *ECO*. Como dice Heidegger, en el fragmento de su obra sobre Nietzsche reproducido en esta entrega, “la verdadera discusión con Nietzsche no sólo no ha comenzado sino que ni siquiera han sido puestas las bases para ello”.

La edición crítica, preparada por los profesores Montinari y Colli, constituye, sin duda, un aporte importante a la preparación de esta discusión *con Nietzsche*. Los trabajos de Foucault, Deleuze, Klossowski, Blanchot, Adorno, Gluksmann, como, asimismo, otros no consultados por el compilador de este número de *ECO* —como los de Fink, Granier, Derrida, Nancy, etc.—, están señalando, por otra parte, una nueva *lectura* de Nietzsche.

Hace dos años, en un ensayo omitido en esta selección, Jean-Luc Nancy elaboró a partir de los últimos trabajos sobre el autor de *Así habló Zaratustra*, la pregunta, ¿porqué Nietzsche?<sup>1</sup>.

Esta pregunta encierra, desde luego, un horizonte complejo de cuestiones que sería, en verdad, largo de reconocer. Baste, sin embargo, señalar por ahora que *la vuelta a Nietzsche* no corresponde ni a un acto académico, ni tampoco a un simple dictado de la *moda*, sino, más bien, a necesidad interna del pensamiento del hombre actual.

No es, en modo alguno, un azar que la obra de Nietzsche esté siempre implícita, como va dicho, en los autores más significativos del siglo xx. La gran tarea de la crítica consiste, en esta situación, en proponer una nueva *lectura* de Nietzsche, como, asimismo, en patentizar su impronta en el *discurso* filosófico y literario de nuestro tiempo.

Si Nietzsche está hoy a la vista de todos, se debe, sin duda, al hecho de que, de un modo u otro, ha sido, es y será, como él mismo lo predijo, nuestra *fatalidad*.

(*PEC*, N° 357, 19 de junio de 1970, pág. 21).

<sup>1</sup> Cf. J.L. Nancy, *Nietzsche où sont les yeux pour le voir?*, en *Esprit*, núm. 369, Paris, mars 1968, págs. 482-503.

## LA GENERACIÓN DE ARGUMENTS

*La desaparición de Arguments marca el umbral de una generación,  
el fin de un estado espiritual, y plantea problemas,  
a la vez, intelectuales y sociológicos.*

K.A. JELENSKI (1963)

La reproducción en español de los números de la desaparecida revista *Arguments*, por la Editorial Rodolfo Alonso de Buenos Aires, es un hecho que no puede, en modo alguno, pasar inadvertido. La historia de *Argument* marcó, en efecto, el itinerario ideológico de toda una generación, hasta convertirse, según el crítico K.A. Jelenski, en una de las publicaciones *más estimulantes* del mundo contemporáneo.

La vida de una revista está siempre, de un modo u otro, regulada por el pulso propio de cada generación histórica. Tiene, en otros términos, un signo fatalmente generacional, como lo prueban, por citar dos casos ilustres, la *Revista de Occidente*, de Ortega, y *Les Temps Modernes*, de Sartre. Difícilmente se podría "reconstruir" la vida intelectual española e hispanoamericana de los años 1923 - 1936 prescindiendo de la presencia de *Revista de Occidente*. Tampoco se podría retrazar la historia ideológica francesa de estos últimos veinticinco años descontando *Les Temps Modernes*.

El caso de *Arguments* fue, posiblemente, menos espectacular que el de estas dos revistas, pero, no por ello, dejó de inscribir su particular acción intelectual sobre toda una generación de lectores que, de un modo u otro, se sintieron proyectados e identificados con ella. Fue desde sus páginas que, justamente, se inició el "magisterio" intelectual de Roland Barthes, Jean Duvignaud, Kostas Axelos, Pierre Fougeryrollas y Edgar Morin.

Todos ellos coincidieron, en las postrimerías de la década del cincuenta, en rechazar una actitud *pasiva* frente a la ambigüedad de la historia presente del mundo, comprometiéndose a repensar, de manera radical, el mundo de la historia. Kostas Axelos, en una larga nota descolgada a uno de los textos que reunió en *Vers la pensée planétaire*, recordaba este proyecto:

"Tomando como punto de partida el pensamiento de Hegel y de Marx, de Nietzsche y de Heidegger, hemos intentado, en la revista *Arguments* (1957-1962) pensar al mundo de hoy y de mañana, y hemos llegado a suscitar preguntas aún más fundamentales. Dimos pruebas de una radicalidad muy insuficiente. No sabíamos con certeza a qué tenía recurso nuestro pensamiento y a qué aspiraba. Así, demasiado a menudo, eramos prisioneros de la miseria de la argumentación. En consecuencia, la revista decidió desaparecer".

Constituido a fines de 1956, el equipo de *Arguments* estaba integrado por un grupo de intelectuales que, en su mayoría, había militado en el Partido Comunista, pero a los que la sangrienta represión soviética en Hungría había, fatal e irremediablemente, despojado de toda posible esperanza o de toda ilusión en la política de ese partido. Fieles a los ideales del socialismo revolucionario, debieron analizar las situaciones concretas en que se habían desfigurado. Consecuentes con los principios del pensamiento crítico, debieron replantearse los grandes temas que la brutal ortodoxia stalinista había proscrito.

*Revisionistas* por la opresión de la historia, los animadores de *Arguments* retomaron en sus manos la historia del revisionismo marxista. De este modo, fueron los primeros en recuperar la obra *maldita* (K. Axelos) de G. Lukács, *Historia y conciencia de clase*, publi-

cándola, primeramente, en forma parcial en la revista y, luego, íntegramente como primer ejemplar de la colección "Arguments". Lo mismo hicieron con la obra clásica de Karl Korsch, *Marxismo y Filosofía*, y con los escritos de Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y Herber Marcuse.

La fatalidad de esta revisión los condujo, sin embargo, a lo que, en una de las entregas de *Arguments*, Edgar Morin llamó el "revisionismo generalizado" y que, de un modo u otro, remataba en un replanteamiento de la cuestión general de *nihilismo*, suscitada por el último Nietzsche. Este tema no sólo ocupa un lugar privilegiado en la reflexión de K. Axelos, sino, asimismo, está presente en los trabajos de Egar Morin, Jean Duvignaud, Pierre Fougeyrollas e incluso, de manera más mediatizada, en Roland Barthes.

Para todos estos jóvenes intelectuales se trataba, en suma, de entrar, de una vez por todas, en el siglo xx. Este propósito fundamental quedó, justamente, ilustrado por el título de primer gran libro de Jean Duvignaud: *Pour entrer dans le xx<sup>ème</sup>, siècle*. Esta obra, publicada hace diez años, resume, en parte, la temática central de los animadores de *Arguments*. La degradación de las "esperanzas revolucionarias" parece ser uno de sus signos más recurrentes, al igual que la inadecuación fundamental de las ideologías a la estructura efectiva del mundo actual.

Cuando se intente, en verdad, comprender la historia intelectual de la última década, tendremos que retomar, de un modo u otro, el horizonte trazado por *Arguments*. Falto de éste, no podríamos comprender la profunda relación que existe no sólo entre las obras de sus animadores, sino, asimismo, de la no menos profunda relación que éstos guardan con hechos como la *crisis del marxismo* (Fougeyrollas), el *nihilismo* (Axelos), la *cultura de masas* (Morin), el *estructuralismo* (Barthes), etc.

Una lectura atenta de las obras de estos autores conduce, fatalmente, a consultar las páginas de esa revista que, en poco más de cinco años, precipitó, en forma tal vez fragmentada, una nueva conciencia intelectual que, excluyendo toda arrogancia superflua, puso a sus lectores en la brecha de un *mundo planetario*.

La publicación en español de los números de *Arguments* tiene, de este modo, una particular importancia para todos aquellos que, renunciando a perderse en alguna falsa visión global del mundo, se empeñan en ir reconociendo cada uno de los fragmentos que del mundo logran ofrecernos al arte, la literatura y el pensamiento de nuestro tiempo.

(PEC, N° 316, 17 de julio de 1970).

## DISCURSO PRELIMINAR A BOUVARD Y PÉCUCHE DE G. FLAUBERT

"La historia de Bouvard y Pécuchet es engañosamente simple": con esta frase sibilina inició Jorge Luis Borges, hace veinte años, su justa *vindicación* de la obra póstuma de Gustavo Flaubert<sup>1</sup>. Esta engañosa simplicidad ha determinado que sea ella, justamente,

<sup>1</sup>Jorge Luis Borges, *Vindicación de Bouvard et Pécuchet*, en *Discusión* (Buenos Aires, Emecé, 1957), págs. 137-143.

el más controvertido de sus libros, hasta el punto de constituir, como decía el sabio flaubertista Edouard Maynial, un puro *enigma literario*.

Este enigma tiene, sin embargo, su pequeña historia.

Flaubert murió, el 8 de mayo de 1880, mientras trabajaba en el décimo capítulo de *Bouvard y Pécuchet*. La obra fue publicada al año siguiente, luego de haber aparecido por entregas en *La Nouvelle Revue*, con una advertencia escrita por la sobrina del autor, Caroline Commanville: "aquí se termina el manuscrito de Gustave Flaubert. Publicamos un extracto del plan hallado entre sus papeles que indica la conclusión de la obra".

Esta supuesta conclusión suscitó, casi de inmediato, una controversia, que sólo ha terminado en nuestros días. El plan añadido por Caroline Commanville había sido exhumado, en efecto, de la imponente ruma de papeles que se conservan, en la Biblioteca de Rouen, en ocho gruesos volúmenes *in cuarto* bajo la rúbrica de *Documentos diversos recogidos por Flaubert para la preparación de Bouvard y Pécuchet*. El destino de esta documentación no podía constituir ningún misterio para la sobrina de Flaubert porque éste se lo había comunicado repetidas veces. Sólo dos meses antes, en carta del 22 de febrero de 1880, le indica que espera poder contratar en París, a alguien que copie los textos previamente indicados, porque de otro modo *Bouvard y Pécuchet* no sería publicado en 1881<sup>2</sup>.

Maupassant fue el primero, posiblemente, en revelar que Flaubert había proyectado siempre un segundo volumen de *Bouvard y Pécuchet*, y que éste estaría compuesto por un enorme expediente de fichas, notas y apuntes. La publicación de la *Correspondencia* de Flaubert confirmó, poco después, la efectividad de esa revelación. Desde entonces hasta la década pasada, el segundo volumen de *Bouvard y Pécuchet* ha sido la sombra que ha acompañado al libro que ahora presentamos. La edición crítica de Alberto Cento, en 1964, y la publicación, dos años más tarde, de *El segundo volumen de Bouvard y Pécuchet*, de Geneviève Bollème, pusieron punto final a este capítulo de la historia de la obra postuma de Flaubert.

Quedaba en pie, sin embargo, el sentido de esta historia.

Paul Bourget había subrayado, al prologar, en 1883, sus *Ensayos de psicología contemporánea*, la función mediadora que tenía y tiene la lectura en la sociedad moderna. Ningún hombre podría, en efecto, reconocerse a sí mismo sin reconocer *ipso facto* el perfil de sus lecturas. Este hecho no constituía, para Bourget, un "progreso" sino que, al contrario, simbolizaba todos los males que él describía como *las degradaciones de la existencia moderna*<sup>3</sup>.

Bourget hubiese podido, sin duda, ilustrar su tesis con los ejemplos que le ofrecían las sombras tutelares de Rabelais, Cervantes y Swift. Una misma ironía recorre, en efecto, los estudios latinos del gigante Gargantúa, las lecturas del hidalgo manchego y los trabajos de los académicos de Lagado. Si no lo hizo fue porque, en último término, le bastaba la feroz sátira que, poco antes, había llevado a cabo Flaubert en *Bouvard y Pécuchet*. Los dos copistas, al extremar las condiciones de lectores de los personajes flaubertianos, implicaban la crítica más mordaz que se había llevado a término del carácter *abstracto* del mundo moderno. Tan radical que, como lo ha advertido Lionel Trilling, los libros parecían ser los verdaderos *dramatis personae* de la obra<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> *Correspondence*, VIII (Paris, Ed. Connard, 1933), pág. 401.

<sup>3</sup> Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, II (Paris, Librairie Plon, 1926), pág. 227.

<sup>4</sup> *Sur Bouvard et Pécuchet, Preuves*, núm. 45 (Paris, novembre 1954), págs. 31-45.

Este rasgo explica, posiblemente, por qué los primeros lectores de *Bouvard y Pécuchet* no vieron en esta obra sino un “documento”, mientras que su autor estaba convencido de estar escribiendo un *libro espantoso*. Maupassant sostenía que Flaubert se había pasado la mitad de la vida meditando este libro. No cabe, en efecto, ninguna duda al respecto. Algunos ilustres flaubertistas, como René Dumesnil, han creído lícito retrotraer sus orígenes a su escrito juvenil *Una lección de historia natural*. Otros, en cambio, los encuentran en el *Diccionario de ideas recibidas*. Toda esta discusión ha sido debidamente examinada por Geneviève Bollième en la introducción a *El segundo volumen de Bouvard y Pécuchet*<sup>6</sup>.

Para Flaubert se trataba de componer una *anti-Enciclopedia*. En 1872, explicando el proyecto de la obra a su amiga Mme. Roger des Genettes, le escribía que se trataba de la historia de dos *bonshommes*, que se dedican a copiar “una especie de enciclopedia en farsa”. La misma indicación se encuentra en varias de sus cartas de los años 1874 - 1880. Lionel Trilling, por su parte, ha advertido la similitud de los trabajos de los dos copistas con los realizados por Diderot mientras preparaba *L'Encyclopedie*. Sólo que la *anti-Enciclopedia* flaubertiana constituía el reverso del optimismo confiado de la Ilustración.

La Ilustración propuso, en efecto, una imagen optimista del hombre que, consecuentemente con ella misma, se desdobló en una visión progresista del mundo. Ni siquiera los más trágicos accidentes personales, como lo ilustra el caso extremo de Condorcet, podían perturbar la confianza de los ilustrados en el poder omnímodo de la *raison*. La *Encyclopedie* fue, justamente, el intento heroico de aquellos hombres para establecer un discurso *cerrado* sobre el mundo, pero, al mismo tiempo, como lo advertía Ortega, fue la *última fe* que tuvo vigencia en Europa.

El proyecto de una *anti-Enciclopedia* implicaba, por ende, un radical desencanto: un gesto de profunda descreencia. La edad misma de los dos copistas parecería estar indicándolo. Jorge Luis Borges, con su habitual perspicacia, ha señalado que los dos *bonshommes* comienzan su actividad intelectual casi a la misma edad que Alonso Quijano entra en escena. Otros flaubertistas la refieren a la edad en que Fausto descubre la esencial insuficiencia de la ciencia humana. “Bouvard y Pécuchet —dice Raymond Queneau— son héroes fáusticos”. “Las primeras palabras del monólogo de Fausto —dice Dumesnil— son todo el plan de *Bouvard y Pécuchet*”. “Fausto —dice Borges— bicéfalo”.

El carácter farsesco de *Bouvard y Pécuchet* buscaba, de este modo, evidenciar la comedia de las ideas del hombre moderno. “Pretendo —escribía Flaubert a Mme. Tenant— revisar todas las ideas modernas”<sup>6</sup>. No otro sentido tiene el célebre estupidero (“*sottisier*”) que, una vez copiado por Bouvard y Pécuchet, debía constituir el segundo volumen de la obra. “La idea de confeccionar un estupidero —escribía Maynial— como culminación de tantas tareas y desilusiones intelectuales, es un poco la caricatura del gran escritor componiendo su novela por odio y desprecio de sus contemporáneos”<sup>7</sup>.

No se trata, sin embargo, de una odiosidad episódica sino, en rigor, fundamental. La concepción misma de una *enciclopedia en farsa* extrema el pesimismo profundo de Flaubert: pesimismo radical que, con justa razón, Bourget propuso reconocer como *nihilismo*, en un sentido bastante aproximado al que le dará poco después Federico Nietzsche. Éste mismo se referirá, en sus últimos escritos a Flaubert como *nihilista*. Para Flaubert, en efecto, sólo la escritura parecía tener un sentido en la esencial vacuidad del mundo

<sup>6</sup> G. Bollième, *Le seconde volume de Bouvard et Pécuchet* (Paris, Denoel, 1966).

<sup>6</sup> *Correspondance*, VIII, carta del 16 de diciembre de 1879, pág. 336.

<sup>7</sup> E. Maynial, *Introduction a Bouvard et Pécuchet* (Paris, Garnier, 1954), pág. xv.

moderno, nacido del gesto pensativo de Descartes. “El famoso *cogito* —dice Bouvard— me fastidia”. Este fastidio resume, en verdad, aquel *taedium vitae* que la generación de Flaubert encontrará al término de todos sus actos, pasiones e ilusiones.

“Lo que Flaubert ha narrado —escribía Bourget— es el nihilismo de las almas parecidas a la suya, igualmente desequilibradas y desproporcionadas. Pero a través de su destino, vio el destino de muchísimas otras existencias contemporáneas”<sup>8</sup>.

La decepción flaubertiana del mundo remata, de esta manera, en la certidumbre en la *miseria irreparable de la vida*. Bouvard y Pécuchet son los portavoces de esta certidumbre que luego ha hecho escuela en las obras más significativas del siglo xx. No se trata de un pesimismo limitado —del malestar de un *bourgeois enragé* contra las convenciones e imposturas de la sociedad burguesa—, sino de un gesto último que compromete las estructuras mentales mismas que la posibilitaron. Este gesto es, justamente, el que emparenta a Bouvard y Pécuchet con la gran novela del enorme Jonathan Swift.

Esta referencia fue remachada, entre otros, por Borges: “Taine repitió a Flaubert que el sujeto de su novela exigía una pluma del siglo xviii, la concisión y la mordacidad (*le mordant*) de un Jonathan Swift. Acaso habló de Swift porque sintió de algún modo la afinidad de los dos grandes y tristes escritores”<sup>9</sup>.

Existe, sin embargo, una callada ironía en todo esto.

Sabemos, en efecto, que Flaubert ha sido la escuela de los más grandes escritores del siglo xx. Ezra Pound podía sostener, en 1922, que Joyce había tomado “el arte de escribir allí donde lo dejó Flaubert (...). En *Ulises* se ha superado un proceso que se inició con *Bouvard y Pécuchet*”<sup>10</sup>. Lo mismo podría decirse, pero a otro nivel de la escritura, de Proust, Thomas Mann, Kafka, Svevo, Musil o Broch. Pareciera, de este modo, que en un siglo agobiado por los “hacedores” de libros, las sombras de Bouvard y Pécuchet retuvieran, más que nunca, el valor ejemplar de su comedia, hasta el punto que escribir sobre ellos es, como lo insinuaba Raymond Queneau, exponerse a incrementar el estupidero de su *anti-Enciclopedia*, de la que el libro que ahora presentamos es sólo su *discurso preliminar*.

(Gustavo Flaubert, *Bouvard y Pécuchet*, Santiago, Editorial Nascimento, 1975, págs. 7-12).

## DE LA REVOLUCIÓN AL ROMANTICISMO

Acosado por una historia aviesa, Walter Benjamin advirtió, en una de sus *Tesis de filosofía de la historia*, que solamente a una “humanidad redimida” podría incumbirle la totalidad de su pasado.

Ninguna sociedad histórica puede de este modo, asumir *todo* su pasado sin hacerse cargo, al mismo tiempo, de cada una de las contradicciones que la desgarraron en una u otra ocasión. “Desde que alguien se propone escribir la Historia de la Revolución

<sup>8</sup> Bourget, *op. cit.*, I, pág. 148.

<sup>9</sup> J.L. Borges, *op. cit.*, pág. 141.

<sup>10</sup> Ezra Pound, *Sobre Joyce*, traducción de Mirko Laver (Barcelona, Barral, 1971), págs. 276 y 282.



Francesa —decía Lévi Strauss—, sabe que ella no podrá ser simultáneamente, con iguales derechos, la historia del jacobino y del aristócrata”.

No existe, por consiguiente, un escrito *sobre* la Revolución que haya podido reconciliar en una sola perspectiva histórica, novelesca o ensayística a esas miradas cruzadas, odiosas y excluyentes de los hombres a que la trágica partida revolucionaria enfrentó a muerte. No se puede tampoco *apelar* a ese hipotético Tribunal de la Historia Universal (Hegel), porque todo juicio *sobre* la Revolución, al involucrar siempre al presente, prolonga hasta hoy su bicentenario litigio.

“No basta decir —señala François Furer en *Pensar la Revolución Francesa*— que la Revolución “explica” a nuestra historia contemporánea. Ella *es* nuestra historia contemporánea”.

En las postrimerías de su vida, mientras dictaba en la Universidad de Berlín sus *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, Hegel podía sostener que la Revolución Francesa *salió* de la filosofía, corrigiendo, de este modo, el juicio condenatorio que, casi treinta años antes, había adelantado en la *Fenomenología del Espíritu*.

### *Los profetas de la Contrarrevolución*

Nicolás Bergase, que ya había publicado en 1789 un libro sintomáticamente titulado *Las profecías francesas*, le escribía a Aubert du Petit-Thouars, en 1800, que la Revolución no sólo no había concluido, como pretendían algunos, sino que, además, iba a arrastrar y alterar a todos los pueblos. “El estado moral del mundo entero —decía Bergase— es verdaderamente espantoso”. Sólo después de atroces acontecimientos, como los vividos en Francia, el mundo conocería un *nuevo destino*.

Esta trágica previsión de Bergase no fue, sin embargo, un gesto solitario, sino que se lo encuentra, al contrario, en casi todos los escritos de los principales *iluminados* desde la última década del siglo XVIII hasta, aproximadamente, 1830, como lo ha subrayado Auguste Viatte en su libro decisivo *Las fuentes ocultas del romanticismo*.

Lavater, por ejemplo, sostuvo, en una carta a Bolbelles de 1794, que los “demócratas franceses” anunciaban al mayor de los déspotas: el *Anticristo*. Otro tanto hizo, en 1799, Jung Stilling cuando le escribía a Kirchberger que en la Revolución Francesa se podían reconocer los seis primeros truenos del Apocalipsis.

Menos enfática, pero igualmente *iluminada*, Mme. de Stael comparaba, en *De la literatura*, su época a del hundimiento del Imperio Romano de Occidente. “Hemos llegado —decía— a un período que se asemeja, en algunos aspectos, al estado espiritual del momento de la caída del Imperio Romano”.

El mismo espíritu depresivo habría inspirado, trece años antes de la Revolución, a la célebre *Historia* de Gibbon. Este sentimiento de estas presenciando un *fin de mundo* pareciera ser el oscuro reverso de esa confianza en los poderes de la *razón* de la Ilustración. Hasta un incrédulo confeso, como Restil de la Bretonne, según lo advirtió Viatte, no estuvo lejos de esa posición, que luego en el siglo XIX, los *decadentistas* instituyeron en un “credo” que todavía se proyecta, intermitentemente, en nuestros días.

En *La Francia engañada por los magos y los demonílatras del siglo XVIII* que el Abate Fiard publicó en París, en 1803, se extremó la posición “iluminada” hasta convertir la Revolución en una maniobra del Demonio. La Revolución dejó de ser, de este modo, un crimen o un accidente, como sostenía la mayor parte de sus detractores políticos, para

transformarse en la realización de un *plan* concebido en los “antros infernales”. Esta intervención del Demonio se acusaba ya, según Fiard, en algunas de las predicciones más optimistas del siglo XVIII, como la *profecía turgotina* sobre el Progreso, que luego desarrollará Condorcet mientras ensayaba esquivar a la horrenda guillotina “democrática”. Para Fiard fue, justamente, la aparición del *verdugo*—ese personaje que inquietaba a De Maistre— la señal del comienzo de las persecuciones, y éstas, a su vez, constituían el anuncio de la proximidad del *fin de los tiempos*.

Esta mirada *sobre* la Revolución, por errática o fantástica que hoy parezca, no sólo se inserta, con mayor o menor coherencia, en la *visión romántica* del mundo, en el sentido que la entendió Lucien Goldmann, sino, asimismo, en esa estructura síquica que es, en último trámite, la *decepción*.

La decepción se acusó particularmente en algunos pensadores y escritores alemanes que, después de haber mirado la Revolución con entusiasmo, se distanciaron prudente o resueltamente. “Las revoluciones políticas—decía el viejo Goethe, en 1830, a su amigo Eckermann—se proponen, al comienzo, sólo suprimir todos los abusos, pero antes que se den cuenta, se está metido en medio de la sangre y el terror”.

Esta tardía reflexión de Goethe resume, sin embargo, la decepción generalizada de una generación que, después de haber esperado de la Revolución un “mundo nuevo”, no pudo asimilar al Terror revolucionario. Fue lo que les ocurrió, en Alemania, a Kant, Lichtenberg, Goethe y Hegel. Kant, que había esperado de ella la reconciliación entre la Moral y la Política, al conocer las escenas sangrientas que estaban ocurriendo en París, se desentendió de ese suceso.

Hegel, por su parte, en un párrafo célebre de su *Fenomenología del Espíritu*, describió como la *libertad absoluta* que los revolucionarios de 1789 se propusieron realizar, pero que, al no ser lograda, operó *negativamente*, dejando como secuela inmediata “la muerte más fría y más insulsa”.

### *Historia de un recuerdo*

En un reciente ensayo publicado en el número que *Arts Press* dedicó a 1789. *Revolución Cultural Francesa*, Françoise Gaillard esbozó una historia fascinante e insidiosa: la historia del *recuerdo* de la Revolución. Un asunto es, en efecto, la historia de la Revolución y otra la *historia de su recuerdo*. Ambas, sin embargo, convergen en Michelet.

En víspera de la sacudida de 1848—advierte Gaillard—, Michelet señalaba que, al no existir monumento alguno que la recordara, la Revolución sólo podía existir en la *memoria*: “La Revolución está en nosotros, en nuestras almas”. Esta ausencia monumental—subraya Gaillard—se acusaba particularmente en los *Champs de Mars* que habían servido de “Gran Teatro” a cada episodio revolucionario, y que Michelet solía recorrer cada año para respirar lo que llamó *el espíritu de la Revolución*. Fue esa ausencia de todo recuerdo público la que determinó, según la autora, que Michelet escribiese su *Historia*. Este papel activo que tuvo el *recuerdo* de la Revolución en la historiografía revolucionaria del siglo XIX había sido ya advertido, por otra parte, por François Furet en las páginas iniciales de *Pensar la Revolución Francesa*. Para Furet, en efecto, esa historiografía es una “continuidad de recuerdo” transformada en objeto de *culto* o de *horror*.

Otro tanto ocurre con la literatura.

Françoise Gaillard se pregunta, en efecto, si acaso el romanticismo, en sus expresio-

nes más patológicas como lo que se llamó el “mal del siglo” no fue sólo un síndrome del momento *post-revolucionario*. Este hecho había sido advertido, en las postrimerías del siglo xix, por Paul Bourget en sus *Ensayos de psicología contemporánea* y, en éste, por Pierre Drieu La Rochelle al intentar describir los orígenes del *pesimismo* de la literatura francesa decimonónica.

Para la generación de Musset, como lo señala Gaillard, la Revolución dejó de ser el recuerdo de un *suceso épico* o la memoria de una *historia trágica*. Testigos, por así decirlo, de un mundo *en ruinas*, los miembros de esa generación se sintieron los sujetos de una radical “deesherencia” (Gaillard), es decir, como seres sustantivamente *desheredados*.

“Todo lo que era —decía el autor de *La confesión de un hijo del siglo*—, ya no es; todo lo que será, no es todavía”. Este sentimiento de Musset fue, en rigor, uno de los primeros síntomas de esa *vivencia* de encontrarse, de pronto, en un mundo vacío, sin nada válido que recordar, ni nada cierto que esperar. No otra cosa fue, en último trámite, el “mal del siglo”, ni el vértigo de la nada que Bourget, al estudiar la obra de Flaubert propuso llamar *nihilismo*.

### *Inteligibilidad/sensibilidad*

La confianza ilimitada en los poderes de la *razón* que los hombres del siglo xviii heredaron de la centuria anterior —y que los animadores de la *Enciclopedia* convirtieron en la única *fe* posible del hombre moderno—, arrastraba, sin embargo, sus propias sombras.

Ya en la primera mitad del siglo xviii, Vauvenargues, presintiendo los riesgos de un racionalismo extremista, había advertido que “la razón nos engaña más a menudo que la naturaleza”. Esta advertencia del desdichado Vauvenargues parece prolongar a Pascal y, a la vez, anunciar a la reacción romántica que se avecinaba.

El siglo xviii no fue, en rigor, solamente el *Siglo de las Luces*, sino, asimismo, la incubadora de esa compleja corriente mística, sentimental y reaccionaria que sumariamente llamamos romanticismo. Lo subrayó, por ejemplo, Paul Hazard cuando, en las últimas líneas introductoras a *El pensamiento europeo en el siglo xviii*, observó que “sería menester, para acabar la historia intelectual del siglo xviii, considerar el nacimiento y el desarrollo del hombre de sentimiento, hasta la Revolución Francesa”.

La rehabilitación de la sensibilidad, frente a la fría razón de los “filósofos” de la Ilustración, no fue sólo la obra de Vauvenargues, Saint-Pierre o Rousseau, ni de los *Stürmer und Dränger* alemanes que sacaban de quicio a Lichtenberg, ni de las innumerables sectas de “iluminados” sino, asimismo, de los novelistas (Richardson, Prevost, Sterne, Goethe) que, a partir de la segunda mitad del xviii, ofrecieron —como decía Hazard— una variada tipología de “sentimentales”, “corazones turbados”, “seres del deseo” o “almas nostálgicas”.

Fue, sin embargo, la Revolución —en la que Lichtenberg creyó, inicialmente, escuchar el eco del *Cogito, ergo sum*— la que dio vuelta las cartas tapadas de la antropología del racionalismo moderno.

La rebelión romántica contra la soberanía ilimitada de la razón comprende, sin duda, algunas importantes variantes que, en lo esencial, corresponden a las características propias de cada sociedad en que se produjo.

Todas esas variantes, en todo caso, suponen ese marco general que el joven Lukács esbozó en el párrafo inicial de su ensayo sobre Novalis. “El trasfondo —decía— es el final

del siglo XVIII, el siglo del racionalismo, de la burguesía combatiente, victoriosa y consciente de su victoria. En París soñaban doctrinarios soñadores, con cruel y sangrienta consecuencia, todas las posibilidades del racionalismo hasta el final, mientras que en las universidades alemanas un libro tras otro minaban y destruían la orgullosa esperanza del racionalismo”.

(*La Época*, Literatura y Libros, 9 de julio de 1989, págs. 1 y 2).

## ÍNDICE

PRÓLOGO	7
Introducción al ensayo	9
Frente al caso Sinyavski	17
En torno al fenómeno <i>Planeta</i>	19
Aventura y desventuras de Gyorgy Lukács	21
La correspondencia del piloto de Hiroshima	25
Para un almanaque "Fascista"	27
Literatura, erotismo e insinceridad	31
El "rescate" de Drieu La Rochelle	35
Brigitte Bardot... Mito estupendo	38
La tentativa crítica de Roland Barthes	40
Introducción al silencio de Paul Valéry	43
Punto de partida para una actitud consecuente	46
Sobre una generación sin ilusiones	50
La tentación del exilio	53
Para un encuentro de Pierre Emmanuel	56
Sobre un libro de Roland Barthes	58
Sobre DADA	60
Marilyn Monroe. La suicida silenciada	63
Retrato de un húsar triste	67
El espacio de la libertad	71
La segunda realidad	74
Sobre el mundo de los <i>cartoons</i>	76
Un profeta maldito. Louis-Ferdinand Céline	79
El tiempo de las vampiresas	84
La querrela del cosmopolitismo	85
Scott Fitzgerald entre nosotros	88
Un viernes breve, frío, en París	91
Jean-Paul Sartre en la actualidad I	94
Jean-Paul Sartre en la actualidad II	98
Jean-Paul Sartre en la actualidad III	102
Tres notas matinales en una	105
Al margen de un libro de R.M. Albères	108
En casa de Pierre de Place	110
Nihilismo, literatura e historia	114
Algo más sobre el nihilismo	117
Letrados, autores y escritores	120
El "qualunquismo" en Marguerite Duras	123
Situación de Marguerite Duras	126
Nueva novela & nueva crítica I	130
Nueva novela & nueva crítica II	134
Nueva novela & nueva crítica III	138

Nueva novela & nueva crítica IV	142
El "mal-estar" de los escritores	146
Situación de Samuel Beckett	150
Pornografía, utopía e historia	153
Baudelaire el mito y sus máscaras	157
Historia política del existencialismo I	160
Historia política del existencialismo II	163
Crónica "interna" de un itinerario	167
La literatura en cuanto creencia	170
Sobre la teoría de la novela	173
Una cierta negación radical I	177
Una cierta negación radical II	180
La querrela estructuralista I	183
La querrela estructuralista II	186
Sobre un libro de arquitectónica I	189
Sobre un libro de arquitectónica II	193
La obra, el autor y el otro I	197
La obra, el autor y el otro II	200
La obra, el autor y el otro III	204
La cólera de la Sorbona	208
El nihilismo del joven Malraux	210
Los tropismos o la realidad desconocida	214
La literatura y la necesidad	217
Al margen de un libro sobre Lukács	220
La "sobrevivencia" de Barthes I	223
Esbozo de Peter J. Mayne (1929 -1968)	227
Apuntes sobre la nueva crítica	229
Karl Jaspers (1883 -1969)	233
Los vagabundos del joven Gorki	235
Realidad e historia del hombre fantástico	238
Los inicios de la época novelesca	241
Sobre el espíritu de ortodoxia	244
Algo más sobre Scott Fitzgerald	246
Dios, literatura e incertidumbre	248
La vuelta a Nietzsche	251
La generación de <i>Arguments</i>	253
Discurso preliminar a <i>Bouvard y Pécuchet</i> de G. Flaubert	254
De la revolución al romanticismo	257
Índice	263
Publicaciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1990 -1993	265



PUBLICACIONES  
DE LA DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS  
1990-1993

BIBLIOTECA NACIONAL

- Revista *Mapocho*, N<sup>os</sup> 29 y 30, primer y segundo semestre de 1991 (Santiago, 1991); N<sup>os</sup> 31 y 32, primer y segundo semestre de 1992 (Santiago, 1992); N<sup>o</sup> 33, primer semestre de 1993 (Santiago, 1993); N<sup>o</sup> 34, segundo semestre de 1993 (en prensa).
- Referencias críticas sobre autores chilenos*, años 1982, 1983 y 1987, vols. xvii, xviii y xxii (Santiago, 1991, 556 págs.; 1991, 430 págs.; 1992, 333 págs.).
- Gabriela Mistral, *Lagar II* (Santiago, 1991, 172 págs.). Primera reimpression. (Santiago, 1992).
- Geografía poética de Chile*, Norte Grande (Santiago, 1991, 111 págs.).
- Geografía poética de Chile*, Norte Chico (Santiago, 1992, 112 págs.).
- Pedro de Oña, *El Ignacio de Cantabria*, edición crítica de Mario Ferreccio P. y Mario Rodríguez (Santiago, 1992, 441 págs.).
- Roque Esteban Scarpa, *Las cenizas de las sombras* (Santiago, 1992, 179 págs.).
- Julio Retamal, Carlos Celis y Juan G. Muñoz, *Familias fundadoras chilenas*, coedición: Ed. Zig-Zag, Comisión Quinto Centenario (Santiago, 1992, 827 págs.).
- Catálogo del patrimonio cultural*, 20 láminas color (Santiago, 1992).
- Lidia Contreras, *Historia de las ideas ortográficas en Chile* (Santiago, 1993, 416 págs.).
- Departamento de Extensión Cultural, Serie Patrimonio Cultural, Contiene: *Grabados de Max Klinger*, vol. i; *Dibujos de Rugendas*, vol. ii; *Los caprichos de Goya*, vol. iii; *Dibujos de Gustav Klimt, Egon Schiele*, vol. iv; *Dibujos de Dampier*, vol. v. (Santiago, 1993).

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- Chile y Australia en el Pacífico, mar del nuevo mundo* (Santiago, 1990, 39 págs.).
- La palabra de España en América* (Santiago, 1990, 99 págs.).
- Balmaceda y su tiempo* (Santiago, 1991, 51 págs.).
- El territorio del Reyno de Chile, 1520 - 1810* (Santiago, 1992, 36 págs.).

CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA

*Fuentes para la historia de la república*

- Vol. I *Discursos de José Manuel Balmaceda*. Iconografía, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1991, 351 págs.).
- Vol. II *Discursos de José Manuel Balmaceda*. Iconografía, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1991, 385 págs.).
- Vol. III *Discursos de José Manuel Balmaceda*. Iconografía, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1992, 250 págs.).
- Vol. IV *Cartas de Ignacio Santa María y su hija Elisa*, recopilación de Ximena Cruzat A. y Ana Tironi (Santiago, 1991, 156 págs.).
- Vol. V *Escritos del padre Fernando Vives*, recopilación de Rafael Sagredo (en prensa).
- Vol. VI *Ensayistas y proteccionistas del siglo XIX*, recopilación de Sergio Villalobos R. y Rafael Sagredo B. (en prensa).

*La época de Balmaceda*. Conferencias (Santiago, 1992, 123 págs.).

### *Colección sociedad y cultura*

- Jaime Valenzuela Márquez, *Bandidaje rural en Chile central, Curicó, 1850 - 1900* (Santiago, 1991, 160 págs.).
- Verónica Valdivia Ortiz de Zárate, *La Milicia Republicana. Los civiles en armas. 1932 - 1936* (Santiago, 1992, 132 págs.).
- Micaela Navarrete, *Balmaceda en la poesía popular 1886 - 1896* (Santiago, 1993, 126 págs.).
- Andrea Ruiz-Esquiude F., *Los indios amigos en la frontera araucana* (Santiago, 1993, 116 págs.).
- Paula de Dios Crispí, *Inmigrar en Chile: estudio de una cadena migratoria hispana* (Santiago, 1993, 172 págs.).
- Jorge Rojas Flores, *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927 - 1931)* (Santiago, 1993, 190 págs.).
- Ricardo Nazer, *José Tomás Urmeneta. Un empresario del siglo XIX* (en prensa).

### *Biblioteca escritores de Chile*

- Vol. I *Alone y los Premios Nacionales de Literatura*, recopilación y selección Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 1992, 338 págs.).
- Vol. II *Jean Emar, escritos de arte. 1923 - 1925*, recopilación e introducción de Patricio Lizama (Santiago, 1992, 170 págs.).
- Vol. III *Vicente Huidobro, textos inéditos y dispersos*, recopilación, selección e introducción de José Alberto de la Fuente (Santiago, 1993, 254 págs.).
- Vol. IV *Domingo Melfi. Páginas escogidas* (Santiago, 1993, 128 págs.).
- Vol. V *Alone y la crítica de cine*, recopilación y prólogo de Alfonso Calderón (Santiago, 1993, 204 págs.).
- Vol. VI *Martín Cerda. Ideas sobre el ensayo*, recopilación y selección Alfonso Calderón y Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 1993, 266 págs.).

### COORDINACIÓN DE MUSEOS

- Revista *Museos*, N° 7 y 8 (1990); N° 9, 10 y 11 (1991); N° 12, 13 y 14 (1992); N° 15 (1993).
- Gabriela Mistral en La Voz de Elqui, publicación ocasional del Museo Gabriela Mistral de Vicuña (Vicuña, 1992, 64 págs.).
- Boletín del Museo Mapuche de Cañete*, N° 5 (1990); N° 6 (1991).
- Comunicaciones*, Museo de Concepción, N° 5 (1990); N° 6 (1991).
- Anales*, Museo de Historia Natural de Valparaíso, 1987 (1991).
- Contribución arqueológica* N° 3, Museo Regional de Atacama (Copiapó, 1992, 96 págs.).