

Jean Paul Sartre. Qué es la literatura. Capítulo 1.- ¿Qué es escribir?

No, no queremos "comprometer también" a la pintura, la escultura y la música o, por lo menos, no de la misma manera. ¿por qué íbamos a quererlo? Cuando un escritor de los siglos pasado expresaba una opinión sobre su oficio ¿es que le pedían en seguida que aplicara esa opinión a las otras artes? Pero hoy es elegante "hablar de pintura" en la jerga del músico y del literato y "hablar de literatura" en la del pintor, como si hubiese, en el fondo, un solo arte que pudiera expresarse indiferentemente en uno u otro de esos lenguajes, al modo de la substancia spinozista, reflejada adecuadamente por cada uno de sus atributos.

Indudablemente, cabe encontrar en el origen de toda vocación artística una cierta opción indiferenciada que las circunstancias, la educación y el contacto con el mundo particularizarán solamente más adelante. Indudablemente también, las artes de una misma época se influyen mutuamente y están condicionadas por los mismos factores sociales.

Pero quienes quieren demostrar la absurdidad de una teoría literaria mostrando que la misma es inaplicable a la música deben probar ante todo que las artes son paralelas. Ahora bien, este paralelismo no existe. Aquí, como en todas partes, no hay diferencias únicamente en las formas, sino también en la materia; una cosa es trabajar con colores y sonidos y otra cosa es expresarse con palabras. Las notas, los colores y las formas no son signos, no son cosas que remitan a nada que les sea exterior.

Desde luego, es completamente imposible reducirlos estrictamente a ellos mismos y la idea de un sonido puro, por ejemplo, es una abstracción; no hay, Merleau-Ponty lo ha mostrado claramente en la *Phénoménologie de la perception*, cualidad o sensación tan desnudas que carezcan por completo de significado.

Pero el leve sentido oscuro que habita en ellas, alegría ligera o tímida tristeza, sigue inmanente en las mismas o se mantiene trémulo en su entorno como una bruma de color; es color o sonido. ¿Quién podría distinguir el verde manzana de su alegría ácida? Y ¿no es ya pasar de la raya decir "la alegría ácida del verde manzana"? Hay el verde y hay el rojo, eso es todo; se trata de cosas y existen por sí mismas.

Verdad es que cabe conferirles por convención el valor de los signos. Así, se habla del lenguaje de las flores. Pero, si, después de puestos de acuerdo, las rosas blancas significan para mí "fidelidad", es que he dejado de verlas como rosas: mi mirada las atraviesa para ver más allá

de ellas una virtud abstracta; las olvido y no tengo en cuenta su abultamiento espumoso, su dulce perfume de la declinación; ni las he percibido.

Esto quiere decir que no me he comportado como artista. Para el artista, el color, el aroma, el tintineo de la cucharilla en el platillo, son cosas en grado supremo; se detiene en la calidad del sonido, o de la forma, vuelve a ella sin cesar y obtiene de ella satisfacciones íntimas; es este color-objeto el que va a trasladar a su tela y la única modificación que le hará experimentar es que lo transformará en objeto imaginario. Es, pues, el que más dista de considerar los colores y los sonidos como un lenguaje.

Lo que es valioso para los elementos de la creación artística lo es también para sus combinaciones: el pintor no quiere trazar signos en su tela, sino que quiere crear una cosa, y, si pone a la vez rojo, amarillo y verde, no hay ningún motivo para que el conjunto posea una significación definible, es decir, la remisión concreta a otro objeto.

Indudablemente, este conjunto está también habitado por un alma y, como ha habido motivos, incluso ocultos, para que el pintor elija el amarillo y no el violeta, se puede sostener que los objetos así: creados reflejan sus tendencias más profundas. Sin embargo, no expresan nunca su cólera, su angustia o su alegría como Jobacen las palabras o la expresión de un rostro.

Los objetos están impregnados de estas cosas y, al haberse vaciado en estos tintes, que, por sí mismos, tenían ya como un sentido, las emociones se confunden y oscurecen; nadie puede reconocerlas por completo. Este desgarramiento amarillo del cielo encima del Gólgota no ha sido elegido por el Tintoretto para expresarla angustia, ni tampoco para provocarla; es, al mismo tiempo angustia y cielo amarillo. No cielo de angustia ni cielo angustiado; es una angustia hecha cosa, una angustia que se ha convertido en desgarramiento amarillo del cielo y que, por ello, está sumergida y empastada por las cualidades propias de las cosas, por su impermeabilidad, por su extensión, su permanencia ciega, su exterioridad y esas infinitas relaciones que con las otras cosas mantienen; es decir, ya no es en modo alguno legible; es como un esfuerzo inmenso y vano, siempre detenido a mitad de camino del cielo y de la tierra, para expresar lo que su naturaleza no le permite expresar.

Y, del mismo modo, la significación de una melodía —si cabe hablar todavía de significación— no es nada fuera de la melodía misma, en contraste con las ideas, que pueden ser expresadas adecuadamente en distintas formas. Se diga de una melodía que es alegre o es melancólica, siempre estará más allá o más acá de todo lo que de ella se pueda decir. No porque el artista tenga pasiones más ricas o más

varias, sino porque sus pasiones, que son tal vez el origen del tema inventado, al incorporarse a las notas, han experimentado una transubstanciación y una degradación.

El grito de dolor es el signo del dolor que lo provoca. Pero un canto de dolor es a la vez el dolor mismo y una cosa distinta. O, si se quiere adoptar el vocabulario existencialista, es un dolor que ya no existe, que es. Ustedes dirán: ¿y si el pintor "hace" casas? Pues bien, precisamente, hace casas, es decir, crea una casa imaginaria en la tela y no un signo de casa. Y la casa que así se manifiesta conserva toda la ambigüedad de las casas reales.

El escritor puede guiar y, si describe un tugurio, representarlo como un símbolo de las injusticias sociales y provocar la indignación. El pintor es mudo: presenta un tugurio y todos podemos ver en él lo que queramos. Esta buhardilla no será jamás el símbolo de la miseria; para que lo fuera, sería necesario que fuera signo, cuando no es más que cosa. El mal pintor busca el tipo y pinta al Árabe, al Niño, a la Mujer; el bueno sabe que ni el Árabe ni el Proletario existen ni en la tela ni en la realidad: propone un obrero, cierto obrero. Y ¿qué se piensa de un obrero? Una infinidad de cosas contradictorias.

Todos los pensamientos y sentimientos están ahí, aglutinados sobre el lienzo con una indiferenciación profunda; a cada uno toca elegir. Los artistas de almas nobles han tratado a veces de emocionarnos: han pintado largas filas de obreros esperando en la nieve que se les contrate, los rostros chupados de los desocupados, los campos de batalla. No emocionan más que Greuze con su *Hijo pródigo*. Y Guernica, esa obra maestra, ¿ha conquistado un solo corazón para la causa española?

Y, sin embargos se dice algo que no se puede nunca oír por completo y que necesitaría una infinidad de palabras para ser expresado. Los estirados arlequines de Picasso, ambiguos y eternos, en los que hay siempre un sentido indescifrable, inseparables de su delgadez encorvada y de los rombos ajados de sus apretados trajes, tienen una emoción que se ha hecho carne y que la carne ha bebido como el papel secante bebe la tinta, una emoción Incognoscible, perdida, extraña a sí misma, descuartizada y dispersa y, sin embargo, presente.

Yo no dudo de que la caridad o la cólera puedan producir otros sujetos, pero quedarán sumergidas en ellos de un modo análogo, perderán su nombre y dejarán únicamente cosas obsesionadas por un alma oscura. No se pintan ni se traducen en música los significados. ¿Quién se atrevería, en estas condiciones, a pedir al pintor y al músico que se comprometan?

Por el contrario, el escritor trabaja con significados. Y todavía hay que distinguir: el imperio de los signos es la prosa; la poesía está en el lado de la pintura, la escultura y la música. Se me reprocha que la detesto; la prueba está, dicen, en que *Los Tiempos Modernos* publica muy pocos poemas. Esa es, por el contrario, la prueba de nuestra afición por ella.

Para convencerse, basta echar un vistazo a la producción contemporánea. Los críticos dicen triunfalmente: "Por lo menos, no puede usted ni soñar en comprometerla". En efecto. Pero, ¿por qué iba a querer comprometerla? ¿Porque se sirve de palabras como la prosa? Pero no se sirve de la misma manera. Y hasta no se sirve en modo alguno; yo diría más bien que las sirve. Los poetas son hombres que se niegan a utilizar el lenguaje.

Ahora bien, como es en y por el lenguaje, concebido como una especie de instrumento, la manera en que se busca la verdad, no hay que imaginarse que los poetas traten de discernir lo verdadero y exponerlo. No sueñan tampoco en nombrar al mundo y, verdaderamente, no nombran nada, pues la nominación supone un perpetuo sacrificio del hombre al objeto nombrado o, hablando como Hegel, el hombre se revela como lo inesencial delante de la cosa, que es lo esencial. Los poetas no hablan; tampoco se callan: es otra cosa.

Se ha dicho que querían destruir el verbo con acoplamientos monstruosos, pero es falso, pues sería necesario entonces que se hubiesen lanzado ya en medio del lenguaje utilitario y trataran de retirar de él las palabras por pequeños grupos singulares, como, por ejemplo, "caballo" y "manteca" escribiendo "caballo de manteca". Aparte de que una empresa así reclamaría un tiempo infinito, no es concebible que se pueda estar a la vez considerando las palabras como utensilios y pensando en quitarles su "utensilidad".

En realidad, el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos. Porque la ambigüedad del signo supone que se pueda a voluntad atravesarlo como un cristal y perseguir más allá a la cosa significada o volver la vista hacia su realidad y considerarlo como objeto.

El hombre que habla está más allá de las palabras, cerca del objeto; el poeta está más acá. Para el primero, las palabras están domesticadas; para el segundo, continúan en estado salvaje. Para aquél, son convenciones útiles, instrumentos que se gastan poco a poco y de los que uno se desprende cuando ya no sirven; para el segundo, son cosas naturales que crecen naturalmente sobre la tierra, como la hierba y los árboles.

Pero, si el poeta se detiene en las palabras, como el pintor en los colores y el músico en los sonidos, esto no quiere decir que las palabras hayan perdido todo significado a sus ojos; sólo el significado puede dar a las palabras su unidad verbal; sin él, las palabras se desharían en sonidos o trazos de pluma. Pero el significado también se hace natural; ya no es la meta siempre fuera de alcance y siempre buscada por la trascendencia humana; es la propiedad de cada término, análoga a la expresión de un rostro, al leve sentido triste o alegre de los sonidos y los colores. Vaciado en la palabra, absorbido por su sonoridad o por su aspecto visual, espesado, degradado, es también cosa, increada, eterna; para el poeta, el lenguaje es una estructura del mundo exterior.

El que habla está situado en el lenguaje, cercado por las palabras; éstas son las prolongaciones de sus sentidos, sus pinzas, sus antenas, sus lentes; ese hombre las maneja desde dentro, las siente como siente su cuerpo, está rodeado de un cuerpo verbal del que apenas tiene conciencia y que extiende su acción por el mundo. El poeta está fuera del lenguaje, ve las palabras al revés, como si no perteneciera a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrara en primer lugar la palabra como una barrera. En lugar de conocer primeramente las cosas por sus nombres, parece que tiene primeramente un contacto silencioso con ellas, ya que, volviéndose hacia esta otra especie de cosas que son para él las palabras, tocándolas, palpándolas, descubre en ellas una pequeña luminosidad propia y afinidades particulares con la tierra, el cielo, el agua y todas las cosas creadas.

Incapaz de servirse de la palabra como signo de un aspecto del mundo, ve en ella la imagen de uno de estos aspectos. Y la imagen verbal que elige por su parecido con el sauce o el fresno no es necesariamente la palabra que nosotros utilizamos para designar estos objetos. Como está ya fuera, en lugar de que las palabras sean para él indicaciones que le saquen de sí mismo, que le pongan en medio de las cosas, las considera una trampa para atrapar una realidad evasiva; en pocas palabras, todo el lenguaje es para él el Espejo del Mundo;

El resultado es que se operan importantes cambios en la economía interna de las palabras. Su sonoridad, su longitud, sus desinencias masculinas o femeninas y su aspecto visual le forman un rostro de carne que representa el significado más que lo expresa. Inversamente, como el significado está realizado, el aspecto físico de la palabra se refleja en él y le permite que funcione a su vez como imagen del cuerpo verbal. También como su signo, pues el significado ha perdido su preeminencia y, como las palabras son increadas como las cosas, el poeta no sabe si aquéllas existen por éstas o éstas por aquéllas.

De este modo, se establece entre la palabra y la cosa significada una doble relación recíproca de parecido mágico y de significación. Y, como

el poeta no utiliza la palabra, no elige entre las diversas acepciones y cada una de ellas, en lugar de parecerle una función autónoma, se le entrega como una cualidad material que se funde ante su vista con las otras acepciones.

Así, en cada palabra, por el solo efecto de la actitud poética, realiza las metáforas en las que soñaba Picasso cuando deseaba hacer una caja de fósforos que fuera toda ella un murciélago sin dejar de ser una caja de fósforos. Florence —Florenxia— es ciudad, flor y mujer y es también ciudad-flor, ciudad-mujer y muchacha-flor. Y el extraño objeto que se muestra así posee la liquidez del río —fleuve—, y el dulce ardor leonado del oro -or—, terminar, se abandona con decencia —décence—, y prolonga indefinidamente, por medio del debilitamiento continuo de la "e" muda, su sereno regocijo saturado de reservas.

A esto ha de añadirse el esfuerzo insidioso de la biografía. Para mí, Florence es también cierta mujer, una actriz norteamericana que actuaba en las películas mudas de mi infancia y de la que he olvidado todo, salvo que era larga como un guante de baile, que siempre estaba un poco cansada y era casta, que siempre representaba papeles de esposa incomprendida y que se llamaba Florence y yo la amaba. Porque la palabra, que arranca al prosista de sí mismo y lo lanza al mundo, devuelve al poeta, como un espejo, su propia imagen.

Esto es lo que justifica la doble empresa de Leiris, quien, por un lado, en su *Glossaire*, trata de dar a ciertas palabras una definición poética, es decir, que sea por sí misma una síntesis de implicaciones recíprocas entre el cuerpo sonoro y el alma verbal y, por otro, en una obra todavía inédita, se lanza a la busca del tiempo perdido, tomando como guías ciertas palabras especialmente cargadas para él de valor afectivo. Así, pues, la palabra poética es un microcosmos.

La crisis del lenguaje que se produjo a comienzos del siglo fue una crisis poética. Sean cuales fueren los factores sociales e históricos que la produjeron, esta crisis se manifestó por accesos de despersonalización del escritor ante las palabras. No sabía servirse de ellas y, según la célebre fórmula de Bergson, sólo las reconocía a medias; se acercaba a ellas con una sensación de extrañeza verdaderamente fructuosa: ya no le pertenecían, ya no eran él, pero, en esos espejos desconocidos se reflejaban el cielo, la tierra y la propia vida. Y, finalmente, se convertían en las cosas mismas o, mejor dicho, en el corazón negro de las cosas.

Y, cuando el poeta pone juntos varios de estos microcosmos, actúa como el pintor que reúne sus colores en el lienzo; se diría que el poeta está componiendo una frase, pero esto no es más que apariencia; está creando un objeto. Las palabras-cosas se agrupan por asociaciones mágicas de conveniencia e inconveniencia, como los colores y los

sonidos; se atraen, se rechazan, se *queman*, y su asociación compone la verdadera unidad poética que es la *frase objeto*.

Con más frecuencia todavía, el poeta tiene primeramente en el espíritu el esquema de la frase y las palabras siguen. Pero este esquema no tiene nada de común con eso que llaman ordinariamente un esquema verbal: no preside la construcción de un significado. Se acercaría más bien al proyecto creador por el que Picasso predetermina en el espacio, antes incluso de tocar su pincel, esa cosa que se convertirá en un saltimbanqui o un arlequín.

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

Este *mais* que se levanta como un monolito en los lindes de la frase, no enlaza el último verso con el precedente. Le procura cierto matiz reservado, una "altanería" que penetra en todas partes. Del mismo modo, ciertos poemas comienzan por "y". Esta conjunción ya no es para el espíritu la señal de una operación que ha de efectuarse: se extiende por todo el párrafo para darle la cualidad absoluta de una continuación.

Para el poeta, la frase tiene una tonalidad, un gusto; el poeta saborea en ella, por sí mismos, los sabores irritantes de la objeción, la reserva, la disyunción; los lleva a lo absoluto y hace de ellos propiedades reales de la frase; ésta se convierte en todas sus partes en objeción, sin ser objeción a nada preciso. Volvemos a encontrar aquí esas relaciones de implicación recíproca que señaláramos hace un momento entre la palabra poética y su sentido: el conjunto de las palabras elegidas funciona como *imagen* del matiz interrogativo o restrictivo e, inversamente, la interrogación es imagen del conjunto verbal que delimita.

Como en estos versos admirables:

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

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

Rimbaud nos invita a verla desde fuera con él; su extrañeza procede de que nosotros nos colocamos para considerarla del otro lado de la condición humana, del lado de Dios.

Si las cosas son así, se comprenderá fácilmente qué tontería sería reclamar un compromiso poético. Indudablemente, la emoción, la pasión misma —¿y por qué no la cólera, la indignación social o el odio político— participan en el origen del poema. Pero no se expresan en él, como en un libelo o una profesión de fe. A medida que el prosista expone sus sentimientos, los aclara; para el poeta, por el contrario, si desliza sus pasiones en su poema, deja de reconocerlas; las palabras se apoderan de ellas, se empapan con ellas y las metamorfosean; no las significan, ni siquiera a los ojos del autor.

La emoción se ha convertido en cosa y tiene ahora la opacidad de las cosas; está nublada por las propiedades ambiguas de los vocablos en los que la han encerrado. Y, sobre todo, hay siempre mucho más, en cada frase, en cada verso, como hay en ese cielo amarillo encima del Gólgota más que una simple angustia.

La palabra, la frase-cosa, inagotables como cosas, desbordan por todas partes el sentimiento que las ha suscitado. ¿Cómo cabe esperar que se provocará la indignación o el entusiasmo político del lector cuando precisamente se le retira de la condición humana y se le invita a examinar, con los ojos de Dios, el lenguaje al revés? Se me dirá: "Se olvida usted de los poetas de la Resistencia. Se olvida usted de Pierre Emmanuel". ¡No, no! Iba precisamente a citarlo en mi apoyo.

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

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

El arte de la prosa se ejerce sobre el discurso y su materia es naturalmente significativa; es decir, las palabras no son, desde luego, objetos, sino designaciones de objetos. No se trata, por supuesto, de

saber si agradan o desagradan en sí mismas, sino si indican correctamente cierta cosa del mundo o cierta noción. Así, nos sucede a menudo que estamos en posesión de cierta idea que nos ha sido enseñada con palabras, sin que podamos recordar ni uno solo de los vocablos con que la idea nos ha sido transmitida. La prosa es ante todo una actitud del espíritu: hay prosa cuando, para hablar como Valéry, la palabra pasa a través de nuestra mirada como el sol a través del cristal.

Cuando se está en peligro o en una situación difícil, se agarra cualquier cosa que se tenga a mano. Pasado el peligro, no nos acordamos ya si se trataba de un martillo o un leño. Y, por otra parte, nunca lo hemos sabido: nos hacía falta una prolongación de nuestro cuerpo, un medio de extender la mano hasta la rama más alta; era un sexto dedo, una tercera pierna; en pocas palabras, una pura función que nos habíamos asimilado.

Así pasa con el lenguaje: es nuestro. caparazón y nuestras antenas; nos protege de los demás y nos dice qué son; es una prolongación de nuestros sentidos. Estamos en el lenguaje como en nuestro cuerpo; lo sentimos espontáneamente al pasarlo cuando nos dirigimos a otros fines, como sentimos nuestras manos y nuestros pies; cuando lo emplea otro, lo percibimos como percibimos los miembros de los demás.

Hay la palabra "vivido" y la palabra "encontrado". Pero, en los dos casos, es durante alguna empresa, sea de mí sobre los otros o de los otros sobre mí. La palabra es cierto momento determinado de la acción y no se comprende fuera de ella. Ciertos afásicos han perdido la posibilidad de actuar, de comprender las situaciones, de tener relaciones normales con el otro sexo.

En el seno de esta apraxia, la destrucción del lenguaje parece únicamente el derrumbamiento de una de las estructuras: la más fina y más aparente. Y, si la prosa no es nunca más que el instrumento privilegiado de una determinada empresa, si sólo corresponde al poeta contemplar las palabras de modo desinteresado, existe el derecho de preguntar inmediatamente al prosista: ¿con qué finalidad escribes? ¿En qué empresa estás metido y por qué necesita esa empresa recurrir a la escritura?

Y esta empresa, en ningún caso, puede tener por fin la pura contemplación. Porque la intuición es silencio y el fin del lenguaje es comunicarse. Indudablemente, cabe fijar los resultados de la intuición, pero, en este caso, bastarán unas cuantas palabras trazadas apresuradamente en el papel: el autor siempre se reconocerá en ellas en suficiente medida.

Si las palabras son reunidas en frases en busca de la claridad, es necesario que intervenga una decisión extraña a la intuición y al lenguaje mismo: la decisión de entregar a otros los resultados obtenidos. Y es de esta decisión de lo que cabe reclamar en cada caso una justificación. Y el buen sentido, que nuestros doctos olvidan con demasiada facilidad, no cesa de repetirlo. ¿No existe la costumbre de formular a todos los jóvenes que se proponen escribir esta pregunta de principio: "¿Tiene usted algo que decir"? Con lo que se quiere decir: algo que valga la pena de ser comunicado. Pero, ¿cómo comprender lo que "vale la pena", si no es recurriendo a un sistema trascendente de valores?

Por otra parte, si se considera únicamente esta estructura secundaria de la empresa que es el momento verbal, el grave error de los estilistas puros estriba en creer que el vocablo es un céfiro que discurre levemente por la superficie de las cosas, que las toca suavemente sin alterarlas. Y el hablador es un puro testigo que resume en una palabra su contemplación inofensiva. Hablar es actuar: toda cosa que se nombra ya no es completamente la misma; ha perdido su inocencia.

Si se nombra la conducta de un individuo, esta conducta queda de manifiesto ante él; este individuo se ve a sí mismo. Y, como al mismo tiempo se nombra esa conducta a todo lo demás, el individuo se sabe visto al mismo tiempo que se ve; su ademán furtivo, olvidado apenas hecho, comienza a existir enormemente, a existir para todos; se integra en el espíritu objetivo, toma dimensiones nuevas, queda recuperado.

Después de esto, ¿cómo quieren ustedes que el individuo actúe de la misma manera? O bien insistirá en su conducta por obstinación y con conocimiento de causa o bien la abandonará. Así, al hablar, descubro la situación por mí mismo propósito de cambiarla; la descubro a mí mismo y a los otros para cambiarla; la alcanzo en pleno corazón, la atravieso y la dejo clavada bajo la mirada de todos; ahora, decido; con cada palabra que digo, me meto un poco más en el mundo y, al mismo tiempo, salgo de él un poco más, pues lo paso en dirección al porvenir.

Así, el prosista es un hombre que ha elegido cierto modo de acción secundaria que podría ser llamada acción por revelación. Es, pues, perfectamente legítimo formularle esta segunda pregunta: ¿qué aspecto del mundo quieres revelar, qué cambio quieres producir en el mundo con esa revelación? El escritor "comprometido" sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse cambio.

Ha abandonado el sueño imposible de hacer una pintura imparcial de la sociedad y la condición humana. El hombreo es el ser frente al que ningún ser puede mantener la neutralidad; ni el mismo Dios. Porque

Dios, si existiera, estaría, como lo han visto claramente algunos místicos, *situado* en relación con el hombre. Y es también el ser que no puede ni ver siquiera una situación. sin cambiarla, pues su mirada coagula, destruye, esculpe o, como hace la eternidad, cambia el objeto en sí mismo. Es en el amor, en el odio, en la cólera, en el miedo, en la alegría, en la indignación; en la admiración, en la esperanza y en la desesperación como el hombre y el mundo se revela en *su verdad*.

Sin duda el escritor comprometido puede ser mediocre; cabe incluso que tenga conciencia de serlo, pero, como no se sabría escribir en el proyecto de hacerlo perfectamente, la modestia con que considere su obra no debe apartarle del propósito de construirla como si fuera a tener la mayor repercusión. No debe decirse jamás: "¡Bah! Apenas tendré tres mil lectores", sino: "¿Qué sucedería si todo el mundo leyera lo que escribo?".

Recuerda la frase de Mosca delante de la berlina que llevaba a Fabricio y Sanseverina: "Si brota entre ellos la palabra Amor, estoy perdido". Sabe que es el hombre que nombra lo que todavía no ha sido nombrado o lo que no se atreve a decir su nombre; sabe que hace "brotar" la palabra amor y la palabra odio y con ellas, el amor y el odio entre hombres que no habían decidido todavía acerca de sus sentimientos. Sabe que las palabras, como dice Brice-Parain, son "pistolas cargadas". Si habla, tira. Puede callarse, pero, si ha optado por tirar, es necesario que lo haga como un hombre apuntando a blancos; y no como un niño, al azar, cerrando los ojos y por el solo placer de oír las detonaciones.

Trataremos más adelante de determinar lo que puede ser la finalidad de la literatura. Pero, desde ahora, podemos llegar a la conclusión de que el escritor ha optado por revelar el mundo y especialmente el hombre a los demás hombres para que estos, ante el objeto así puesto al desnudo, asuman todas sus responsabilidades. De nadie se supone que ignora la ley porque hay un código y la ley es una cosa escrita; después de esto, cada cual puede infringir la ley, pero a sabiendas de los riesgos que corre.

Del mismo modo, la función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente. Y, como el escritor se ha lanzado al universo del lenguaje, no puede ya simular jamás que no sabe hablar; si se entra en el universo de significados, ya no hay modo de salir de él; puede dejarse a las palabras que se organicen libremente: formarán frases y cada frase contiene el lenguaje entero y remite a todo el universo; el mismo silencio se define respecto a las palabras, como la pausa, en música, recibe su sentido de los grupos de notas que la rodean.

Este silencio es un momento del lenguaje; callarse no es quedarse mudo sino negarse a hablar, es decir, hablar todavía. Por tanto, si el

escritor ha optado por callarse en relación con un aspecto cualquiera del mundo o, según una expresión que dice muy bien lo que quiere decir, por pasarlo en silencio, hay derecho a formularle una tercera pregunta: ¿por qué hablas de esto antes que de aquello y, ya que tú hablas para cambiar, por qué quieres cambiar esto antes que aquello?

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

En un cuadro, se manifiesta en seguida, pero en un libro se oculta, actúa por persuasión, como el encanto de una voz o de un rostro, no presiona, hace inclinarse inadvertidamente y se cree ceder ante los argumentos: cuando se es requerido por un encanto que no se ve. La etiqueta de la misa no es la fe; dispone y ordena la fe. La armonía de las palabras, su belleza y el equilibrio de las frases disponen las pasiones del lector sin que este lo advierta, las ordenan como la misa, como la música, como una danza; si el lector considera las palabras por sí mismas, pierde el sentido y no le quedan más que fastidiosos balanceos.

En la prosa, el placer estético es puro únicamente cuando viene de añadidura. Da vergüenza recordar ideas tan sencillas, pero se trata de ideas que hoy parecen olvidadas. Si no fuera así, ¿vendrían a decirnos que proyectamos el asesinato de la literatura o, más sencillamente, que el compromiso perjudica al arte de escribir? Si la contaminación de cierta prosa por la poesía no hubiese nublado las ideas de nuestros críticos, ¿pensarían en atacarnos por la forma cuando hemos hablado solamente del fondo?

Sobre la forma, no se puede decir nada por adelantado y nada hemos dicho; cada cual inventa su forma, la cual es juzgada después. Verdad es que los temas proponen el estilo. Pero no lo ordenan; no hay temas que se pongan a priori fuera del arte literario, ¿Qué hay de más comprometido y fastidioso que el propósito de atacar a la sociedad de Jesús? Pascal fabricó con este propósito las Provinciales.

En pocas palabras, se trata de saber de qué se va a escribir: de las mariposas o de la condición de los judíos. Y, cuando se sabe de qué se va a escribir, queda por decidir cómo se escribirá. Frecuentemente, las dos decisiones se convierten en una sola, pero nunca la segunda precede a la primera en los buenos autores.

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

Si tal es el principio del compromiso, ¿qué se le puede objetar? Y sobre todo, ¿qué se le ha objetado? He sacado la impresión de que mis adversarios no ponían mucho empeño en sus trabajos y que sus artículos no contenían más que un largo suspiro de escándalo que se arrastraba a lo largo de dos o tres columnas. A mí me hubiera gustado saber a nombre de qué, de qué concepción de la literatura, se me condenaba, pero no lo dijeron. Ni ellos mismos lo sabían.

Lo más consecuente hubiera sido apoyar su veredicto en la vieja teoría del arte por el arte. Pero ninguno de ellos está en condiciones de aceptar esta teoría. Es una teoría que también molesta. Se sabe muy bien que el arte puro y el arte vacío son una misma cosa y que el purismo estético no fue más que una brillante maniobra defensiva de los burgueses del siglo pasado, quienes preferían verse denunciados como filisteos que como explotadores.

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

Hay que recordar que la mayoría de los críticos son hombres que no han tenido mucha suerte y que, en el momento en que estaban en los lindes de la desesperación, han encontrado un modesto puesto tranquilo de guardián de cementerio. Dios sabe si los cementerios son lugares de paz; no hay nada más apacible, salvo una biblioteca. Los muertos están ahí: no han hecho más que escribir, se les ha perdonado hace tiempo el pecado de vivir y, por otra parte, no se sabe de sus vidas más que por otros libros que otros muertos han escrito sobre ellos. Rimbaud está muerto. Muertos están Paterne Berrichon e Isabelle

Rimbaud; las gentes molestas han desaparecido y no quedan más que breves ataúdes que se colocan sobre losas, a lo largo de los muros, como las urnas de un columbario.

El crítico vive mal, su mujer no le estima como convendría, los hijos son ingratos y los fines de mes resultan difíciles. Pero siempre es posible entrar en la biblioteca, tomar un libro de un estante y abrirlo. Se percibe un leve olor a cueva y comienza una extraña operación que el crítico ha decidido llamar la lectura. Por un lado, es una posesión, se presta el propio cuerpo a los muertos para que puedan vivir de nuevo. Y, por el otro, es un contacto con el más allá.

El libro, en efecto, ya no es un objeto, ni tampoco un acto, ni siquiera un pensamiento: escrito por un muerto sobre cosas muertas, ya no tiene lugar en este mundo, ni habla de cosas que nos interesen directamente; abandonado a sí mismo, se encoge y se hunde, convirtiéndose en meras manchas de tinta sobre papel mohoso. Y, cuando el crítico reanima estas manchas, cuando hace de ellas letras y palabras, éstas le hablan de pasiones que no siente, de cóleras sin objeto, de temores y de esperanzas difuntos.

Se ve rodeado de un mundo inmaterial en el que los sentimientos humanos, como ya no emocionan, han pasado a la categoría de sentimientos ejemplares y, para decirlo con claridad, de *valores*. De este modo, el crítico se convence de haber entrado en relación con un mundo inteligible que es como la verdad de sus amarguras cotidianas y da razón de ser de las mismas. Piensa que la naturaleza imita al arte como, según Platón, el mundo sensible imitaba a los arquetipos. Y, mientras lee; su vida de todos los días se convierte en una apariencia. Es una apariencia su mujer agriada y es una apariencia su hijo jorobado. Y serán salvadas porque Jenofonte ha hecho el retrato de Jantipa y Shakespeare el de Ricardo III.

Para el crítico, es un placer que los autores contemporáneos le concedan la gracia de morir: sus libros, demasiado crudos, demasiado vivos, demasiado apremiantes, pasan al otro lado, afectan cada vez menos y se hacen cada vez más hermosos; después de una breve permanencia en el purgatorio, van a poblar el cielo inteligible de los nuevos valores. Bergotte, Swann, Siegfried, Bella y M. Teste: he aquí adquisiciones recientes. Se está esperando a Nathanaël y Ménalque.

En cuanto a los escritores que se obstinan en vivir, se les pide únicamente que no se muevan mucho y procuren en adelante parecerse a los muertos que han de ver. Valéry no se las arreglaba mal, al publicar desde hacía veinticinco años libros póstumos. Tal es la razón de que, como los santos verdaderamente excepcionales, haya sido canonizado en vida. Pero Malraux escandaliza.

Nuestros críticos son cátaros; no quieren saber nada del mundo real, salvo comer y beber en él, y, ya que es absolutamente necesario vivir en el comercio con nuestros semejantes, han decidido que sea en el comercio con los difuntos. No toman jamás partido en un asunto incierto y, como la historia ha decidido por ellos, como los objetos que aterraban o indignaban a los autores que leen han desaparecido, como a dos siglos de distancia, resulta manifiesta la vanidad de las disputas sangrientas, pueden encandilarse con el balanceo de los períodos y todo pasa como si la literatura entera fuera únicamente una vasta tautología y como si cada nuevo prosista hubiera inventado una nueva manera de hablar para no decir nada.

Hablar de arquetipos y de la "naturaleza humana", hablar para no decir nada... Todas las concepciones de nuestros críticos oscilan entre una y otra idea. Y, naturalmente, las dos son falsas: los grandes escritores querían destruir, edificar, demostrar, Pero no recordamos ya las pruebas que han presentado, porque no nos cuidamos nada de lo que quieren probar.

Los abusos que denunciaban ya no son de nuestro tiempo; hay otros que nos indignan y que ellos no pudieron sospechar; la historia ha desmentido algunas de sus previsiones y las que se realizaron son verdad desde hace tanto tiempo que nos hemos olvidado que fueron en un principio rasgos del genio de esos hombres; algunos de sus pensamientos están muertos y otros han sido tomados como propios por todo el género humano y son ahora lugares comunes.

Se deduce de esto que los mejores argumentos de estos autores han perdido su eficiencia; admiramos únicamente en ellos el orden y el rigor; su ordenación más perfecta no es para nosotros más que un adorno, una arquitectura elegante de la exposición, sin más aplicación práctica que esas otras arquitecturas: las fugas de Bach y los arabescos de la Alhambra.

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

Sade se esfuerza por ganarnos y apenas logra escandalizar: no es más que un alma devorada por un hermoso mal, una ostra perlífera. La *Lettre sur les spectacles* no induce ya a nadie a no ir al teatro, pero encontramos picante que Rousseau haya detestado el arte dramático. Si estamos un poco versados en el psicoanálisis, nuestro placer será

completo: explicaremos *El contrato social* con el complejo de Edipo y *El espíritu de las leyes* con el complejo de inferioridad; es decir, disfrutaremos plenamente de la reconocida superioridad que tienen los perros vivos sobre los leones muertos.

Cuando un libro ofrece así pensamientos entrecanos que no tienen la apariencia de razones más que para fundirse bajo la mirada y reducirse a latidos de corazón, cuando la enseñanza que se puede obtener de él es radicalmente distinta de la que el autor quiso proporcionar, se da al libro el nombre de mensaje. Rousseau, padre de la revolución francesa, y Gobineau, padre del racismo, son dos hombres que nos han enviado mensajes. Y el crítico les dedica a los dos la misma simpatía. En vida de los dos, hubiera tenido que optar por el uno contra el otro, amar al uno, odiar al otro. Pero lo que les acerca ante todo es que los dos han cometido la misma equivocación, profunda y deliciosa: han muerto.

Por ello, hay que recomendar a los autores contemporáneos que entreguen mensajes, es decir, que limiten voluntariamente sus escritos a la expresión involuntaria de sus almas. Digo involuntaria porque los muertos, de Montaigne a Rimbaud, se han pintado de cuerpo entero, pero sin quererlo y por añadidura; el excedente que nos han dado sin darse cuenta de ello debe ser la primera y confesada finalidad de los escritores vivos.

No se exige a éstos que nos entreguen confesiones sin adornos ni que se abandonen al lirismo demasiado desnudo de los románticos. Pero, ya que nos complacemos en descubrir (frustrar) las tretas de Chateaubriand o de Rousseau, en sorprenderles en la intimidad cuando representan el papel de hombres públicos, en determinar (desenredar) los móviles particulares de sus afirmaciones más universales, se pide a los nuevos que nos procuren deliberadamente este placer. Que razonen, pues. Que afirmen, que nieguen, que refuten y que prueben. Pero la causa que defienden no debe ser más que la finalidad aparente de su razonamiento.

La finalidad más honda es entregarse sin que lo parezca. Hace falta ante todo que desarmen sus razonamientos, como el tiempo ha hecho con los de los clásicos; que los transporten sobre temas que no interesen a nadie o sobre verdades tan generales que los lectores estén convencidos por adelantado; hace falta que den a sus ideas una apariencia de profundidad, pero en el vacío, formándolas de modo que se expliquen por una infancia desgraciada, un odio de clase o un amor incestuoso. Que no pretendan pensar de veras: el pensamiento oculta al hombre y es el hombre lo que nos interesa. Un sollozo completamente desnudo no es bonito: molesta. Un buen razonamiento molesta también, como Stendhal lo había advertido. Pero un razonamiento que oculte un sollozo es precisamente lo que buscamos.

El razonamiento quita a las lágrimas lo que tienen de vergonzoso; las lágrimas, al revelar su origen pasional; quitan. al razonamiento lo que tiene de agresivo; ni nos emocionaremos demasiado ni nos convenceremos del todo y podremos dedicarnos con seguridad a esa voluptuosidad moderada que procuran, como todos saben, las obras de arte.

Tal es, pues, la literatura "verdadera", "pura": una subjetividad que se entrega con la forma de lo objetivo; un discurso tan curiosamente dispuesto que equivale a un silencio, un pensamiento que se discute a sí mismo, una Razón que no es más que la máscara de la sinrazón, un Eterno que da a entender que no es más que un momento de la Historia, un momento histórico que, por las interioridades que revela, remite de pronto al hombre eterno, una enseñanza perpetua, pero que se efectúa contra las voluntades expresas de los que enseñan.

El mensaje es, en fin de cuentas, un alma hecha objeto. Un alma... Y ¿qué se hace con un alma? Se la contempla a distancia respetuosa. No se tiene la costumbre de mostrar el alma en sociedad sin un motivo imperioso. Pero, por convención y con ciertas reservas, se permite a ciertas personas poner las suyas en el comercio, donde todos los adultos pueden procurárselas.

Así, hoy, para muchas personas, las obras del espíritu son almitas errantes que se adquieren por un modesto precio: hay la del buen viejo Montaigne, la del amable La Fontaine, la de Jean-Jacques, la de Jean-Paul y la del delicioso Gérard. Se llama arte literario al conjunto de tratamientos que hacen de estas almas cosas inofensivas. Curtidas, refinadas, químicamente tratadas, proporcionan a los adquirentes la ocasión de consagrar algunos momentos de una vida completamente vuelta hacia el exterior al cultivo de la subjetividad. Queda garantizado el empleo sin riesgos.

¿Quién puede tomar en serio el escepticismo de Montaigne, sabiendo que el autor de los Essais se asustó a raíz de la peste que hizo estragos en Burdeos? ¿y el humanismo de Rousseau, cuando "Jean-Jacques" metió a sus hijos en un asilo? ¿y las extrañas revelaciones de Sylvie, si Gérard de Nerval estaba loco? A lo sumo, el crítico profesional organizará entre ellos diálogos infernales y nos dirá que el pensamiento francés es una perpetua conversación entre Pascal y Montaigne. Con esto no pretenderá hacer a Pascal y Montaigne más vivos, sino a Malraux y Gide más muertos.

Cuando, finalmente, las contradicciones internas de la vida y de la obra hayan inutilizado a una y otra, cuando el mensaje, en su profundidad indescifrable, nos haya enseñado estas verdades capitales: que "el hombre no es bueno ni malo", que "hay mucho sufrimiento en una vida humana" y que "el genio no es más que una larga paciencia", quedará

alcanzado el objetivo último de esta cocina fúnebre y el lector, recostándose sobre su libro, podrá decir, con el ánimo en calma: "Todo esto no es más que literatura".

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