

Maurice Merleau-Ponty

ELOGIO DE LA FILOSOFÍA  
seguido de  
EL LENGUAJE INDIRECTO  
Y LAS VOCES DEL SILENCIO

Ediciones Nueva Visión  
Buenos Aires

Merleau-Ponty, Maurice

Elogio de la filosofía. El lenguaje indirecto y las voces del silencio - 1ª ed. - Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.  
128 p.; 20x13 cm. (Claves, dirigida por Hugo Vezzetti).

Traducido por Amalia Letellier

ISBN 950-602-528-2

1. Filosofía - I. Letellier, Amalia, trad. II. Título  
CDD 100

Título del original en francés:

*Éloge de la philosophie* y "Le langage indirect et les voix du silence"  
(tomado de *Signes*)

© Éditions Gallimard 1953 (*Éloge de la philosophie*), 1960 ("Le langage indirect et les voix du silence", en *Signes*)

Prohibida la venta en España

Traducción de Amalia Letellier

I.S.B.N.-10: 950-602-528-2

I.S.B.N.-13: 978-950-602-528-1



Toda reproducción total o parcial de esta obra por cualquier sistema –incluyendo el fotocopiado– que no haya sido expresamente autorizada por el editor constituye una infracción a los derechos del autor y será reprimida con penas de hasta seis años de prisión (art. 62 de la ley 11.723 y art. 172 del Código Penal).

© 2006 por Ediciones Nueva Visión SAIC. Tucumán 3748, (1189)  
Buenos Aires, República Argentina. Queda hecho el depósito que  
marca la ley 11.723. Impreso en la Argentina / Printed in Argentina

## ELOGIO DE LA FILOSOFÍA\*

*A mi madre*

Sr. Administrador  
Queridos colegas  
Señoras, señores

Quien es testigo de su propia investigación, esto es, de su inquietud interior, casi no puede sentirse heredero de los hombres consagrados cuyos nombres ve sobre estos muros. Si, además, él es filósofo, es decir, si sabe que no sabe nada, ¿cómo había de creerse autorizado a ocupar esta cátedra y cómo, sin embargo, ha podido incluso desearla? La respuesta a estas preguntas es muy simple: lo que el College de France, desde su fundación, está encargado de dar a sus oyentes no son verdades adquiridas sino la idea de una investigación libre. Si en el invierno último ha decidido mantener una cátedra de filosofía es porque el no-saber filosófico incita ese espíritu de investigación que es el suyo. Si un filósofo solicita sus sufragios, mis queridos colegas, lo hace, ustedes lo saben, para llevar más plenamente esta vida filosófica, y si ustedes se los han dado es para favorecer esta tentativa en su persona. Así, pues, tanto como él se sienta indigno del honor, en la misma medida está simplemente dichoso de la tarea —porque es una felicidad, decía Stendhal, “tener por oficio su propia pasión”— en la misma medida se ha sentido conmovido de hallarlos tan resueltos, dejando de lado toda otra consideración, a mantener la filosofía entre ustedes, y, finalmente, en la misma medida siente placer en agradecerles hoy.

\* Conferencia inaugural dictada el 15 de enero de 1953 en el College de France.

Sin duda, yo no podría hacerlo mejor que examinando ante ustedes la función del filósofo, en primer término, tal como la han retomado y ejercido mis predecesores, y también tal como aparece al considerar el pasado de la filosofía y su presente.

El filósofo se reconoce en que tiene *inseparablemente* el gusto de la evidencia y el sentido de la ambigüedad. Cuando se limita a sufrir la ambigüedad, ésta se llama equívoco. En los más grandes se convierte en tema, contribuye a fundar certidumbres en vez de amenazarlas. Habría que distinguir, entonces, entre una mala y una buena ambigüedad. Siempre sucede que aun aquellos que han querido hacer una filosofía totalmente positiva, sólo han sido filósofos en la medida en que, al mismo tiempo, se negaban el derecho a instalarse en el saber absoluto y en la medida en que enseñaban no este saber sino su devenir en nosotros; no lo absoluto, sino, a lo sumo, como dice Kierkegaard, una *relación absoluta* entre él y nosotros. Lo que hace al filósofo es el movimiento que reconduce sin cesar del saber a la ignorancia, de la ignorancia al saber, y una suerte de reposo en ese movimiento...

Aun concepciones tan límpidas como las de Lavelle, y tan deliberadamente orientadas hacia el ser sin restricción, confirmarían esta definición del filósofo. Para Lavelle, el objeto de la filosofía era "el todo del ser en el que nuestro ser propio viene a inscribirse por un milagro en todos los instantes". Él hablaba de milagro porque allí hay una paradoja: la paradoja de un ser total, que es, entonces, de antemano todo lo que nosotros podemos ser y hacer, y que, sin embargo, no lo sería sin nosotros y tiene necesidad de amplificarse con nuestro propio ser. Nuestras relaciones con él comportan un doble sentido, el primero según el cual nosotros somos suyos, el segundo según el cual él es nuestro. No podemos entonces colocarnos en él, para ver derivar de él a nosotros mismos y al mundo: si lo hiciéramos, ello no podría ocurrir, dice Lavelle, más que "disimulando que lo conocemos ya". Mi situación en el mundo antes de toda reflexión y mi iniciación por ella en la existencia no podrían ser reabsorbidas por la reflexión que las sobrepasa hacia lo absoluto, ni tratadas en la sucesión como efectos. El movimiento por el cual vamos de nosotros mismos a lo absoluto no deja de subtender el movimiento descendente que un pensamiento separado cree realizar de lo absoluto a él mismo, y, finalmente, jamás es lo absolutamente absoluto lo

que el filósofo plantea, sino lo absoluto en relación con él. Con las ideas de participación y de presencia, Lavelle ha tratado justamente de definir, entre nosotros mismos y el ser total, una relación que se mantiene siempre, en alguna medida, recíproca.

Sus trabajos debían entonces desarrollarse en dos vertientes. Ante todo, el mundo, tesoro profundo en el que el hombre ingenuo cree hallar el sentido primordial del ser, le parece a Lavelle sin consistencia y sin misterio propio: es el *fenómeno*, lo que se muestra y no tiene interior. No hemos podido aprehender el sentido de la palabra ser al considerar este decorado. En nosotros y solamente en nosotros podemos tocar el interior del ser, puesto que únicamente allí es donde hallamos un ser que tiene un interior y que aún no es otra cosa más que ese interior. No hay, entonces, relación transitiva entre yo y mi cuerpo, entre yo y el mundo, y es solamente "hacia adentro" que el yo puede ser desbordado. Mi trato es sólo con una interioridad perfecta, modelo (pero también, como lo veremos, copia) de la interioridad imperfecta que me define. La meditación del ser se localiza en el yo y en el *más yo-mismo que yo*, de espaldas al mundo y a la historia. Desde este punto de vista, apenas si hay un problema y algo que hacer en filosofía: no se trata más que de recordar a los hombres una participación en el ser universal que ellos no podrían olvidar totalmente sin dejar de ser, y que está, dice el prefacio de la *Presence totale*, consignada desde siempre en la *philosophia perennis*. Con mayor razón el filósofo no tiene nada que hacer en la historia y en los debates de su tiempo. Prologando un libro de filosofía política, Lavelle escribía que la reforma espiritual reformará el Estado "sin que se haya tenido que pensar en ello".

Queda el otro lado de las cosas. Un yo infinito no es un yo. Para Lavelle, sólo un ser que padece puede decir yo. Entonces yo no tengo de Dios, a través de mí, un verdadero conocimiento. Es recogién dose más allá de sí mismo, es por la fe, dice Lavelle, que el filósofo ubica a Dios y, por esta misma razón, jamás puede pensar según Dios. Hay, entonces, una verdad del mundo y del pensamiento según el mundo. Ahora bien, para ella, Dios es "Solitario infinito, perfecto Separado, eterno Ausente", dice Lavelle. Y en tanto que es inaccesible para nosotros, y sin dejar de serlo jamás, que se hace patente a nuestra propia soledad y a nuestra propia separación. Así nuestra relación con el ser, que se habría podido creer to-

talmente positiva, se ahonda ahora por una doble negación. De ahí resulta que, para ubicarse al fin, necesita de ese mundo que, hasta ahora, sólo era apariencia. Entonces, los testimonios visibles de la interioridad recobran su importancia: no son para ella un ropaje prestado, la encarnan. El pensamiento sin lenguaje, dice Lavelle, no sería un pensamiento más puro: sólo sería una intención de pensar. Y su último libro ofrece una teoría de la expresividad que hace de la expresión no una "imagen fiel de un ser interior ya realizado, sino el medio mismo por el cual él se realiza". Entonces, lo sensible y los fenómenos, continúa diciendo, no son ya solamente lo que limita nuestra participación en el ser: "nosotros los incorporamos a la esencia positiva de cada ser, de tal manera que se puede decir, si no que él es sólo lo que muestra, al menos, que no es más que por lo que muestra". Ahora ya no hay más alternativa entre el fenómeno o la materia y el ser o el espíritu. El verdadero espiritualismo, escribe Lavelle, consiste en rechazar la alternativa del espiritualismo y del materialismo. La filosofía no puede consistir, entonces, en trasladar nuestra atención de la materia al espíritu, ni en agotarse en la comprobación intemporal de una interioridad intemporal. No hay, dice Lavelle, "más filosofía que la de hoy, ésta que yo puedo ahora pensar y vivir".\*

En el fondo, el pensamiento de Lavelle acaso era que el despliegue del tiempo y del mundo es una misma cosa con su consumación en el pasado. Pero esto quiere decir también que no se sobrepasa al mundo más que entrando en él y que, de un solo movimiento, el espíritu usa el mundo, el tiempo, la palabra, la historia y los anima con un sentido que no es el habitual. La función de la filosofía sería, pues, la de registrar este pasaje del sentido, más que la de tomarlo como hecho consumado. Lavelle no ha dicho esto en ninguna parte. Pero nos parece que su idea de una función central del presente temporal lo apartaba de una filosofía retrospectiva, que convierte, de antemano, el mundo y la historia en un pasado universal.

Es en este punto del presente que su dialéctica descendente se cruzaba con la dialéctica ascendente de Bergson y de Le Roy —los nombramos juntos, a pesar de las diferencias que habremos de señalar, porque sus investigaciones no deben estar separadas, en lo que diremos de ellas, más de lo que

\* Véase "Nota I" en la página 41.

ellas mismas han querido estarlo en su desarrollo—. Ambos habían partido del mundo y del tiempo constituido. Pero, al llegar a lo que los anima interiormente, a eso que Bergson llamaba la *hesitación del tiempo* y *Le Roy invención*, alcanzan por su faz temporal la misma unión del acontecimiento y del sentido que preocupa finalmente a Lavelle, y en ese momento se entrevé, en su investigación, la misma reverberación ambigua.

Lo que aquí decimos sólo se descubre después de que se ha superado una primera apariencia del bergsonismo. Pues hay, y en Bergson mismo, una manera totalmente positiva de presentar la intuición de la duración, la de la materia y de la vida, la de Dios. ¿El descubrimiento de la duración no es, en principio, el de una segunda realidad en la que el instante, en el momento de pasar, se mantiene, se conserva indiviso del presente, se acumula? ¿No es la duración como una cosa fluente que permanece al transcurrir, y las ulteriores investigaciones de Bergson no consisten en volver a hallar en las *otras cosas*, en la materia, en la vida, la misma cohesión real descubierta antes en nosotros? Las últimas páginas de *Matière et Mémoire*\* hablan de un “presentimiento” y de una “imitación” de la memoria en la materia. La *Evolution créatrice*\*\* une la vida, según los términos de Bergson, “sea a la conciencia misma, sea a algo que se le parezca” —¿y cómo algo podría parecerse a la conciencia, si la conciencia en la que se piensa no tenía ya la plenitud de una cosa? Bergson llega a tratar la conciencia como una substancia dispersa en el universo, que los organismos rudimentarios “comprimen en una suerte de torno” y que organismos más diferenciados dejarán expandirse. ¿Qué es, entonces, esa “vasta corriente de conciencia” sin organismo, sin individualidad que, según dice Bergson, atraviesa la materia? Transformada en factor cosmológico, la conciencia es irreconocible. Cuando, por último, Bergson la identifica expresamente con Dios, resulta difícil reconocer un yo en este “centro del que brotarían todos los mundos como chispas de un inmenso cohete”. Es el Dios de la experiencia mística que, en *Les Deux Sources*\*\*\*, suministra definitivamente a la conciencia cosmológica la

\* Traducción castellana: *Materia y memoria*, Madrid, Aguilar, 1963.

\*\* Traducción castellana: *La evolución creadora*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

\*\*\* Traducción castellana: *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, Buenos Aires, Sudamericana, 1946.

personalidad. Pero, aun entonces, el Dios bergsoniano permanece totalmente distinto de todo lo que podemos llamar pensamiento o voluntad, porque excluye de él el componente negativo. El pensamiento o la voluntad divina está, dice Bergson, "demasiado pleno de sí mismo" como para encontrar allí la idea del no-ser. "Esto sería una debilidad incompatible con su naturaleza, que es fuerza". Tomado entre las dos Potencias de Dios, que es fuerza, y de la vida, que es acción, el hombre tal cual es no puede aparecer más que como un fracaso; es el fantasma de una "humanidad divina" que, dice Bergson, "habría debido existir teóricamente en el origen", y la historia, la vida comunicativa de los hombres, no es un orden autónomo: ella oscila entre el frenesí de la acción y la mística, no es en ella misma que se encuentra el hilo conductor.

Plenitud de la duración, plenitud primordial de la conciencia cosmológica, plenitud de Dios, estos resultados implican una teoría de la intuición como coincidencia o contacto. Y, en efecto, Bergson ha definido la filosofía como un estado "semi-divino" en el que todos los problemas que "nos ponen en presencia del vacío" son ignorados. Por qué existo yo, por qué hay algo en vez de haber nada, cómo puedo saber algo; estas interrogaciones tradicionales son para él "patológicas" como la del dudoso que no sabe si ha cerrado la ventana. Sólo aparecen cuando simulamos instalarnos con el pensamiento en un vacío primordial, cuando el vacío, el no-ser, la nada, el desorden no son más que una manera totalmente verbal de significar que esperábamos otra cosa, y suponen entonces un sujeto ya instalado en el ser. La filosofía, el verdadero pensamiento, que es totalmente positivo, volverá a encontrar ese contacto ingenuo, siempre supuesto por el aparato de la negación y del lenguaje: será, lo ha dicho Bergson a menudo, "fusión" con las cosas, o también "inscripción", "registro", "impresión" de las cosas en nosotros. Más que "resolver" los problemas clásicos, ella intentará "disolverlos". "Acto simple", "visión sin punto de vista", acceso directo y sin símbolos interpuestos al interior de las cosas, todas estas fórmulas célebres de la intuición hacen de ella una aprehensión masiva del ser, sin exploración, sin movimiento interior del sentido.

Es éste un aspecto del bergsonismo, el más fácil de ver. Pero no es el único, ni el más valioso. Pues estas fórmulas expresan menos lo que Bergson tenía que decir, que su ruptura con las doctrinas recibidas cuando comenzó sus investigaciones. Se

dice: él ha restaurado la intuición contra la inteligencia o la dialéctica, el espíritu contra la materia, la vida contra el mecanismo. Así lo interpretaban sus amigos y sus adversarios cuando apareció. Ahora bien, sus adversarios han ido muy lejos. Acaso sea oportuno buscar en Bergson otra cosa que la antítesis de las abandonadas tesis de ellos. A despecho de la paradoja, el Bergson totalmente positivo es polémico, y es a medida que lo negativo reaparece en su filosofía que lo vemos afirmarse. Acaso se demostraría más respeto a sus libros buscando en ellos, antes que la crítica de Taine y de Spencer, opiniones sobre las relaciones vivientes y difíciles del espíritu con el cuerpo y el mundo, y, antes que comprobaciones sucesivas, el movimiento interior que anima las intuiciones, vincula la una a la otra, y a menudo invierte las relaciones iniciales. Entonces Bergson sería verdaderamente liberado de sus adversarios, liberado también de sus "amigos", de los que ya decía Péguy que no lo comprendían mucho mejor. Y se reconocería al mismo tiempo la seguridad de investigaciones como las de Le Roy, que jamás se detienen en el positivismo bergsoniano, y que sobre puntos esenciales como la teoría de la intuición, de lo inmediato y del límite, orientan de golpe el bergsonismo en su sentido más satisfactorio.

Si Bergson quiere terminar con los problemas tradicionales, no es para eliminar lo problemático de la filosofía, sino para hacerlo revivir. Sabe perfectamente que toda filosofía debe ser, como había de decirlo Le Roy, una filosofía nueva; hasta tal punto la filosofía no es para él el descubrimiento de una solución inscrita en el ser y que obtura nuestra curiosidad, que exige de ella no sólo que invente soluciones, sino también que invente sus problemas. En 1935 escribía: "Yo llamo aficionado en filosofía al que acepta textualmente los términos de un problema usual... filosofar seriamente consistiría aquí en *crear* la posición del problema y en crear la solución..." Entonces, cuando dice que los problemas bien planteados están muy próximos de ser resueltos, no significa, cuando se busca, que ya se ha *hallado*, sino que ya se ha inventado. Y no hay una pregunta que estaría en nosotros y una respuesta que estaría en las cosas, un ser exterior a descubrir y una conciencia observadora: la solución también está en nosotros, y el ser mismo es problemático. Algo de la naturaleza de la interrogación pasa a la respuesta.

La famosa coincidencia bergsoniana no significa entonces seguramente que el filósofo se aniquila o se funde en el ser.

Habría que decir antes si él se siente excedido por el ser. No tiene necesidad de salir de sí para alcanzar las cosas mismas: está interiormente solicitado o frecuentado por ellas. Pues un yo que es duración no puede comprender otro ser más que bajo la forma de otra duración. Experimentando mi propia manera de consumir el tiempo, la aprehendo, dice Bergson, como "elección entre una infinidad de duraciones posibles". Hay una "naturaleza singular" de la duración que hace que ella sea a la vez mi manera de ser y dimensión universal para los otros seres, de suerte que lo que es "superior" e "inferior" a nosotros queda siempre, "en un cierto sentido, interior a nosotros". Lo que compruebo es una concordancia y una discordancia de las cosas con mi duración; las cosas están conmigo en una relación lateral de coexistencia. Yo no tengo la idea de una duración del universo distinta de la mía más que porque ella se extiende a todo lo largo de la mía, y porque es absolutamente necesario que algo responda en el azúcar que se disuelve a mi espera de un vaso de agua azucarada. Cuando estamos en la fuente de la duración, estamos también en el corazón de las cosas porque ellas son la adversidad que nos hace esperar. La relación del filósofo con el ser no es la relación frontal del espectador y el espectáculo; es como una complicidad, una relación oblicua y clandestina. Se comprende ahora por qué Bergson puede decir que lo absoluto está "muy cerca de nosotros y, en cierta medida, en nosotros": está en la manera en que las cosas modulan nuestra duración.

Si filosofar es descubrir el sentido primero del ser, no se filosofa entonces abandonando la situación humana: es preciso, por el contrario, sumergirse en ella. El saber absoluto del filósofo es la percepción. "Supongamos, dice la primera Conferencia de Oxford, que en vez de querer elevarnos por encima de nuestra percepción de las cosas, nos sumergiéramos en ella para profundizarla y ensancharla..., tendríamos una filosofía a la que no se le podría oponer otras, pues no habría dejado fuera de sí nada que otras doctrinas pudieran recoger: ella habría abarcado todo". La percepción funda todo porque ella nos enseña, por así decirlo, una relación obsesiva con el ser: está allí, delante de nosotros, y por lo tanto nos alcanza desde dentro. "Cualquiera sea la esencia íntima de lo que es y de lo que se hace, decía aún Bergson, estamos en ella". Acaso él mismo no ha extraído de estas palabras todo su sentido. Se puede ver allí una alusión a alguna evolución objetiva que ha hecho salir el hombre de la animalidad, el animal de la

conciencia cosmológica, ésta de Dios, y que habría dejado sedimentos en nosotros; la filosofía consistiría entonces en fechar esos sedimentos, sería una construcción cosmológica; la conciencia se buscaría antepasados en las cosas, proyectaría en ellos almas o equivalentes de almas, la filosofía sería un pansiquismo. Pero, puesto que Bergson dice que ella es una percepción generalizada, es en la percepción actual y presente, no en alguna génesis hoy cumplida, que debe buscarse nuestra relación de ser con las cosas. "Estamos en ella" quiere, entonces, decir: estos colores, estos objetos que vemos cubren y habitan hasta nuestros sueños, estos animales son variantes humorísticas de nosotros mismos, todos los seres constituyen una simbólica de nuestra vida y es esta simbólica que leemos en ellos. La materia, la vida, Dios, no nos serían "interiores", como dice Bergson, si se tratase de la materia en sí que un día apareció por una suerte de debilitamiento del principio trascendente, de la vida en sí, débil movimiento que, una vez, palpitó en un poco de protoplasma totalmente nuevo, de Dios en sí, fuerza "inmensa" que nos domina. No puede tratarse más que de la materia, de la vida, de Dios en tanto que son percibidos por nosotros. La génesis que las obras de Bergson vuelven a trazar es una historia de nosotros mismos que nos la contamos, es un mito natural por el cual expresamos nuestra armonía con todas las formas del ser. No somos este guijarro, pero, cuando lo vemos, él despierta resonancias en nuestro aparato perceptivo, nuestra percepción se aparece como viniendo de él, es decir, como su promoción a la existencia para sí, como recuperación por nosotros de esa cosa muda que se pone, desde que entra en nuestra vida, a desplegar su ser implícito, que se revela a sí misma a través de nosotros. Lo que se creía coincidencia es coexistencia.

Acaso Bergson comprendió, en primer lugar, a la filosofía como simple regreso a *datos*, pero enseguida vio que esta ingenuidad, segunda, laboriosa, reencontrada, no nos funde con una realidad previa, no nos identifica con la cosa misma, sin punto de vista, sin símbolo, sin perspectiva. "Sondeo", "auscultación", "palpación", estas fórmulas que son mejores, dan a entender bastante bien que la intuición necesita ser comprendida, que debo apropiarme de un sentido que aún está cautivo en ella. ¿Qué hay, con exactitud, de verdaderamente intuitivo en la intuición? Bergson admite que, la mayor parte del tiempo, ella sólo se presenta al filósofo bajo la forma de un cierto "poder de negación" que descarta las

tesis insuficientes. ¿Vamos a suponer en él, bajo estas apariencias negativas, una visión positiva y totalmente hecha que las sustentaría? Esto sería ceder a la ilusión retrospectiva, precisamente criticada por Bergson. La visión global que él llama intuición, puede muy bien orientar todo el esfuerzo de expresión del filósofo: ella no lo contiene en resumen, y nos equivocariamos si imagináramos en Berkeley, antes de que él pensara y escribiera, un Berkeley resumido en el que estaría encerrada toda su filosofía y aun más. Nos equivocariamos si creyéramos, como Bergson sin embargo lo ha escrito, que el filósofo habla toda su vida a falta de haber podido decir esa "cosa infinitamente simple" desde siempre concentrada "en un punto único" de él mismo: él habla también *para decirla*, porque ella misma exige ser dicha, porque no está totalmente hecha antes de haber sido dicha. Es completamente cierto que cada filósofo, cada pintor, considera lo que los demás llaman su obra como el simple bosquejo de una obra que siempre queda por hacer: esto no prueba que esa obra existe un poco más acá de ellos mismos y que no tendrían más que levantar un velo para alcanzarla. Gueroult enseñaba aquí mismo el año pasado que el secreto y el centro de una filosofía no está en una inspiración prenatal, que se desplaza a medida que la obra progresa, que ella es un sentido en devenir que se construye a sí mismo, en concordancia consigo mismo y en reacción contra sí mismo, que una filosofía es necesariamente una historia (filosófica), un intercambio entre problemas y soluciones. Cada una de las soluciones parciales transforma el problema inicial, de suerte que el sentido del conjunto no preexiste sino como un estilo preexiste a unas obras y de pronto parece anunciarlas. Lo que Gueroult decía entonces de la intuición aplicada a los sistemas filosóficos se podría decir en general de la intuición filosófica, y esta vez con el consentimiento de Bergson: lo propio de una intuición es exigir un desenvolvimiento, devenir lo que ella es, porque encierra una doble referencia al ser mudo que ella interroga, a la significación flexible que extrae de él, porque ella es la prueba de su concordancia, porque —como Bergson lo ha dicho acertadamente— ella es *lectura*, arte de aprehender un sentido a través de un estilo y antes de que haya sido puesto en conceptos, y, finalmente, porque la cosa *misma* es el foco virtual de estas formulaciones convergentes.

Cuanto más enérgica sea nuestra intención de ver las cosas mismas, más veremos multiplicarse entre ellas y noso-

tros las apariencias por las cuales ellas se expresan, las palabras por las cuales nosotros las expresamos. En la medida en que acierta a mostrar que el vacío, la nada o el desorden no está jamás en las cosas, que no hay, fuera de nosotros, más que presencias, Bergson se siente llevado a señalar como la propiedad fundamental de nuestro espíritu, la ubicuidad, el poder estar en otra parte y no enfocar el ser más que indirecta u oblicuamente. El espíritu, dice muy bien, "se niega a permanecer inmóvil y concentra toda su atención en esta negativa no determinando jamás su posición actual más que en relación con la que acaba de dejar, como un viajero que, a la zaga de un tren, nunca vería más que los lugares que ha dejado atrás". ¿No estamos siempre en la situación de este viajero? ¿Estamos alguna vez en el punto del espacio objetivo que nuestro cuerpo ocupa y no es verdad que nuestra inserción en el espacio es siempre indirecta, reflejada hacia nosotros por el aspecto perspectivo de las cosas que indica el punto de posición que debe ser el nuestro? Para poder tratar este enfoque indirecto y esta distancia hasta el ser como un mal hábito de la inteligencia práctica que deja intacta la naturaleza propia del espíritu, sería necesario, después de haber rechazado el no-ser del mundo, expulsarlo de nuestro espíritu. Bergson cree llegar a eso demostrando que una nada en la conciencia sería la conciencia de una nada, y que entonces no sería nada. Pero esto es como decir en otro lenguaje que el ser de la conciencia está hecho de una sustancia tan sutil que ella no es menos conciencia en la conciencia de un vacío que en la de una cosa. El ser que es primero en relación con la nada no es, pues, el ser natural o positivo de las cosas: es, Bergson mismo lo dice, la existencia en el sentido kantiano, la contingencia radical. Y, si la verdadera filosofía disipa los vértigos y las angustias que han surgido de la idea de nada, es porque ella los interioriza, los incorpora al ser y los conserva en la vibración del ser que se hace. "Si se nos niega la intuición del vacío, había de escribir Bachelard, tenemos el derecho de negar la intuición de lo pleno... Es como decir que a través de diversas transposiciones volvemos a encontrar desplegada en el tiempo la dialéctica fundamental del ser y de la nada. Damos entonces su pleno sentido, a la vez ontológico y temporal, a esta fórmula bergsoniana: el tiempo es hesitación".

Hace ya mucho tiempo que Le Roy ha apartado el bergsonismo de un realismo masivo. Para él, la intuición es un "momento coloreado del cogito", es decir, un cogito que no

solamente me restituye la certeza, en sentido limitado, de mi pensamiento, sino también de lo que le responde en el aspecto singular de cada cosa, es la experiencia de un pensamiento adormecido en ellas que despierta con la proximidad del mío. Las famosas "imágenes" del primer capítulo de *Matière et Mémoire* se tornan, para Le Roy y en sus propios términos, "la chispa de existencia", el punto en que lo real se hace para mí "luz" y se revela. La experiencia inmediata es la que despierta en mí este fenómeno fundamental y que convierte "la integridad de su objeto en grupo de operaciones vivas". Cuando el ser conocido coincide con el ser, no es porque se fusione con él: el ser es, para la intuición, límite en el sentido verdadero de la palabra, es decir, según Le Roy, "un cierto ritmo de marcha inmanente a la sucesión misma de las etapas, una cierta cualidad de progresión discernible por comparaciones intrínsecas", un "carácter de convergencia" de la serie. Así se restituía a la intuición el componente de negatividad y de ambigüedad sin el cual sería ciega.

Después de esto para hacerse una idea justa del bergsonismo, sería necesario retomar una por una sus intuiciones fundamentales y mostrar cómo el positivismo inicial es superado en cada una. Jean Hyppolite ha comenzado recientemente este trabajo en lo que concierne a la intuición de la duración. Ha señalado que la duración del *Essai sur les données immédiates de la conscience*,\* la indivisión de la vida interior que se conserva totalmente, llega a ser en *Matière et Mémoire* un sistema de oposiciones entre el vacío del pasado, el vacío del futuro y lo lleno del presente, como entre el tiempo y el espacio. Es necesario ahora, por la naturaleza misma de la duración, que ella se escinda interiormente en sus tres dimensiones y que acoja en sí misma el cuerpo y la espacialidad, que hacen el presente y sin los cuales hasta el pasado permanecería como una nebulosa y no sería evocado, esto es, reconquistado y expresado. En adelante, el espíritu no es más la indivisión, es lo que "procura reunirse", como dice Hyppolite, entre los dos límites del recuerdo puro y de la acción pura, que son sinónimos de inconsciencia.\*\*

Se podría observar un movimiento análogo en la intuición de la vida. Hay momentos en que no es ya la fusión del filósofo

\* Traducción castellana. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Salamanca, Ed. Sígueme, 1999.

\*\* Véase "Nota II" en la página 42.

con una conciencia en las cosas, sino la conciencia de un acuerdo y de un parentesco entre él mismo y los fenómenos. Entonces, no se trata ya de explicar la vida, sino de descifrarla, como el pintor, dice poco más o menos Bergson, descifra un rostro. Es necesario volver a encontrar "la intención de la vida, el movimiento simple que corta las líneas al través, que liga las unas con las otras y les da una significación". Sería aquello una suerte de lectura que podemos hacer porque llevamos encarnado en nuestro ser el alfabeto y la gramática de la vida, pero que no supone un sentido acabado ni en nosotros ni en ella.\* Aquí Le Roy aún seguía resueltamente dentro del mejor sentido del bergsonismo cuando definía la vida como una "finalidad de tanteo" en la que el fin y los medios, el sentido y los azares se provocan mutuamente. No se reconoce en esa finalidad tosca, en ese sentido forzado, la soltura soberana de la conciencia cosmológica que deja caer fuera de ella, en un gesto simple como un movimiento de la mano, todos los detalles de que está hecha la vida de un organismo.

Con mayor razón hay que preguntarse si la intuición de Dios en Bergson se resume en el Dios "que es fuerza", del que hablamos al comienzo. Se sabe que ha definido brevemente el ser de Dios, como una duración más duradera que la nuestra, "concreción", dice, de toda duración, que denomina la "eternidad de vida" y que contendría *eminente* nuestra duración. Pero esto quiere decir que al ir de ella a nosotros, se va del más al menos, y que este menos no tiene necesidad de explicación, porque la nada, como dice Malebranche, ya no tiene propiedades. Ahora bien, hemos visto hace un momento cómo Bergson define, finalmente, nuestra duración por la doble nada que el porvenir y el pasado oponen al presente, por una fractura en la plenitud del ser. Si Dios es verdaderamente eternidad de vida, si, como dice Bergson, "no es nada completamente hecho", sería entonces necesario que la negatividad penetrara el Dios "que es fuerza". ¿Basta decir ahora, como Bergson le hace decir a Ravaisson, que "el Pensamiento infinito ha anulado algo de la plenitud de su ser para sacar de él, como una especie de despertar y de resurrección, todo lo que existe"? Pero si verdaderamente Dios está como quebrado para instalar en sí mismo lo negativo y si los seres sólo aparecen en el movimiento opuesto de conversión, ellos no proceden de él; no es un principio de donde se puede descen-

\* Véase "Nota III" en la página 43.

der hacia nuestra duración y hacia el mundo, es un Dios hacia el cual se remonta, que la duración adivina en cada instante su empuje —como sentimos un fantasma inminente en el extremo de nuestro campo visual—, pero que no puede ser *fijado*, ser conocido, ni ser aparte de ella y por sí mismo. Esto es aun más evidente en lo que Bergson dice de Dios como principio del bien. Se sabe que rechaza enérgicamente los argumentos de la teodicea clásica que hacen del mal un bien menor: “El filósofo —dice— puede complacerse en argumentos de este género en el silencio de su gabinete: ¿qué pensará ante una madre que acaba de ver morir a su hijo?”. El único optimismo que admite es un optimismo “empírico”: el hecho es que los hombres, a pesar de todo, aceptan la vida, y también que hay un goce más allá del placer y de su contrario. Este optimismo no *justifica* el sufrimiento por el goce, como su condición no supone nada semejante a una mirada infinita que, al penetrar de parte a parte el mundo y la oscuridad del sufrimiento, sería el equivalente de una aprobación. Todo ocurre, al leer a Bergson, como si el hombre encontrara, en la raíz de su ser constituido, una generosidad que no está comprometida con la adversidad del mundo y que está de acuerdo con él contra esa adversidad. Le Roy, al rechazar la idea de Dios como explicación teórica, dice en el mismo sentido y más enérgicamente: “...Dios nos es conocido por su vida misma en nosotros, en la tarea de nuestra propia deificación. En este sentido, bien puede decirse aún que, para nosotros, Dios no es, sino que deviene.” Hay en la teología bergsoniana, como acaso en toda teología desde el cristianismo, una suerte de “vaivén” que hace que no se sepa jamás si es Dios quien sostiene a los hombres en su ser humano o si es a la inversa, ya que, para conocer su existencia, es necesario pasar por la nuestra, sin que eso sea ya un rodeo.

En relación con Dios que es fuerza, nuestra existencia era un fracaso y el mundo una decadencia, de los que sólo podíamos recuperarnos volviendo más acá. Al Dios que está del lado de los hombres corresponderá, al contrario, una historia prospectiva que es una experiencia que busca su cumplimiento. La crítica de la idea de progreso en Bergson apunta contra un progreso sin contingencia y que se haría por sí mismo. Es este un caso particular de la ilusión retrospectiva: nosotros vemos en un acontecimiento del pasado la preparación de nuestro presente cuando ese pasado ha sido “un acto completo” en su tiempo y es el resultado presente quien lo transfor-

ma en esquema. Pero esto justamente destaca el extraño poder que tenemos de retomar el pasado, de inventarle una sucesión. Aunque hubiera allí metamorfosis, no podría tener lugar sin un sentido común del pasado y del presente. Bergson admite, entonces, un sentido gradual de la historia, y un progreso, a condición de que no sea una fuerza que obre por sí, que se lo defina no por una *idea*, sino por una constante de *orientación* y que se comprenda que ha de hacerse tanto como ha de constatarse. Desde ese momento, no importa que él esté completamente desprovisto de sentido en la historia: sus dicotomías, sus impasses, sus retornos a la ruta abandonada, sus divisiones, sus luchas, no tienen la apariencia del sin-sentido más que a la mirada de un espíritu abstracto, que querría reducir los problemas de la historia a problemas de ideas. Ahora bien, no se trata solamente aquí de confrontar ideas sino de encarnarlas y de hacerlas vivir, y sólo poniéndolos a prueba se puede saber, bajo esta relación, de lo que son capaces. La lucha no es, pues, aquí, dice Bergson, más que "el aspecto superficial de un progreso". Es preferible que la unidad primordial se haya roto, que el mundo, la historia, sean. La división del hombre consigo mismo, que hasta ahora le impedía ser el "hombre divino", se realiza y valoriza. Está dividido porque no es una "especie" o una "cosa creada", porque es un "esfuerzo creador", dice Bergson, porque la humanidad, para ser válida, no podía "constituirse definitivamente sin la ayuda del hombre mismo". La indivisión de los orígenes es un símbolo que se da a sí misma nuestra voluntad presente de ser a la vez como cuerpo y como espíritu, es la invitación a crear con todas las piezas un cuerpo de instituciones donde el espíritu pueda reconocerse. De ahí el tono tan poco conservador de Bergson, ya se trate del maquinismo, de la desocupación obrera o de la condición de las mujeres. Ya sobre este punto Le Roy había anticipado el sentido latente del bergsonismo cuando consideraba toda nuestra historia como una revolución en curso desde el Renacimiento, y hablaba del "alcance absoluto de la hominización".

Se podría resumir el movimiento interno del bergsonismo diciendo que es el pasaje de una filosofía de la impresión a una filosofía de la expresión. Lo que Bergson ha dicho contra el lenguaje hace olvidar lo que ha dicho en su favor. Es que existe el lenguaje congelado sobre el papel o en el espacio en elementos discontinuos, y la palabra viviente, igual al pensamiento

y su rival, decía Valéry. Esto, Bergson lo ha visto. Si el hombre se eleva en medio del mundo y transforma los automatismos, esto lo debe, dice él, a su cuerpo, a su cerebro, "lo debe a su lenguaje, que da a la conciencia un cuerpo inmaterial en el cual encarnarse". La que está aquí en cuestión, a través del lenguaje, es la expresión en general. Bergson ha visto que la filosofía no consistía en realizar aparte y en oponer la libertad a la materia, el espíritu al cuerpo y que, para ser ellos mismos, la libertad y el espíritu debían demostrarse en la materia o en el cuerpo, es decir, expresarse. "Se trataría, dice en la *Evolution créatrice*, de crear, con la materia, que es la necesidad misma, un instrumento de libertad, de fabricar un mecanismo que triunfe sobre el mecanismo". La materia es obstáculo, pero es también instrumento y estímulo. Todo ocurre como si el espíritu de los orígenes, que flotaba sobre las aguas, tuviera necesidad, para ser completamente, de construirse los elementos de su manifestación. Lo que llamamos la expresión no es más que otra fórmula de un fenómeno sobre el cual Bergson no ha dejado de insistir, y que es el efecto retroactivo de lo verdadero. La experiencia de lo verdadero no puede dejar de proyectarse en el tiempo que la ha precedido. A menudo sólo hay allí un anacronismo y una ilusión. Pero en *La pensée et le mouvant* Bergson sugiere, al hablar de un *movimiento retrógrado de lo verdadero*, que se trata de una propiedad fundamental de la verdad. Pensar, en otras palabras, pensar una idea como verdadera, implica que nos arroguemos sobre el pasado algo así como un derecho de repetición, o aun que lo tratemos como una anticipación del presente, o al menos que coloquemos pasado y presente en un mismo mundo. Lo que digo del mundo sensible no está en el mundo sensible y, sin embargo, no tiene otro sentido que decir lo que quiere decir. La expresión se antedata ella misma y postula que el ser iba hacia ella. Este intercambio entre el pasado y el presente, la materia y el espíritu, el silencio y la palabra, el mundo y nosotros, esta metamorfosis del uno en el otro, con una luz de verdad, es claramente, a nuestro juicio, mucho más que la famosa coincidencia intuitiva, lo mejor del bergsonismo.

Una filosofía de este género comprende su propia extrañeza, pues jamás está completamente en el mundo, y jamás tampoco fuera del mundo. La expresión supone alguien que se expresa, una verdad que él expresa, y los otros ante los cuales se expresa. El postulado de la expresión y de la filosofía es que

puede ser satisfecho simultáneamente por estas tres condiciones. La filosofía no puede ser un cara a cara del filósofo con lo verdadero, un juicio llevado en alto sobre la vida, sobre el mundo, sobre la historia, como si el filósofo no *estuviera en él*, y ella no puede ya subordinar la verdad interiormente reconocida a ninguna instancia exterior. Hay que pasar por encima de esta alternativa. Bergson sentía muy bien esto. Su testamento de 1937, después de haber declarado que sus reflexiones lo habían “llevado cada vez más cerca del catolicismo”, agrega estas palabras que plantean nuestro problema: “Yo me habría convertido si no hubiera visto prepararse desde hace años la terrible ola de antisemitismo que va a derramarse por el mundo. He querido permanecer entre aquellos que mañana serán perseguidos.” Se sabe que cumplió su palabra, hasta rehusar, pese a su salud precaria y a su edad, las ventajas que quería conceder a este judío ilustre un gobierno que afrentaba sus propios principios. Así, pues, nada de bautismo secreto, a pesar de la leyenda y a pesar del asentimiento íntimo. Aquí se ve cómo concebía Bergson nuestras relaciones con la verdad. El asentimiento a las verdades que puede sostener una institución o una Iglesia no podría desligarlo de ese pacto de historia que se ha establecido entre él y los perseguidos de mañana; la conversión sería una deserción y la pública adhesión al cristianismo no puede prevalecer sobre el Dios que está oculto en el sufrimiento de los perseguidos. Se dirá: si el filósofo piensa verdaderamente que una Iglesia posee los secretos de la vida y los instrumentos de la salvación, no puede servir mejor a los otros que sirviéndola sin reservas. Pero, sin duda, esta hipótesis es vana: por la misma elección que hace Bergson demuestra que no hay para él *lugar de la verdad*, adonde habría que ir a buscarla cueste lo que costase, y, lo que es más, rompiendo las relaciones humanas y los lazos de vida y de historia. Nuestra relación con lo verdadero pasa por los otros. O bien vamos a lo verdadero con ellos, o no es hacia lo verdadero que vamos. Pero la máxima dificultad está en que, si lo verdadero no es un ídolo, los otros, a su vez, no son dioses. No hay verdad sin ellos, pero no basta, para alcanzar la verdad, estar con ellos. En la época en que era vivamente solicitado para que diera finalmente su moral, Bergson escribió una pequeña frase que lo revela bien: “Nunca se está obligado a escribir un libro”. No se puede esperar de un filósofo que vaya más allá de lo que él mismo ve, ni que entregue preceptos de los que no está

seguro. La impaciencia de las almas no es aquí un argumento: no se sirve a las almas con el más o menos y la impostura. Es, pues, el filósofo, y solamente él, el juez. Henos aquí de regreso al sí y al cara a cara de sí con lo verdadero. Ahora bien, decíamos que no hay verdad solitaria. ¿Estamos entonces en la rueda? Estamos allí, pero ésta no es la rueda de los escépticos. Es cierto que no hay juez en última instancia, que yo no pienso ni según lo verdadero solamente, ni según yo solo, ni según el prójimo únicamente, porque cada uno de los tres tiene necesidad de los otros dos y no tendría sentido sacrificárselos. Una vida filosófica no deja de revelarse sobre estos tres puntos cardinales. El enigma de la filosofía (y de la expresión) es que algunas veces la vida es la misma delante de sí, delante de los otros y delante de lo verdadero. Esos momentos son los que la justifican. El filósofo no cuenta más que con ellos. No aceptará jamás anteponerse a los hombres, ni los hombres a él o a lo verdadero, ni lo verdadero a ellos. Quiere estar en todas partes a la vez, a riesgo de no estar jamás completamente en ninguna parte. Su oposición no es agresiva: sabe que eso anuncia a menudo la capitulación. Pero comprende demasiado bien los derechos de los otros y de lo exterior para permitirse cualquier usurpación, y, cuando está comprometido en una empresa exterior, si se la quiere arrastrar más allá del punto en que pierde el sentido que la recomendaba, su negación es tanto más tranquila cuanto que está fundada sobre los mismos motivos que su adhesión. De ahí la calma rebelde, la adhesión meditada, la presencia impalpable que inquietan en él. Como Bergson dice de Ravaisson, con un tono tan personal que parece aquí un regreso sobre sí: "Él no daba motivo... Era de aquellos que casi no ofrecen bastante resistencia como para que alguien pueda jactarse de verlos ceder jamás."

Si hemos recordado estas palabras de Bergson, que no están todas en sus libros, es porque ellas hacen sentir lo que hay de molesto en las relaciones del filósofo con los otros o con la vida, y que este malestar es esencial a la filosofía. Nosotros lo hemos olvidado un poco. El filósofo moderno es a menudo un funcionario, siempre un escritor, y la libertad que le es concedida en sus libros supone una contraparte: lo que él dice ingresa, sin oposición, en un universo académico donde las opciones de la vida son amortiguadas y las ocasiones del pensamiento veladas. Sin los libros, una cierta agilidad de la comunicación

habría sido imposible, y no hay nada que decir contra ellos. Pero finalmente no son más que palabras más coherentes. Ahora bien, la filosofía puesta en libros ha dejado de interperlar a los hombres. Lo que hay de insólito y casi de insoportable en ella se ha escondido en la vida decente de los grandes sistemas. Para volver a encontrar la función entera del filósofo, hay que recordar que aun los filósofos-autores que leemos y que somos jamás han dejado de reconocer por modelo un hombre que no escribía, que no enseñaba, al menos en cátedras del Estado, que se dirigía a los que encontraba en la calle y que tuvo dificultades con la opinión y con los poderes: hay que recordar a Sócrates.

La vida y la muerte de Sócrates son la historia de las relaciones difíciles que el filósofo mantiene —cuando no está protegido por la inmunidad literaria— con los dioses de la Ciudad, es decir, con los otros hombres y con lo absoluto fijado, cuya imagen ellos le tienden. Si el filósofo fuera un rebelde, chocaría menos. Pues, al fin, cada uno sabe para sí que el mundo tal como va es inaceptable; se considera bien que eso sea escrito, para honor de la humanidad, y se lo puede olvidar cuando se regresa a las ocupaciones. La rebelión, pues, no desagrada. Con Sócrates ocurre otra cosa. Él enseña que la religión es verdadera, y se lo ha visto ofrecer sacrificios a los dioses. Enseña que se debe obedecer a la Ciudad, y es el primero en obedecerla hasta el fin. Lo que se le reprocha no es tanto lo que hace, sino la manera y el motivo. Hay en la *Apologie* una palabra que explica todo, cuando Sócrates dice a sus jueces: *Atenienses, yo creo como ninguno de los que me acusan*. Palabra de oráculo: él cree *más* que ellos pero también de *otra manera* y en otro sentido. La religión que él dice verdadera es aquella en la que los dioses no están en lucha, en la que los presagios quedan ambiguos —ya que al fin, dice el Sócrates de Jenofonte, son los dioses, no los pájaros, los que anuncian el porvenir— donde lo divino no se revela, como el demonio de Sócrates, más que por una monición silenciosa y recordando al hombre su ignorancia. La religión es, pues, verdadera, pero de una verdad que ella misma no sabe, verdadera como Sócrates la piensa y no como ella se piensa. E igualmente, cuando justifica la Ciudad, es por razones suyas y no por las razones del Estado. No huye, comparece ante el tribunal. Pero hay poco respeto en las explicaciones que da. Primero, dice, a mi edad, la pasión de vivir no es habitual; además, no se me toleraría mejor en otra

parte; finalmente, yo he vivido siempre aquí. Queda el célebre argumento de la autoridad de las leyes, pero habría que mirarlo más de cerca. Jenofonte hace decir a Sócrates: se puede obedecer a las leyes deseando que ellas cambien, como se sirve en la guerra deseando la paz. No se trata, pues, de que las leyes sean buenas, sino de que son el orden y de que se necesita del orden para cambiarlo. Cuando Sócrates se niega a huir, no es porque reconozca al tribunal, es para recusarlo mejor. Huyendo, él llegaría a ser un enemigo de Atenas, ejecutaría la sentencia verdadera. Quedándose, ha ganado, ya se lo absuelva o ya se lo condene, sea que pruebe su filosofía haciéndola aceptar por los jueces, sea que la pruebe aceptando la sentencia. Aristóteles, setenta y seis años más tarde, dirá al exiliarse que no hay razón para permitir a los atenienses un nuevo crimen de lesa filosofía. Sócrates se hace otra idea de la filosofía: ella no es como un ídolo cuyo guardián sería él, y al que debería poner en lugar seguro sino que está en su relación viviente con Atenas, en su presencia ausente, en su obediencia sin respeto. Sócrates tiene una manera de obedecer que es una manera de resistir, como Aristóteles desobedece en el decoro y la dignidad. Todo lo que Sócrates hace está ordenado alrededor de ese principio secreto que uno se irrita al no captar. Siempre culpable por exceso o por defecto, siempre más simple y menos sumario que los otros, más dócil y menos adaptable, los pone en situación molesta, les inflige esa ofensa imperdonable de hacerlos dudar de ellos mismos. En la vida, en la Asamblea del pueblo, como delante del tribunal, ahí está él, pero de tal manera que nadie puede con él. Nada de elocuencia, nada de alegato preparado, esto sería dar razón a la calumnia entrando en el juego del respeto. Pero, también, ningún desafío, pues sería olvidar que en cierto sentido los otros no pueden casi juzgarlo de otra manera que como lo hacen. La misma filosofía le obliga a comparecer ante los jueces y lo hace diferente a ellos, la misma libertad que lo inscribe entre ellos lo sustrae de sus prejuicios. El mismo principio lo hace universal y singular. Hay una parte de él mismo por donde es semejante a todos ellos; se denomina razón y es invisible para ellos, como decía Aristófanes—es para ellos vacío, nubes, palabrerío—. Los comentaristas dicen a veces: es un malentendido. Sócrates cree en la religión y en la Ciudad en espíritu y en verdad, ellos creen en eso literalmente. Sus jueces y él no están *sobre el mismo terreno*. Si se hubiera explicado mejor, se habría visto bien que no buscaba

nuevos dioses y que no despreciaba a los de Atenas: lo único que hacía era darles un sentido, los interpretaba. La desgracia es que esta operación no es tan inocente. Es en el universo del filósofo que se salva a los dioses y a las leyes comprendiéndolos, y, para ordenar en tierra el *terreno* de la filosofía, han sido necesarios justamente filósofos como Sócrates. La religión interpretada es, para los otros, la religión suprimida, y la acusación de impiedad es el punto de vista de los otros sobre él. Él da razones para obedecer a las leyes, pero es ya demasiado tener razones para obedecer: a las razones se oponen otras razones y el respeto desaparece. Lo que se espera de él es justamente lo que no puede dar: el asentimiento a la cosa misma y sin preámbulos. Al contrario, él se presenta ante los jueces, pero para explicarles lo que es la Ciudad. Como si ellos no lo supieran, como si ellos no fueran la Ciudad. No aboga por sí mismo, aboga por la causa de una ciudad que aceptaría la filosofía. Invierte los papeles y les dice: no es a mí a quien defiendo, es a ustedes. Al fin de cuentas en él está la Ciudad, y ellos son los enemigos de las leyes; son ellos los juzgados y él quien juzga. Inversión inevitable en el filósofo, puesto que justifica lo exterior por valores que vienen de lo interior.

¿Qué hacer si no se puede ni abogar ni desafiar? Hablar de manera tal que se trasluzca la libertad en las consideraciones, desatar el odio por la sonrisa; lección para nuestra filosofía, que ha perdido su sonrisa con tono trágico. Esto es lo que se llama ironía. La ironía de Sócrates es una relación distante, pero verdadera, con el prójimo; expresa ese hecho fundamental de que cada uno no es más que sí mismo, ineluctablemente, y sin embargo se reconoce en el otro, ella intenta desligar el uno y el otro por la libertad. Como en la tragedia, los adversarios están ambos justificados y la ironía verdadera usa de un doble sentido que está fundado en las cosas. No hay, pues, ninguna suficiencia; es ironía para sí no menos que para los otros. Es *ingenua*, dice acertadamente Hegel. La ironía de Sócrates no consiste en decir menos para golpear más demostrando superioridad de alma o dejando suponer algún saber esotérico. "Cada vez que convenzo a alguno de su ignorancia, dice melancólicamente en la *Apología*, los asistentes se imaginan que yo sé todo lo que él ignora". No sabe *más* que ellos, sabe solamente que no hay saber absoluto y que por esta laguna es que estamos abiertos a la verdad. Hegel opone a esta buena ironía, la ironía romántica que es equívoca, retorcida, suficiente. Se apoya en el poder que efectivamente tenemos,

si queremos, de dar no importa qué sentido a cualquier cosa: hace las cosas indiferentes, juega con ellas, todo lo permite. La ironía de Sócrates no es este frenesí. O al menos, si hay en él vestigios de mala ironía, es Sócrates mismo quien nos enseña a corregir a Sócrates. Cuando dice: "yo me hago detestar, ésta es la prueba de que digo la verdad", no tiene razón siguiendo sus propios principios ya que todos los buenos razonamientos ofenden, pero todo lo que ofende no es verdadero necesariamente. Aun cuando dice a sus jueces: "no dejaré de filosofar, aunque por ello debiera morir muchas veces", los desprecia, provoca su crueldad. Cede, pues, algunas veces, al vértigo de la insolencia y de la mordacidad, a lo sublime personal y al espíritu de aristocracia. Es verdad que no se le había dejado otros recursos que él mismo. Como lo dice también Hegel, apareció "en la época de la decadencia de la democracia ateniense; se evade de lo existente y se refugia en sí mismo para buscar allí lo justo y lo bueno". Pero al fin, esto era justamente lo que se había prohibido hacer, pues pensaba que no se puede ser justo totalmente solo, que al serlo totalmente solo únicamente se dejaba de serlo. Si verdaderamente defiende la Ciudad, no puede tratarse solamente de una Ciudad en él, se trata de esa Ciudad existente alrededor de él. Los quinientos hombres que se reunieron para juzgarlo no eran todos importantes o tontos: hubo allí doscientos veintiuno que se pronunciaron por su inocencia y treinta voces desplazadas habrían salvado a Atenas del deshonor. Se trataba también de todos aquellos que, después de Sócrates, corrían el mismo peligro que él. Libre, acaso, de llamar sobre sí la cólera de los tontos, de perdonarles en el desprecio y de pasar más allá de su vida, no lo estaba de absolver de antemano el mal que se les haría a otros y de pasar sobre sus vidas. Debía, pues, dar al tribunal su oportunidad de comprender. Mientras vivimos con los otros, ningún juicio nuestro sobre ellos puede exceptuarnos y ponerlos a distancia. El *todo es vano*, o el *todo está mal*, como por otra parte, el *todo está bien*, que apenas se distingue de él, no pertenecen a la filosofía.

Se puede temer que también nuestro tiempo vuelva a arrojar al filósofo hacia sí mismo y que una vez más la filosofía no sea allí más que *nubes*. Pues filosofar es buscar, implica que hay cosas que ver y que decir. Ahora bien, hoy día casi no se busca. Se "vuelve" hacia una u otra: de las tradiciones, se la "defiende". Nuestras convicciones se fundan menos sobre valores o

verdades percibidas que sobre los vicios o los errores de aquellos que no queremos. Amamos pocas cosas si detestamos muchas. Nuestro pensamiento es un pensamiento en retirada o en repliegue. Cada uno expía su juventud. Esta decadencia es acorde al curso de nuestra historia. Superado cierto punto de tensión, las ideas dejan de proliferar y de vivir, caen en el rango de justificaciones y de pretextos, son reliquias, puntos de honor, y lo que pomposamente se llama el movimiento de las ideas, se reduce a la suma de nuestras nostalgias, de nuestros rencores, de nuestras timideces, de nuestras fobias. En este mundo en el que la denegación y las pasiones taciturnas tienen el valor de certidumbres, no se intenta sobre todo ver, y la filosofía, porque exige ver, pasa por impiedad. Sería fácil mostrarlo a propósito de los dos absolutos que están en el centro de nuestras discusiones: Dios y la historia.

Es sorprendente comprobar que hoy ya casi no se demuestra a Dios, como lo hacían Santo Tomás, San Anselmo o Descartes. Las pruebas quedan comúnmente sobreentendidas y uno se limita a refutar la negación de Dios —buscando en las filosofías nuevas alguna fisura por donde pueda reaparecer la noción siempre supuesta del Ser necesario o, por el contrario, si decididamente estas filosofías la ponen en cuestión, descalificándolas brevemente como *ateísmo*—. Aun reflexiones tan serenas como la del P. de Lubac sobre el humanismo ateo, o las de Maritain sobre la significación del ateísmo contemporáneo, son conducidas como si toda filosofía, cuando no es teológica, se redujese a la negación de Dios. El P. de Lubac se da como objeto de estudio un ateísmo que, dice él, querría verdaderamente “reemplazar lo que destruye”, que, por lo tanto, comienza por destruir lo que quiere reemplazar, y que es primeramente, como el de Nietzsche, una suerte de deicidio. Maritain examina lo que llama curiosamente el ateísmo positivo y que muy pronto se le presenta como un “combate activo contra todo lo que evoca a Dios”, un “antiteísmo”, un “acto de fe invertido”, una “negación de Dios”, un “desafío a Dios”. Ahora bien, este antiteísmo existe ciertamente pero, siendo una teología invertida, no es una filosofía, y al concentrar sobre él la discusión quizá se demuestra que encierra en sí la teología que combate pero, al mismo tiempo, se reduce todo a una polémica entre el teísmo y el antropoteísmo, que se devuelven la acusación de alienación, olvidando preguntarse si el filósofo ha de elegir entre la teología y el apocalipsis del Wonderland o la “mística del superhombre”, y si jamás algún filósofo ha



instalado al hombre en las funciones metafísicas del Todopoderoso.

La filosofía se establece en otro orden, y es por las mismas razones que elude el humanismo prometeico y las afirmaciones rivales de la teología. El filósofo no dice que sea posible una superación final de las contradicciones humanas y que el hombre total nos espera en el porvenir: como todo el mundo, él no sabe nada sobre eso. Dice —y esto es completamente distinto— que el mundo comienza, que no hemos de juzgar su porvenir por lo que ha sido su pasado, que la idea de un destino en las cosas no es una idea, sino un desvarío, que nuestras relaciones con la naturaleza no están fijadas de una vez por todas, que nadie puede saber lo que la libertad puede hacer, ni imaginar lo que serían las costumbres y las relaciones humanas en una civilización que ya no estuviese atormentada por la competencia y la necesidad. No pone su esperanza en ningún destino, aun favorable, sino justamente en lo que en nosotros no es destino, en la contingencia de nuestra historia; su negación es posición. ¿Es aún necesario decir que el filósofo es humanista? No, si se entiende por hombre un principio explicativo con el que se trataría de sustituir a otros. No se explica nada por el hombre, ya que no es una fuerza, sino una debilidad en el corazón del ser, un factor cosmológico, el lugar en que todos los factores cosmológicos, por una mutación que jamás es consumada, cambian de sentido y devienen historia. El hombre está tanto en la contemplación de una naturaleza inhumana como en el amor de sí. Su existencia se extiende a demasiadas cosas —exactamente: a todo—, para hacerse ella misma el objeto de su delectación o para autorizar lo que con razón se llama un “chauvinismo humano”. Pero la misma volubilidad que elude toda religión de la humanidad quita también sus puntales a la teología. Pues la teología no comprueba la contingencia del ser humano más que para derivarla de un Ser necesario, es decir, para deshacerse de ella; no usa del asombro filosófico más que para motivar una afirmación que lo termina. La filosofía nos despierta a lo que la existencia del mundo y la nuestra tienen de problemático en sí, hasta el punto de que estemos persuadidos para siempre de lo estéril que es buscar, como decía Bergson, una solución en “el cuaderno del maestro”. El P. de Lubac discute un ateísmo que pretende suprimir, dice, “hasta el problema que había hecho surgir a Dios en la conciencia”. Este problema es tan poco ignorado por el

filósofo que, por el contrario, él lo radicaliza, lo coloca por encima de las "soluciones" que lo disimulan. La idea del Ser necesario, lo mismo que la de la "materia eterna", o la del "hombre total", le parece vulgar frente a ese surgimiento de los fenómenos en todos los estratos del mundo y de este nacimiento continuo que él se ocupa de describir. En esta situación, puede muy bien comprender la religión como una de las expresiones del fenómeno central pero, el ejemplo de Sócrates nos lo ha recordado, eso no es lo mismo, es casi lo contrario de comprender la religión y ubicarla. Lichtenberg—de quien Kant decía que cada frase suya encerraba un pensamiento profundo—pensaba aproximadamente que no se debe afirmar a Dios y tampoco negarlo, y explicaba: "No es necesario que la duda sea más que vigilancia, ya que puede llegar a ser una fuente de peligro". No es que haya querido dejar ciertas perspectivas abiertas, ni contentar a todo el mundo. Es que se establecía por su cuenta en una conciencia de sí, del mundo y de los otros como "extraños" (la palabra es de él), que es destruida también por las explicaciones rivales. Ese momento decisivo en que parcelas de materia, de palabras, de acontecimientos, se dejan animar por un sentido cuyo contorno próximo dibujaban sin contenerlo y, en primer lugar, ese tono fundamental del mundo, ya dado con la más pequeña de nuestras percepciones y al que harán eco el conocimiento y la historia, es lo mismo comprobarlos contra toda explicación naturalista y desligarlos de toda necesidad soberana. Se soslaya, pues, la filosofía cuando se la *define* como ateísmo: es la filosofía vista por el teólogo. Su negación no es más que el comienzo de una atención, de una gravedad, de una experiencia sobre los que hay que juzgarla. Si, por otra parte, uno recuerda la historia de la palabra ateísmo, y cómo ha sido aplicada aun a Spinoza, no obstante ser el más positivo de los filósofos, hay que admitir que se llama ateo todo pensamiento que desplaza o define de otra manera lo sagrado, y que la filosofía que jamás lo pone aquí o allá como una cosa, sino en la unión de las cosas o de las palabras, estará siempre expuesta a este reproche sin que nunca pueda tocarla.

Si hay una significación positiva de la negatividad filosófica o una presencia misma del espíritu, un pensamiento abierto y sensible no puede dejar de adivinarlo. También Maritain reivindica como esencial en el cristianismo la continua impugnación de la ideas. El santo, escribe, es un "ateo integral" con respecto a un Dios que no sería más que la garantía del orden

natural, que consagraría todo el mal como todo el bien del mundo, que justificaría la esclavitud, la iniquidad, la lágrima de los niños, la agonía de los inocentes por necesidades sagradas, que, en fin, sacrificaría el hombre al cosmos, y sería "el absurdo Emperador del mundo". El Dios cristiano que redime al mundo y es accesible a las oraciones es, dice Maritain, la negación activa de aquél. Esto toca, en efecto, a la esencia del cristianismo. El filósofo se preguntará solamente si el concepto natural y racional de Dios como Ser necesario no es inevitablemente el del Emperador del mundo, si, sin él, el Dios cristiano no dejará de ser el autor del mundo, y si no es la filosofía la que impulsa hasta el fin la discusión de los falsos dioses que el cristianismo ha instalado en nuestra historia. Sí, ¿dónde se detendrá la crítica de los ídolos y dónde se podrá decir que reside el verdadero Dios si, como escribe Maritain, pagamos tributo a los falsos dioses "cada vez que nos doblegamos ante el mundo"?

Al considerar el otro tema de las discusiones contemporáneas, esto es, la historia, se vería que también aquí la filosofía parece desesperar de sí misma. Unos ven en la historia un destino exterior en beneficio del cual el filósofo está invitado a suprimirse como filósofo; otros sólo mantienen la autonomía filosófica separando la filosofía de la circunstancia y haciendo de ella una coartada honorable. Se *defiende* la filosofía y se *defiende* la historia, como tradiciones rivales. Los fundadores, que las vivían, no hallaban tanta dificultad en hacerlas coexistir en ellos mismos. Pues, tomadas en estado naciente, en la práctica humana, no constituyen una alternativa, crecen y decrecen juntas.

Hegel ya las había identificado haciendo de la filosofía la intelección de la experiencia histórica y de la historia el devenir de la filosofía. Pero el conflicto sólo estaba encubierto: permaneciendo para Hegel la filosofía como saber absoluto, sistema, totalidad, la historia de la que habla el filósofo no es seriamente historia, es decir algo que se haga, sino historia universal, comprendida, cumplida, muerta. Inversamente, la historia, siendo puro hecho o acontecimiento, introduce en el sistema al que se le incorpora un movimiento interior que lo desgarrará. Los dos puntos de vista son para Hegel verdaderos, y se sabe que ha mantenido cuidadosamente el equívoco. A veces el filósofo aparece en él como el simple lector de una

historia ya hecha, el ave de Minerva que sólo levanta el vuelo al fin del día y cuando el trabajo histórico está terminado, y a veces parece ser el sujeto único de la historia, porque es el único en no sufrirla y en comprenderla elevándola al concepto. En realidad, el equívoco juega en beneficio del filósofo: habiendo sido puesta en escena por él, la historia no halla en ella más que el sentido que había ya colocado y no se inclina más que delante de sí mismo. Es acaso a Hegel que habría que aplicar lo que dice Alain de los más sutiles mercaderes de sueño, que "ofrecen un sueño del que los ensueños son justamente el mundo". La historia universal de Hegel es el sueño de la historia. Como en los sueños, todo lo que es pensado es real, todo lo que es real es pensado. No hay nada que hacer por los hombres que no esté ya comprendido en el revés de las cosas, en el sistema. Y el filósofo les hace aún la concesión de admitir que no puede pensar nada que no haya sido ya hecho por ellos, y les acuerda así el monopolio de la eficiencia. Pero, como él se reserva el del sentido, es en el filósofo, y sólo en él, que la historia encuentra su sentido. Es el filósofo quien piensa y decreta la identidad de la historia y de la filosofía, lo que vuelve a significar que no hay identidad.

La novedad de Marx como crítico de Hegel no ha sido, pues, poner en la productividad humana el motor de la historia y tratar la filosofía como un reflejo de su movimiento, sino denunciar la astucia por la cual el filósofo deslizaba en la historia el sistema para volver a encontrarlo allí enseguida y reafirmaba su omnipotencia en el momento en que parecía renunciar a ella. El privilegio mismo de la filosofía especulativa, la pretensión de la existencia filosófica, como decía el joven Marx, es ella misma un hecho histórico, no el acto de nacimiento de la historia. Marx descubre una racionalidad histórica inmanente a la vida de los hombres; para él la historia ya no es solamente el orden de lo hecho o de lo real al cual la filosofía vendría a conferir, con la racionalidad, el derecho a la existencia: es el centro en el que se forma todo sentido y en particular el sentido conceptual o filosófico en lo que él tiene de legítimo. Lo que Marx llama *praxis* es ese sentido que se dibuja espontáneamente en el entrecruzamiento de las acciones por las cuales el hombre organiza sus relaciones con la naturaleza y con los otros. Ella no es dirigida desde el comienzo por una idea de la historia universal o total. Se recuerda que Marx insiste sobre la imposibilidad de pensar el porvenir. Es más bien el análisis del pasado y del presente

lo que nos hace percibir en filigrana, en el curso de las cosas, una lógica que no lo guía desde fuera, sino más bien que emana de él y que no se acabará más que si los hombres comprenden su experiencia y quieren transformarla. Del curso mismo de las cosas sabemos solamente que eliminará tarde o temprano las formas históricas irracionales, aquellas que segregan los fermentos que las destruirán. Esta eliminación de lo irracional puede finalizar en el caos si las fuerzas que destruyen estas formas no se muestran capaces de construir formas nuevas. No hay, pues, historia universal y acaso no saldremos jamás de la prehistoria. El sentido histórico es inmanente al acontecimiento interhumano y frágil como él. Pero, precisamente, por esta razón, el acontecimiento toma el valor de una génesis de la razón. La filosofía no tiene ya el poder exhaustivo que le daba Hegel, pero tampoco puede ya ser, como en Hegel, el simple reflejo de una historia previa. Como decía aún el joven Marx, no se "destruye" la filosofía como conocimiento separado más que para "realizarla". La racionalidad pasa del concepto al corazón de la *praxis* interhumana y ciertos hechos históricos toman una significación metafísica; la filosofía vive en ellos.

Al negar al pensamiento filosófico el poder exhaustivo, Marx no puede, entonces, como lo han creído sus sucesores, y como acaso lo creyó él mismo, transformar la dialéctica de la conciencia en dialéctica de la materia o de las cosas: cuando un hombre dice que hay una dialéctica en las cosas, no puede ser más que en las cosas en tanto que las piensa, y esta objetividad es finalmente el colmo del subjetivismo, como lo había mostrado el ejemplo de Hegel. Marx no desplaza, pues, la dialéctica hacia las cosas sino que la desplaza hacia los hombres, considerados, naturalmente, con todo su equipamiento humano y en tanto que ellos están comprometidos por el trabajo y la cultura en una empresa que transforma la naturaleza y las relaciones sociales. La filosofía no es una ilusión: es el álgebra de la historia. Recíprocamente, la contingencia del suceso humano ya no es ahora algo así como un defecto en la lógica de la historia; llega a ser su condición. Sin ella, sólo hay un fantasma de historia. Si se sabe a dónde va ineluctablemente la historia, los acontecimientos uno por uno no tienen ya importancia ni sentido, el porvenir madura suceda lo que sucediere, nada está verdaderamente en cuestión en el presente, porque, cualquier cosa que sea, va hacia el mismo porvenir. Por el contrario, aquel que piensa que en

el presente hay preferibles, implica que el porvenir es contingente. La historia no tiene sentido si su sentido es comprendido como el de un río que corre bajo la acción de causas todopoderosas hacia un océano en el que desaparece. Toda apelación a la historia universal corta el sentido del acontecimiento, vuelve insignificante la historia efectiva y es una máscara del nihilismo. Así como el Dios exterior es un falso Dios, la historia exterior no es ya historia. Los dos absolutos rivales sólo viven si, en lo pleno del ser, se hunde un proyecto humano que los recusa, y es en la historia que la filosofía aprende a conocer esta negatividad filosófica a la cual se quiere vanamente oponer la plenitud de la historia.

Si los sucesores de Marx casi no lo han comprendido en este sentido y si él mismo, después de los escritos de su juventud, renunció a comprenderse así, es porque la intuición tan nueva de la *praxis* volvía a poner en litigio las categorías filosóficas usuales, y porque nada, en la sociología y en la historia positivas, venía al encuentro de la reforma intelectual que ella pedía. En efecto, ¿dónde había que ubicar ese sentido inmanente de los acontecimientos interhumanos? No está, o no siempre está en los hombres, en las conciencias, pero fuera de ellos parecía que sólo había acontecimientos ciegos, desde que se había renunciado a poner en el reverso de las cosas un saber absoluto. ¿Dónde, pues, estaba el proceso histórico y qué modo de existencia había que reconocer a formas históricas tales como feudalismo, capitalismo, proletariado, de las que se habla como de personas que saben y que quieren, ocultas detrás de la multiplicidad de los acontecimientos, sin ver claramente lo que representan esas prosopopeyas? Desde que se había suprimido el recurso al Espíritu objetivo hegeliano, ¿cómo evitar el dilema de la existencia como cosa y de la existencia como conciencia?, ¿cómo comprender ese sentido generalizado que se arrastra en las formas históricas y en la historia entera, que no es el pensamiento de ningún *cogito* y que los incita a todos? Lo más simple era imaginar vagamente una dialéctica de la materia allí donde Marx hablaba, por lo contrario, de una "materia humana", es decir, tomada en el movimiento de la *praxis*. Pero este expediente alteraría la intuición de Marx: toda filosofía, frente a la dialéctica de las cosas, caía en el rango de ideología, de ilusión o aun de mistificación. Se perdía todo medio de saber si, como Marx lo había querido, ella era realizada, al mismo tiempo que destruida, o si era solamente

escamoteada –por no decir nada de los daños que sufriría, al mismo tiempo, el concepto de historia–.

La unión de la filosofía y de la historia renace, tal como sucede en muchas instituciones filosóficas, en investigaciones más especiales y más recientes que no se inspiran expresamente en Hegel y en Marx, pero que vuelven a encontrar su huella puesto que afrontan las mismas dificultades. La teoría del signo, tal como la elabora la lingüística, implica, tal vez, una teoría del sentido histórico que va más allá de la alternativa entre las *cosas* y las *conciencias*. El lenguaje viviente es esa concreción del espíritu y de la cosa que opone dificultad. En el acto de hablar, en su tono y en su estilo, el sujeto atestigua su autonomía, ya que nada le es más propio y, sin embargo, él está al mismo tiempo y sin contradicción vuelto hacia la comunidad lingüística y es tributario de la lengua. La voluntad de hablar es una misma cosa con la voluntad de ser comprendido. La presencia del individuo en la institución y de la institución en el individuo es clara en el caso del cambio lingüístico, pues es a menudo el desgaste de una forma lo que sugiere a los sujetos parlantes emplear, según un principio nuevo, los medios de discriminación que en la fecha considerada subsisten en la lengua. La exigencia permanente de comunicación hace inventar y hace aceptar un nuevo empleo que no es deliberado, y que, sin embargo, es sistemático. El hecho contingente, retomado por la voluntad de expresión, deviene un nuevo medio de expresión que ocupa su lugar y tiene un sentido en la historia de esa lengua. Hay allí una racionalidad en la contingencia, una lógica vivida, una autoconstitución de las que tenemos precisamente necesidad para comprender en la historia la unión de la contingencia y del sentido. Saussure habría podido esbozar una nueva filosofía de la historia. A las relaciones recíprocas de la voluntad expresiva y de los medios de expresión corresponden las de las fuerzas productivas y de las formas de producción, más generalmente de las fuerzas históricas y de las instituciones. Como la lengua es un sistema de signos que tienen sentido sólo relativamente los unos a los otros y en el que cada uno se reconoce por un cierto valor de empleo que lo refiere al todo de la lengua, cada institución es un sistema simbólico que el sujeto se incorpora como estilo de funcionamiento, como configuración global, sin que tenga necesidad de concebirlo. Las rupturas de equilibrio, las reorganizaciones que sobrevienen, comportan, como las de la lengua, una lógica interna,

aunque ellas no sean, llegado el momento, claramente pensadas por nadie. Ellas están polarizadas por el hecho de que, como partícipes de un sistema simbólico, existimos los unos a los ojos de los otros, los unos con los otros, de la misma manera que los cambios de la lengua lo son por nuestra voluntad de hablar y de ser comprendidos. El sistema simbólico afecta los cambios moleculares que allí se producen de un sentido que no es ni cosa ni idea, a pesar de la famosa dicotomía, porque es una modulación de nuestra coexistencia. Es bajo este título, y como otras tantas lógicas de conducta, que existen las formas y los procesos históricos, las clases, las épocas, acerca de las cuales nos preguntábamos dónde estaban: están en un espacio social, cultural o simbólico que no es menos real que el espacio físico y que, por otra parte, se apoya en él. Pues un sentido se arrastra no solamente en el lenguaje, o en las instituciones políticas o religiosas, sino también en los modos del parentesco, de la herramienta, del paisaje, de la producción, en general en todos los modos del intercambio humano. Una confrontación entre todos estos fenómenos es posible, ya que son todos simbolismos, y acaso hasta una traducción de un simbolismo en otro.

¿Cuál será la situación de la filosofía con respecto a una historia así comprendida? Cada filosofía es, también ella, una arquitectura de signos; se constituye, pues, en una relación estrecha con los otros modos de intercambio que hacen la vida histórica y social. La filosofía está en plena historia, jamás es independiente del discurso histórico. Pero, en principio, ella substituye al simbolismo tácito de la vida por un simbolismo consciente, y al sentido latente por un sentido manifiesto. No se contenta con sufrir el entorno histórico (como éste no se contenta con sufrir su pasado); lo cambia, revelándolo a sí mismo y, por eso, dándole la oportunidad de anudar con otros tiempos, otros medios, una relación en la que aparece su verdad. Es, entonces, absolutamente imposible establecer un paralelo, punto por punto, entre el acontecimiento histórico y las expresiones que transmiten su conocimiento y la filosofía —no más, por otra parte, que entre el acontecimiento y sus condiciones objetivas—. El libro, si es valedero, se desborda a sí mismo como acontecimiento fechado. La crítica filosófica, estética, literaria, permanece entonces intrínseca y la historia no tiene lugar allí. Lo único verdadero es que se puede siempre, a partir del libro, volver a hallar los fragmentos de historia sobre los que él ha cristalizado, y esto es necesario aun

para saber en qué medida los ha cambiado en su verdad. La filosofía se vuelve hacia la actividad simbólica anónima de la que nosotros emergemos y hacia el discurso personal que se construye en nosotros mismos, que es nosotros; ella escruta ese poder de expresión que los otros simbolismos se limitan a ejercer. Al contacto con todos los hechos y con todas las experiencias, ella trata de aprehender, en todo su rigor, los momentos fecundos en los que un sentido toma posesión de sí mismo, recupera y también impulsa más allá de todo límite el devenir de verdad que supone y que hace que haya una sola historia y un solo mundo.

Para finalizar, mostremos que modos de ver como éstos justifican la filosofía hasta en sus debilidades.

Pues es inútil afirmar que la filosofía tambalea. Ella habita la historia y la vida, pero querría instalarse en su centro, en el punto en que son advenimiento, sentido naciente. Ella languidece en lo constituido. Siendo expresión, sólo se consume renunciando a coincidir con lo expresado y apartándolo para ver su sentido. Puede, entonces, ser trágica, porque tiene su contrario en sí; ella jamás es una concepción seria. El hombre serio, si existe, es el hombre que dice sí a una sola cosa. Los filósofos más resueltos quieren siempre los contrarios: realizar, pero destruyendo, suprimir, pero conservando. Siempre tienen una segunda intención. El filósofo dedica al hombre serio —a la acción, a la religión, a las pasiones— una atención quizá más aguda que nadie. Pero allí justamente se advierte que nada de eso le atañe. Sus propias acciones lo atestiguan, se parecen a los “actos significativos” por los cuales los compañeros de Julián Sorel en el seminario trataban de probarse su piedad. Spinoza escribe sobre la puerta de los tiranos “ultimi barbarorum”, Lagneau procura ante las instancias universitarias la rehabilitación de un candidato desdichado. Hecho eso, cada uno se vuelve sobre sí, y hasta por muchos años. El filósofo de la acción es, acaso, el más alejado de la acción: hablar de la acción, aun con rigor y profundidad, es declarar que no se quiere obrar, y Maquiavelo es totalmente lo contrario de un maquiavélico —ya que él describe los ardides del poder, pues, como se ha dicho, devela el secreto—. El seductor o el político, que viven en la dialéctica y que tienen de ella el sentido o el instinto, sólo la utilizan para ocultarla. Es el filósofo quien explica que, dialécticamente, un opositor, en

condiciones dadas, llega a ser el equivalente de un traidor. Este lenguaje es justamente opuesto al de los poderes; los poderes cortan las premisas y dicen más brevemente: sólo hay allí criminales. Los maniqueos que chocan en la acción se entienden mejor entre ellos que con el filósofo: hay entre ellos complicidad, cada uno es la razón de ser del otro. El filósofo es un extraño en este enredo fraternal. Aunque jamás haya traicionado, se siente, en su manera de ser fiel, que podría traicionar; no toma parte como los otros, falta a su asentimiento, algo de macizo y de carnal... no es completamente un ser real.

Esta diferencia existe. ¿Pero es verdaderamente la del filósofo y del hombre? Es más bien, en el hombre mismo, la diferencia entre el que comprende y el que elige, y todo hombre, desde este punto de vista, está dividido como el filósofo. Hay mucho de convención en la imagen del hombre de acción que se le opone al filósofo: el hombre de acción no es para nada de una pieza. El odio es una virtud de retaguardia. Obedecer a ojos cerrados es el comienzo del pánico, y elegir contra lo que se comprende es el comienzo del escepticismo. Hay que ser capaz de retroceder para ser capaz de un compromiso verdadero, que es siempre, también, un compromiso con la verdad. El mismo autor que escribió un día que toda acción es maniquea, entrado poco después en la acción, respondía tranquilamente a una periodista que se lo recordaba: "toda acción es maniquea, *pero no es necesario pensar en ello*". Nadie es maniqueo ante sí mismo. Es un aire que tienen los hombres de acción vistos desde afuera, y que ellos guardan raramente en sus memorias. Si el filósofo deja oír desde ahora algo de lo que el gran hombre dice a solas, salva la verdad para todos, la salva, incluso, para el hombre de acción que tiene necesidad de ella; no hay un conductor de pueblos que haya aceptado jamás decir que se desinteresa de la verdad. Más tarde, qué digo, mañana, el hombre de acción rehabilitará al filósofo. En cuanto a los hombres simplemente hombres, que no son profesionales de la acción, están aún verdaderamente más lejos de clasificar a los otros en buenos y en malvados, siempre que ellos hablen de lo que han visto y juzguen de cerca, y se los halla, cuando se intenta, asombrosamente sensibles a la ironía filosófica, como si su silencio y su reserva se reconociesen en ella, porque, por una vez, la palabra sirve aquí para libertar.

La claudicación del filósofo es su virtud. La ironía verdadera no es una coartada, es una tarea, y es el desapego lo que le

asigna un cierto género de acción entre los hombres. Porque vivimos en una de esas situaciones que Hegel llamaba diplomáticas, en la que cada iniciativa corre el riesgo de ser desviada de su sentido, se cree a veces servir a la filosofía vedándole problemas de la época, y se honraba recientemente a Descartes por no haber tomado partido entre Galileo y el Santo Oficio. El filósofo, se decía, no debe preferir uno de los dogmatismos rivales. Se ocupa del ser absoluto, más allá del objeto del físico y de la imaginación del teólogo. Esto es olvidar que negándose a hablar, Descartes se niega también a hacer valer y existir ese orden filosófico en el que se le coloca. Callando, no supera los dos errores, los abandona luchando, los alienta —en particular al vencedor del momento—. Callarse no es lo mismo que decir por qué no se quiere optar. Si Descartes lo hubiese hecho, no habría podido dejar de establecer el derecho relativo de Galileo contra el Santo Oficio, aunque fuera para subordinar finalmente la física a la ontología. La filosofía y el ser absoluto no están por encima de los errores rivales que se oponen en el siglo: ellos no tienen jamás la misma manera de ser errores, y la filosofía, que es la verdad integral, tiene la obligación de decir lo que puede integrar de ella. Para que hubiera un día un estado del mundo en que fuese posible un pensamiento libre tanto del espíritu científico como de la imaginación, no bastaba pasarlos por alto en silencio, era necesario hablar contra, en el caso particular, contra la imaginación. El pensamiento físico llevaba, en el caso de Galileo, los intereses de la verdad. El absoluto filosófico no reside en ninguna parte, y entonces jamás está en otra parte; está defendiéndose en cada acontecimiento. Alain decía a sus alumnos: "La verdad es momentánea, para nosotros, hombres, que tenemos la vista corta. Ella es de una situación, de un instante; es preciso verla, decirla, hacerla en ese momento, no antes ni después, en ridículas máximas; no muchas veces, pues nada es muchas veces." La diferencia, dicho esto, no es entre el hombre y el filósofo: ambos piensan la verdad en el acontecimiento, están juntos contra el infatuado que piensa por principios, y contra el quebrantado que vive sin verdad.

Al final de una reflexión que lo sustrae primero, pero para hacerle experimentar mejor los lazos de la verdad que lo atan al mundo y a la historia, el filósofo halla, no el abismo del sí mismo o del saber absoluto, sino la imagen renovada del mundo, y a sí mismo implantado en ella, entre los otros. Su dialéctica o su ambigüedad no es más que una manera de

poner en palabras lo que cada hombre sabe bien: el valor de los momentos en los que, en efecto, su vida se renueva continuándose, se reaprehende y se comprende yendo más allá, donde su mundo privado deviene mundo común. Estos misterios están en cada uno como en él. ¿Qué dice de las relaciones del alma y el cuerpo, sino lo que de ellas saben todos los hombres, que hacen marchar al unísono su alma y su cuerpo, su bien y su mal? Qué enseña de la muerte sino que está oculta en la vida, como el cuerpo en el alma, y es este conocimiento el que hace, decía Montaigne: "morir un campesino y pueblos enteros tan invariablemente como un filósofo." El filósofo es el hombre que despierta y habla, y el hombre contiene silenciosamente las paradojas de la filosofía, porque, para ser completamente hombre, debe ser un poco más y un poco menos que hombre.

#### NOTA I

Este doble movimiento es perceptible en sus reflexiones sobre la muerte y la inmortalidad —problemas que ponen a prueba, pensaba, todos nuestros análisis de las relaciones del espíritu y del mundo—. Lavelle se oponía a las concepciones que hacían de la muerte un simple corte entre la vida en lo relativo y la vida en lo absoluto, y de la inmortalidad una vida prolongada, o, como él decía, el "día siguiente de la muerte". Cuando hablaba de la inmortalidad, no era para decir que la muerte no es nada y que la vida continúa después de ella, sino, al contrario, para expresar que por ella el sujeto pasa a otro modo de ser. Liberado de la dispersión y de la alienación, concentrado en sí mismo, cambiado en su esencia, él es por primera vez plenamente lo que jamás ha podido ser más que imperfectamente. La vida era, pues, como una eternidad frustrada, y el sello de lo eterno no se ponía más que sobre una vida terminada. La vida era la víspera de la muerte. Ahora bien, en ciertos pasajes de *l'Âme humaine*, el acontecimiento terminal es, según la palabra de Lavelle, "incorporado a nuestra alma", y la muerte da "a todos los acontecimientos que la preceden esa marca de lo absoluto que ellos no poseerían jamás si no se interrumpieran de golpe." Lo absoluto habita en cada una de nuestras empresas, en tanto que ella es hecha de una vez por todas y no recomenzará jamás. Viene

a nuestra vida de su temporalidad misma. Así, lo eterno se fluidifica y refluye del término hasta el corazón de la vida. La muerte ya no es la verdad de la vida, la vida no es ya la espera del momento en que seremos cambiados en nuestra esencia. Lo que hay siempre de incoativo, de frustrado y de penoso en el presente no es ya un signo de menor realidad. Pero entonces, la verdad de un ser no es lo que finalmente ha devenido o su esencia, es su devenir activo o su existencia. Y si nosotros nos creemos, como decía Lavelle en otra oportunidad, más cerca de los muertos que hemos amado que de los vivos, es porque ellos ya no nos cuestionan y porque en adelante somos libres de soñarlos a nuestro gusto. Esa piedad está muy cerca de ser impiedad. El recuerdo que los respeta es únicamente aquel que mantiene el uso que ellos hacían de sí mismos y de su mundo, el acento de su libertad en lo inacabado de la vida. El mismo frágil principio nos hace vivientes y da a lo que hacemos un sentido que no se agota.

#### NOTA II

Es necesario confesar que, aun ahora, más que de una dialéctica del tiempo y del espacio, se trata a menudo en Bergson de una suerte de contaminación del tiempo por el espacio, como cuando habla de "atribuir a la percepción algo de lo extenso de la materia". La verdad es que jamás se sabe si Bergson hace descender la duración a la materia por una distensión que la destruiría como duración, o si va a hacer de la materia y del mundo un sistema de símbolos en los que se realiza la duración. Y su pensamiento sobre este punto no es claro porque no veía allí alternativa. Poniendo en el origen de la materia una "supra-conciencia" que engendra también la conciencia, se creía autorizado a decir que la materia es "como una conciencia en la que todo se equilibra". La extraña solidaridad del espacio de la duración, de las cosas y de la conciencia, tal como él la comprobaba en nosotros, sólo era un resultado en nosotros de su común origen. Nosotros recibíamos, en cuanto a nosotros, la mediación totalmente hecha. La paradoja de una expresión exterior del espíritu que era adquirido de una vez para siempre, y antes de nosotros, no nos dejaba más que describir la *extensión*, como dice Bergson

con una palabra significativa, "sin escrúpulos". Y precisamente bajo la cubierta de su cosmología, Bergson podía desarrollar su intuición de las relaciones concretas de la duración y del espacio, del espíritu y del cuerpo, sin advertir que ella hace muy difícil la idea de una supra-conciencia o de un espíritu sin cuerpo. Es así como su filosofía se disimula a sí misma el problema sobre el cual está, sin embargo, construida.

### NOTA III

Es verdad que a esa lectura de una vida que, como decía de la pintura, "habla a la inteligencia", Bergson volvía pronto a considerarla como una intermediación: pensaba que el pintor está él mismo en el centro de su obra, que detenta el "secreto de la fisonomía", cuando, como todos los que manejan un lenguaje y, mucho más aun, los que crean uno, el pintor no conoce la ley de organización de sus actos. Bergson había errado al creer que el cuadro es "un acto simple proyectado sobre la tela", cuando en realidad es el resultado sedimentado de una serie de esfuerzos de expresión. Y sin duda la fenomenología de la vida no habrá sido para él más que un prefacio a la explicación de la vida por la conciencia.



## EL LENGUAJE INDIRECTO Y LAS VOCES DEL SILENCIO

*A Jean-Paul Sartre*

Hemos aprendido de Saussure que los signos, uno por uno, no significan nada, que cada uno de ellos expresa menos un sentido de lo que marca una separación de sentido entre él mismo y los otros. Como se puede decir otro tanto de éstos, la lengua está hecha de diferencias sin términos, o, más exactamente, en ella los términos sólo son engendrados por las diferencias que se manifiestan entre ellos. Idea difícil, pues el buen sentido responde que si el término A y el término B careciesen totalmente de sentido, no se ve cómo podría haber contraste de sentido entre ellos, y si verdaderamente la comunicación fuera del todo de la lengua hablada al todo de la lengua entendida, sería necesario saber la lengua para aprenderla... Pero la objeción es del mismo género que las paradojas de Zenón: así como éstas son superadas por el ejercicio del movimiento, aquélla lo es por el uso de la palabra. Y esta suerte de círculo que hace que la lengua se anteponga a los que la aprenden, se enseñe y sugiera su propio desenciptamiento, es, acaso, el prodigio que define el lenguaje.

La lengua se aprende y, en este sentido, se está enteramente obligado a ir de las partes al todo. El todo que en Saussure está en primer lugar, no puede ser el todo explícito y articulado de la lengua completa, tal como lo registran las gramáticas y los diccionarios. Él no toma en cuenta una totalidad lógica como la de un sistema filosófico cuyos elementos pueden todos (en principio) ser deducidos de una sola idea. Puesto que está justamente negando a los signos todo otro sentido que no sea "diacrítico", no puede fundar la lengua sobre un sistema de ideas positivas. La unidad de la que habla es unidad de coexistencia, como la de los elementos de una

bóveda que se apuntalan el uno al otro. En un conjunto de este género, las partes aprendidas de la lengua valen de golpe como todo, y los progresos se harán menos por adición y yuxtaposición que por la articulación interna de una función ya completa a su manera. Se sabe desde largo tiempo que la palabra, en el niño, funciona primero como frase, y aún, acaso, ciertos fonemas como palabras. Pero la lingüística de hoy piensa más precisamente la unidad de la lengua dejando de lado el origen de las palabras —acaso hasta de las formas y del estilo—, de los principios “opositivos” y “relativos” a los cuales la definición saussuriana del signo se aplica todavía más rigurosamente que a las palabras, ya que se trata en ese caso de componentes del lenguaje que no tienen por su cuenta sentido asignable y cuya sola función consiste en hacer posible la discriminación de los signos propiamente dichos. Ahora bien, estas primeras oposiciones fonemáticas pueden muy bien ser lacunarias; podrán enriquecerse en la serie con otras dimensiones y la cadena verbal hallará otros medios de diferenciarse de sí misma. Lo importante es que los fonemas son, de entrada, variaciones de un único aparato de palabra y que con ellos el niño parece haber “atrapado” el principio de una diferenciación mutua de los signos y adquirido al mismo tiempo *el sentido del signo*. Pues las oposiciones fonemáticas —contemporáneas de las primeras tentativas de comunicación— aparecen y se desenvuelven sin relación alguna con el balbuceo, que es a menudo reprimido por ellas, que en todo caso no lleva en adelante más que una existencia marginal y cuyos materiales no son integrados en el nuevo sistema de la palabra verdadera, como si no fuera lo mismo poseer un sonido como elemento del balbuceo, que no se dirige más que a sí, que como momento de una empresa de comunicación. Se puede entonces decir que el niño *habla* y que por consiguiente sólo aprenderá a aplicar diversamente el principio de la palabra. La intuición de Saussure se precisa: con las primeras oposiciones fonemáticas el niño es iniciado en el enlace lateral con el signo al signo como fundamento de una relación final con el signo al sentido —bajo la forma especial que ella ha recibido en la lengua de que se trata—. Si los fonólogos llegan a extender su análisis más allá de las palabras, hasta las formas, la sintaxis y aun hasta las diferencias estilísticas, es toda la lengua como estilo de expresión, como manera única de jugar la palabra, la que es anticipada por el niño con las primeras oposiciones fonemáti-

cas. El todo de la lengua hablada a su alrededor lo atraparía como un torbellino, lo tentaría por sus articulaciones internas y lo conduciría casi hasta el momento en que todo este ruido querrá decir algo. El recorte incansable de la cadena verbal por sí misma, el surgimiento un día irrecusable de una cierta gama fonemática según la cual el discurso está visiblemente compuesto, haría finalmente oscilar al niño hacia el lado de los que hablan. La lengua como un todo permite comprender cómo el lenguaje le atrae hacia sí y cómo llega a entrar en ese dominio cuyas puertas, se creería, no se abren más que desde el interior. Es porque de entrada el signo es diacrítico, es porque se compone y se organiza consigo mismo, que tiene un interior y que termina por reclamar un sentido.

Este sentido naciente al borde de los signos, esta inminencia del todo en las partes se encuentra en toda la historia de la cultura. Hay un momento en que Brunelleschi construye la cúpula de la catedral de Florencia en una relación definida con la configuración del paraje. ¿Es necesario decir que ha roto con el espacio cerrado de la Edad Media y ha hallado el espacio universal del Renacimiento?<sup>1</sup> Pero queda mucho por hacer para pasar de una operación del arte al empleo deliberado del espacio como centro de universo. ¿Es, entonces, necesario decir que este espacio no está aún allí? Pero Brunelleschi se había construido un extraño artefacto<sup>2</sup> en el que dos vistas del Baptisterio y del Palacio de la Señoría, con las calles y las plazas que los encuadran, se reflejaban en un espejo, en tanto que un disco de metal pulido proyectaba sobre eso la luz del cielo. Hay, pues, en él una búsqueda, una problematización del espacio. Del mismo modo es muy difícil decir cuándo comienza el número generalizado en la historia de las matemáticas: en sí (esto es, como dice Hegel, para nosotros que allí lo proyectamos) está ya en el número fraccionario que, antes que el número algebraico, inserta el número entero en una serie continua –pero él está allí como sin saberlo, no está para sí–. De la misma manera, hay que renunciar a fijar el momento en que el latín se convierte en francés, pues las formas gramaticales comienzan a ser eficaces y a diseñarse antes de ser sistemáticamente empleadas,

<sup>1</sup> Pierre Francastel, *Peinture et Société*, pp. 17 y ss. [Traducción castellana: *Pintura y sociedad*, Madrid, Catedra, 1999].

<sup>2</sup> *Op. cit.*, pp. 17 y ss.

porque la lengua algunas veces queda largo tiempo preñada de las transformaciones que van a sobrevenir y porque en ella el recuento de los medios de expresión no tiene sentido: los que caen en desuso continúan llevando una vida disminuida y el lugar de los que van a reemplazarlos está ya a veces señalado, aunque fuese bajo la forma de una laguna, de una necesidad o de una tendencia. Aun cuando es posible fechar el surgimiento de un *principio por sí*, él estaba ya presente antes en la cultura como presentimiento o anticipación, y la toma de conciencia que lo ubica como significación explícita no hace más que terminar su larga incubación en un sentido operante. Ahora bien, ella no queda nunca sin secuelas: el espacio del Renacimiento, a su vez, será pensado más tarde como un caso muy particular del espacio pictórico posible. La cultura, pues, jamás nos da significaciones absolutamente transparentes, la génesis del sentido nunca está acabada. Lo que con todo derecho llamamos nuestra verdad, jamás lo contemplamos más que en un contexto de símbolos que fechan nuestro saber. Nunca tenemos que ver más que con arquitecturas de signos cuyo sentido no puede ser enunciado por separado, no siendo nada más que la manera de comportarse el uno para con el otro, de distinguirse el uno respecto del otro, sin que siquiera tengamos el melancólico consuelo de un vago relativismo, ya que cada uno de estos pasos es realmente una verdad y será salvada en la verdad más comprensiva del porvenir...

En lo que concierne al lenguaje, si es la relación lateral del signo con el signo lo que hace significativo a cada uno de ellos, entonces el sentido no aparece más que en la intersección y como en el intervalo de las palabras. Esto nos impide concebir, como se hace habitualmente, la distinción y la unión del lenguaje y de su sentido. Se cree que el sentido es, por principio, trascendente a los signos como el pensamiento lo sería a índices sonoros o visuales, y se lo cree inmanente a los signos en cuanto, cada uno de ellos, teniendo de una vez por todas *su* sentido, no podría introducir entre él y nosotros ninguna opacidad, ni aun darnos qué pensar: los signos tendrían únicamente un papel de monición, advertirían al oyente que debe considerar uno determinado de *sus* pensamientos. En verdad, no es así como el sentido está presente en la cadena verbal, y no es así como se distingue de ella. Si el signo sólo quiere decir algo en tanto que se perfila sobre los otros signos, su sentido está totalmente ligado al lenguaje, la

palabra juega siempre sobre fondo de palabra, nunca es más que un pliegue en el inmenso tejido del hablar. Para comprenderla no tenemos que consultar ningún léxico interior que nos daría, respecto de las palabras y de las formas, puros pensamientos que ellas encubrirían: basta que nos entreguemos a su vida, a su movimiento de diferenciación y de articulación, a su gesticulación elocuente. Hay, pues, una opacidad del lenguaje: en ninguna parte se interrumpe para dejar lugar al sentido puro, jamás está limitado más que por el lenguaje también, y el sentido sólo aparece en él engastado en las palabras. Como la charada, no se comprende más que por la interacción de los signos, cada uno de los cuales, tomado individualmente, es equívoco o banal, y sólo su reunión cobra sentido. En el que habla no menos que en el que escucha él es algo muy distinto de una técnica de cifrado y descifrado para significaciones totalmente hechas: es necesario, primero, que los haga existir como entidades localizables instalándolos en el entrecruzamiento de los gestos lingüísticos como lo que ellos manifiestan de común acuerdo. Nuestros análisis del pensamiento hacen como si, antes de haber hallado sus palabras, él fuera ya una especie de texto ideal que nuestras frases tratarían de *traducir*. Pero el autor mismo no tiene ningún texto que pueda confrontar con su escrito, ningún lenguaje antes del lenguaje. Si su palabra lo satisface, es por un equilibrio cuyas condiciones ella misma define, por una perfección sin modelo. Mucho más que un medio, el lenguaje es algo así como un ser y es por esto que puede tan bien hacernos presente a alguien: la palabra de un amigo al teléfono nos lo da a él mismo como si estuviera totalmente presente en esa manera de interpelar y de despedirse, de comenzar y de terminar sus frases, de adelantarse a través de las cosas no dichas. El sentido es el movimiento total de la palabra y es por esto que nuestro pensamiento se prolonga en el lenguaje. Es por esto también que lo atraviesa, como el gesto va más allá de sus puntos de pasaje. En el momento mismo en que el lenguaje llena nuestro espíritu hasta los bordes, sin dejar el más pequeño lugar a un pensamiento que no sea tomado en su vibración, y justamente en la medida en que nos abandonamos a él, pasa más allá de los "signos" hacia su sentido. Y, de este sentido, ya nada nos separa: el lenguaje no *presupone* su tabla de correspondencias, él mismo descubre sus secretos, los enseña a todo niño que viene al mundo, es totalmente mostración. Su opacidad, su obstinada referen-

cia a sí mismo, sus regresos y sus repliegues sobre sí mismo, son justamente lo que hace de él un poder espiritual: pues él, a su vez, llega a ser algo así como un universo, capaz de albergar en sí las cosas mismas—después de haberlas cambiado en su sentido—.

Ahora bien, si desechamos de nuestro espíritu la idea de un *texto original* cuya traducción o versión cifrada sería nuestro lenguaje, veremos que la idea de una expresión *completa* constituye un sinsentido, que todo lenguaje es indirecto o alusivo; es, si se quiere, silencio. La relación del sentido con la palabra no puede ser ya esa correspondencia punto por punto que tenemos siempre en vista. Saussure señala aun que el inglés, al decir *the man I love*, se expresa tan completamente como el francés que dice: *l'homme que j'aime*. El relativo, se dirá, no está expresado por el inglés. La verdad es que en vez de estarlo por una palabra, lo está por un blanco entre las palabras que él introduce en el lenguaje. Pero tampoco decimos que está allí sobreentendido. Esta noción de lo sobreentendido expresa ingenuamente nuestra convicción de que una lengua (generalmente nuestra lengua natal) ha logrado captar en sus formas las cosas mismas, y que toda otra lengua, si quiere también alcanzarlas, debe usar, por lo menos tácitamente, instrumentos semejantes. Ahora bien, si para nosotros el francés va a las cosas mismas, esto no ocurre seguramente porque haya copiado las articulaciones del ser: tiene una palabra distinta para expresar la relación, pero no señala la función complemento por una desinencia especial; se podría decir que sobreentiende la declinación, que el alemán expresa (y el aspecto, que el ruso expresa, y el optativo, que el griego expresa). Si el francés nos parece calcado sobre las cosas no es porque lo sea, sino porque nos da esa ilusión por las relaciones internas de signo a signo. Pero eso, *the man I love* lo hace también perfectamente. La ausencia de signo puede ser un signo, y la expresión no es el ajuste a cada elemento del sentido de un elemento del discurso, sino una operación del lenguaje sobre el lenguaje que de improviso se descentra hacia su sentido. Decir no es poner una palabra bajo cada pensamiento: si lo hiciéramos, nada sería jamás dicho, no tendríamos el sentimiento de vivir en el lenguaje y nos quedaríamos en el silencio, porque el signo se eclipsaría inmediatamente ante un sentido que sería el suyo, y porque el pensamiento nunca volvería a encontrar más que pensamientos: aquel que quiere expresar y aquel que formaría con

un lenguaje totalmente explícito. En cambio, tenemos a veces la impresión de que un pensamiento ha sido *dicho* —no reemplazado por índices verbales sino incorporado a las palabras y vuelto disponible en ellas—, y, finalmente, hay un poder de las palabras porque, trabajando las unas contra las otras, son atraídas a distancia por él, como las mareas por la luna y en este tumulto evocan su sentido mucho más imperiosamente que si cada una de ellas trajera solamente una significación de la cual sería índice indiferente y predestinado. El lenguaje dice perentoriamente cuando renuncia a decir la cosa misma. Así como el álgebra toma en consideración magnitudes que no se sabe de qué son, la palabra distingue significaciones, cada una de las cuales, separadamente, no es conocida, y esto ocurre a fuerza de tratarlas como conocidas, de darnos de ellas y de sus relaciones una imagen abstracta, que termina por imponernos, súbitamente, la identificación más precisa. El lenguaje significa cuando en vez de copiar el pensamiento se deja deshacer y rehacer por él. Lleva en sí su sentido como la huella de un paso significa el movimiento y el esfuerzo de un cuerpo. Distingamos el uso empírico del lenguaje ya hecho, y el uso creador, del cual el primero, por otra parte, no puede ser más que un resultado. Lo que es palabra en el sentido del lenguaje empírico —es decir, el llamado oportuno de un signo preestablecido— no lo es respecto del lenguaje auténtico. Como Mallarmé lo ha dicho, es la pieza usada que se pone en silencio en mi mano. Al contrario, la palabra verdadera, la que significa, que hace al fin presente lo “ausente de todos los ramilletes” y libera el sentido cautivo en la cosa, no es, respecto del uso empírico, más que silencio, ya que ella no va hasta el nombre común. El lenguaje es de por sí oblicuo y autónomo y si llega a significar directamente un pensamiento o una cosa, no es allí más que un poder segundo, derivado de su vida interior. Como el tejedor, pues, el escritor trabaja al revés: sólo tiene que ver con el lenguaje, y es así como de pronto se halla rodeado de sentido.

Si esto es verdad, su operación no es muy diferente de la del pintor. Se dice comúnmente que el pintor nos impresiona a través del mundo tácito de los colores y de las líneas, se dirige en nosotros a un poder de desciframiento informulado y cuyo control sólo tendremos justamente después de haberlo ejercido ciegamente, después de haber gustado la obra. El escritor, por el contrario, se instala en signos ya elaborados, en un mundo ya hablante, y no requiere de nosotros más que un

poder de reordenar nuestras significaciones según la indicación de los signos que nos propone. Pero, ¿y si el lenguaje expresara tanto por lo que está entre las palabras como por las palabras, por lo que "no dice" como por lo que "dice"; si hubiera oculto en el lenguaje empírico, un lenguaje a la segunda potencia en el que de nuevo los signos llevaran la vida vaga de los colores, y en el que las significaciones no se liberaran totalmente del comercio de los signos?

El acto de pintar tiene dos caras: la mancha o el trazo de color que se pone en un punto de la tela, y su efecto en el conjunto, sin medida común con ellos, ya que no son casi nada y son suficientes para cambiar un retrato o un paisaje. Quien observara al pintor de muy cerca, la nariz sobre su pincel, no vería más que el revés de su trabajo. El revés es un débil movimiento del pincel o de la pluma de Poussin, el derecho es la claridad de sol que él irradia. Se ha registrado con cámara lenta el trabajo de Matisse. La impresión era prodigiosa, al punto que, se dice, el propio Matisse quedó conmovido. El mismo pincel que, a simple vista saltaba de un acto al otro, se lo veía meditar, en un tiempo dilatado y solemne, en una inminencia de comienzo del mundo, probar diez movimientos posibles, danzar ante la tela, rozarla muchas veces, y finalmente abatirse como el rayo sobre el único trazo necesario. Hay, sin duda, algo de artificial en este análisis, y Matisse se engañaría si creyera, sobre la veracidad del film, que haya realmente optado, aquel día, entre todos, los trazos posibles, y resuelto, como el Dios de Leibniz, un inmenso problema de mínimo y de máximo: no es un demiurgo, es un hombre. No mantuvo, bajo la mirada del espíritu, todos los gestos posibles, y no tuvo necesidad de eliminarlos todos salvo uno, dando razón de su elección. Es el enlentecimiento que enumera los posibles. Matisse, instalado en un tiempo y en una visión de hombre, ha contemplado el conjunto abierto de su tela comenzada y ha llevado el pincel hacia el trazo que lo llamaba para que el cuadro fuera finalmente lo que estaba en camino de llegar a ser. Resolvió con un gesto simple el problema que posteriormente parece implicar un número infinito de datos, como, según Bergson, la mano en la limadura de hierro obtiene de golpe el ordenamiento complicado que le hará lugar. Todo ha pasado en el mundo humano de la percepción y del gesto, y si la cámara nos da una versión fascinante del acontecimiento, lo hace haciéndonos creer que la mano del pintor operaba en un mundo físico en el que es

posible una infinidad de opciones. Sin embargo, es verdad que la mano de Matisse ha vacilado, y entonces es verdad que ha debido elegir allí y que el trazo elegido lo ha sido de manera de observar veinte condiciones dispersas sobre el cuadro, informadas, informables por ningún otro que por Matisse, pues ellas no estaban definidas e impuestas más que por la intención de hacer *aquel cuadro que no existía todavía*.

No ocurre de otra manera con la palabra verdaderamente expresiva y, entonces, con todo lenguaje en su fase de establecimiento. Ella no elige solamente un signo para una significación ya definida, como se va a buscar un martillo para hundir un clavo o una tenaza para arrancarlo. Ella tantea alrededor de una intención de significar que no se guía por ningún texto; porque justamente está tratando de escribirlo. Si queremos hacerle justicia debemos evocar algunas de las que habrían podido reemplazarla y han sido rechazadas, sentir cómo ellas habrían tocado y estremecido de otra manera la urdimbre del lenguaje, hasta qué punto esta palabra era verdaderamente la única posible, y esta significación debía venir al mundo... En fin, debemos considerar la palabra antes de que ella sea pronunciada, el fondo de silencio que no deja de rodearla, sin el cual ella no diría nada, o aún poner al desnudo los hilos de silencio con los cuales está entremezclada. Para las expresiones ya adquiridas, hay un sentido directo que corresponde punto por punto a giros, formas, palabras instituidas. En apariencia, no hay ahí ninguna laguna, ningún silencio hablante. Pero el sentido de las expresiones en vía de consumarse no puede ser de esta clase: es un sentido lateral u oblicuo que se difunde entre las palabras —es otra manera de sacudir el aparato del lenguaje o del relato para arrancarle un sonido nuevo—. Si queremos comprender el lenguaje en su operación de origen debemos fingir no haber hablado jamás, someterlo a una reducción sin la cual aún se nos escaparía reconduciéndonos a lo que él nos significa, *contemplantarlo* como los sordos contemplan a los que hablan, comparar el arte del lenguaje a las otras artes de la expresión, intentar verlo como una de esas artes mudas. Es posible que el sentido del lenguaje tenga un privilegio decisivo, pero es ensayando el paralelo como nosotros percibimos lo que, acaso, lo hace finalmente imposible. Comencemos por comprender que hay un lenguaje tácito y que la pintura habla a su manera.

Malraux observa que la pintura y el lenguaje no son comparables más que cuando se los ha separado de lo que "representan" para reunirlos bajo la categoría de la expresión creadora. Es entonces que se reconocen el uno al otro como dos aspectos de la misma tentativa. Durante siglos los pintores y los escritores han trabajado sin sospechar su parentesco. Pero es cierto el hecho de que han conocido la misma aventura. El arte y la poesía están primero consagradas a la ciudad, a los dioses, a lo sagrado, no ven nacer su propio milagro más que en el espejo de un poder exterior. Una y otra conocen más tarde una edad clásica que es la secularización de la edad de lo sagrado: el arte es entonces la representación de una naturaleza a la que puede, cuando más, embellecer, pero según recetas que ella misma le enseña. Como lo quería La Bruyère, la palabra no tiene otro papel que el de reencontrar la expresión justa asignada de antemano a cada pensamiento por un lenguaje de las cosas mismas, y este doble recurso a un arte anterior al arte, a una palabra anterior a la palabra, prescribe a la obra un cierto punto de perfección, de acabamiento o de plenitud que la impondrá al asentimiento de todos como las cosas que caen bajo nuestros sentidos. Malraux ha analizado muy bien este prejuicio "objetivista" que el arte y la literatura moderna vuelven a poner en cuestión. Pero es posible que no haya medido la profundidad en que arraiga; acaso ha aceptado demasiado rápidamente el dominio del mundo visible, acaso es eso lo que lo induce a definir, en cambio, la pintura moderna como retorno al sujeto -al "monstruo incomparable"-, y a ocultarla en una vida secreta fuera del mundo... Hay que retomar su análisis.

Tengamos, pues, presente el privilegio de la pintura al óleo que permite, mejor que otra, atribuir a cada elemento del objeto o del rostro humano un representante pictórico distinto, indagar signos que puedan dar la ilusión de la profundidad o del volumen, la del movimiento, de las formas, de los valores táctiles y de las diferentes tipos de materia (de tal manera que se piensa en los estudios pacientes que han conducido a su perfección la representación del terciopelo). Estos procedimientos, estos secretos aumentados en cada generación, son los elementos de una técnica general de la *representación* que, en el límite, llegaría hasta la cosa misma, el hombre mismo, con lo cual resulta imposible imaginar qué podrían ellos encerrar de azaroso o de vago, y con lo cual se trata, para la pintura, de igualar el funcionamiento sobera-

no. Se han dado algunos pasos por este camino, y no hay que volver sobre ellos. La carrera de un pintor, las producciones de una escuela, el desarrollo mismo de la pintura van hacia *obras maestras* en las que al fin se obtiene lo que hasta allí se buscaba, las que, al menos provisoriamente, hacen útiles los ensayos anteriores y jalonan un progreso de la pintura. La pintura quiere ser tan convincente como las cosas y no piensa poder llegar a nosotros más que como ellas: imponiendo a *nuestros sentidos* un espectáculo irrecusable. En principio, ella se remite al aparato de la percepción, considerado como un medio natural y dado de comunicación entre los hombres. ¿No tenemos todos ojos, que funcionan más o menos de la misma manera, y si el pintor ha sabido descubrir signos suficientes de la profundidad y del terciopelo, no tendremos todos, al contemplar el cuadro, el mismo espectáculo que rivaliza con la naturaleza?

Quede dicho que los pintores clásicos eran pintores y que ninguna pintura valiosa ha consistido jamás simplemente en representar. Malraux indica que la concepción moderna de la pintura —como expresión creadora— ha sido una novedad para el público mucho más que para los mismos pintores, que siempre la han practicado aunque no hicieran la teoría de ella. A esto se debe que las obras de los clásicos tengan otro sentido, y acaso más sentido, del que ellos creían, que anticipen a menudo una pintura liberada de sus cánones y sigan siendo los intercesores señalados para toda iniciación en la pintura. En el mismo momento en que, fijados los ojos sobre el mundo, creían pedirle el secreto de una representación suficiente, ellos operaban sin saberlo esa metamorfosis, de la que la pintura ha llegado a tomar conciencia más tarde. Pero entonces, no se puede definir la pintura clásica por la representación de la naturaleza o por la referencia a “nuestros sentidos”, ni, por lo tanto, se puede definir la pintura moderna por la referencia a lo subjetivo. Ya la percepción de los clásicos dependía de su cultura; nuestra cultura puede aún informar nuestra percepción de lo visible. No es necesario abandonar el mundo visible a las recetas clásicas, ni encerrar la pintura moderna en el reducto del individuo; no hay que elegir entre el mundo y el arte, entre “nuestros sentidos” y la pintura absoluta: ellos se introducen el uno en el otro.

Malraux habla algunas veces como si los “datos de los sentidos” jamás hubieran variado a través de los siglos, y como si, en la misma medida en que la pintura se refería a

ellos, la perspectiva clásica se impusiera. Sin embargo, es cierto que esa perspectiva es una de las maneras inventadas por el hombre de proyectar ante sí el mundo percibido, y no su calco. Es una interpretación facultativa de la visión espontánea, no porque el mundo percibido desmienta sus leyes e imponga otras, sino más bien porque no exige ninguna y porque no es del orden de las leyes. En la percepción libre, los objetos escalonados en profundidad no tienen ninguna "magnitud aparente" definida. Ni siquiera es preciso decir que la perspectiva "nos engaña" y que los objetos alejados son a simple vista "más grandes" que lo que haría creer su proyección en un dibujo o en una fotografía —no al menos de esa magnitud que sería una medida común a los planos lejanos y a los más próximos—. La magnitud de la luna en el horizonte no es mensurable por un cierto número de partes alícuotas de la moneda que tengo en la mano; se trata de una "magnitud-a-distancia", de una especie de cualidad que adhiere a la luna como el calor y el frío a otros objetos. Estamos aquí en el orden de las "ultra-cosas" de que habla H. Wallon, y que no se ordenan, en una única perspectiva graduada, con los objetos próximos. Pasada una cierta magnitud y una cierta distancia, viene lo absoluto de la magnitud, donde todas las "ultra-cosas" se reúnen, y es por esto que los niños dicen del sol que es "grande como una casa". Si yo quiero volver de allí a la perspectiva, es necesario que deje de percibir el todo libremente, que circunscriba mi visión, que marque, sobre un patrón de medida que tengo, lo que llamo la "magnitud aparente" de la luna y de la moneda y que, finalmente, transporte esas medidas sobre el papel. Pero, durante este tiempo, el mundo percibido ha desaparecido, con la simultaneidad verdadera de los objetos que no es su pertenencia apacible a una sola escala de magnitudes. Cuando veía juntas la moneda y la luna, era preciso que mi mirada estuviera fija sobre una de las dos; entonces la otra se me aparecía al margen —"objeto-pequeño-visto-de-cerca" u "objeto-grande-visto-de-lejos"—, inconmensurable con el primero. Lo que transporto sobre el papel no es esta coexistencia de las cosas percibidas, su rivalidad ante mi mirada. Encuentro el medio de arbitrar su conflicto, que hace la profundidad. Decido hacer que puedan componerse sobre un mismo plano y lo logro condensando sobre el papel una serie de visiones locales y monoculares, cada una de las cuales no es superponible a los momentos del campo perceptivo viviente. Cuando las cosas se

disputaban mi mirada y, anclado en una de ellas, sentía sobre ésta la sollicitación de las otras a las que hacía coexistir con la primera, la exigencia de un horizonte y su pretensión a la existencia. Ahora construyo una representación en la que cada cosa deja de llamar sobre sí toda la visión, hace concesiones a las otras y acepta no ocupar ya sobre el papel más que el espacio que ellas le dejan. Mientras que antes mi mirada, recorriendo libremente la profundidad, la altura y la longitud, no estaba sujeta a ningún punto de vista porque los adoptaba y los rechazaba a todos uno a uno, ahora renuncio a esta ubicuidad y convengo en no hacer figurar en mi dibujo más que lo que podría ser visto desde una cierta posición por un ojo inmóvil, fijo sobre un cierto "punto de lontananza" de una "cierta línea de horizonte". (Modestia engañosa, pues si renuncio al mundo mismo precipitando sobre el papel el estrecho sector de una perspectiva, dejo también de ver como un hombre que está abierto al mundo porque está situado allí, pienso y domino mi visión como Dios puede hacerlo cuando considera la *idea* que tiene de mí). Mientras que antes yo tenía la experiencia de un mundo de cosas hormigueantes, exclusivas, que no podría ser abrazado más que mediante una travesía temporal en la que cada ganancia fuera, a la vez, pérdida, he aquí que ahora el ser inagotable cristaliza en una perspectiva ordenada en la que los objetos distantes se resignan a ser sólo distantes, inaccesibles y vagos como conviene, en la que los objetos próximos abandonan algo de su agresividad, ordenan sus líneas interiores según la ley común del espectáculo y se preparan ya, desde que ello será necesario, a devenir lejanos, y en la que nada, en suma, retiene la mirada ni hace papel de presente. Todo el cuadro está en el modo de lo cumplido o de la eternidad, todo toma un aire de decencia y de discreción, las cosas ya no me interpelan y yo no estoy más comprometido por ellas. Y si a este artificio agrego el de la perspectiva aérea, se comprende hasta qué punto, yo que pinto y aquellos que contemplan mi paisaje dominamos la situación. La perspectiva es mucho más que un secreto técnico para imitar una realidad que se daría tal cual a todos los hombres: es la invención de un mundo dominado, poseído de parte a parte en una síntesis instantánea cuyo esbozo, a lo sumo, nos da la mirada espontánea cuando trata vanamente de abarcar juntas todas esas cosas cada una de las cuales la quiere por entero. Los rostros del retrato clásico, siempre al servicio de un carácter, de una pasión o de un

humor—siempre significantes—, los bebés y los animales de la pintura clásica, tan deseosos de entrar en el mundo humano, tan poco preocupados por recusarlo, manifiestan la misma relación “adulta” del hombre al mundo, excepto cuando, cediendo a su feliz demonio, el gran pintor agrega una nueva dimensión a ese mundo demasiado seguro de sí haciendo vibrar en él la contingencia...

Ahora bien, si hasta la misma pintura “objetiva” es una creación, ya no hay razón de interpretar la pintura moderna, por que quiere ser creación, como un pasaje a lo subjetivo, una ceremonia a la gloria del individuo —y el análisis de Malraux nos parece aquí poco seguro—. No hay ya —dice él— más que un tema en pintura: el pintor mismo.<sup>3</sup> No es ya el aterciopelado de los duraznos lo que se busca, como Chardin; es, como Braque, el aterciopelado del cuadro. Los clásicos eran ellos mismos sin saberlo; el pintor moderno quiere primero ser original y su poder de expresión es confundido por él con su diferencia individual.<sup>4</sup> Puesto que la pintura no es ya para la fe o para la belleza, es para el individuo,<sup>5</sup> es “la anejió del mundo por el individuo”.<sup>6</sup> El artista será entonces “de la familia del ambicioso, del drogado”<sup>7</sup> consagrado como ellos al placer obcecado de sí mismo, al placer del demonio, es decir, de todo lo que en el hombre destruye al hombre... Es evidente, sin embargo, que sería muy difícil aplicar estas definiciones a Cézanne o a Klee, por ejemplo. Y en cuanto a aquellos de los modernos que entregan como cuadros unos esbozos, y cada una de cuyas telas, signaturas de un momento de vida, exige ser vista, en “exposición”, en la serie de las telas sucesivas, esta tolerancia de lo inacabado puede querer decir dos cosas: o bien que en efecto ellos han renunciado a la obra y no buscan más que lo inmediato, lo sentido, lo individual, “la expresión bruta”, como dice Malraux, o bien que la terminación, la presentación objetiva y convincente para los sentidos no es ya el medio ni el signo de la obra verdaderamente hecha porque la expresión en lo sucesivo va del hombre al hombre a través

<sup>3</sup> *Le Musée Imaginaire*, pág. 59. Estas páginas estaban escritas cuando apareció la edición definitiva de la *Psychologie de l'Art (Les voix du Silence)*, ed. Gallimard). Citamos según la edición Skira. [Traducción castellana: “El museo imaginario” en *Las voces del silencio*, Buenos Aires, EMECE, 1956.]

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>6</sup> *La Monnaie de l'absolu*, p. 118.

<sup>7</sup> *La Création esthétique*, p. 144.

del mundo común que ellos *viven*, sin pasar por el dominio anónimo de los *sentidos* o de la Naturaleza. Baudelaire escribió, con palabras que Malraux recuerda muy oportunamente, "que una obra hecha no estaba necesariamente terminada y una obra terminada no estaba necesariamente hecha".<sup>8</sup> La obra consumada no es, pues, la que existe en sí como una cosa, sino la que espera su espectador, lo invita a retomar el gesto que la ha creado y, salvando los intermediarios, sin otra guía que un movimiento de línea inventada, un trazo casi incorpóreo, a reencontrar el mundo silencioso del pintor, en adelante proferido y accesible. Existe la improvisación de los pintores-niños, que no han aprendido su propio gesto, y, con el pretexto de que un pintor es una mano, creen que basta tener una mano para pintar. Extraen de sus cuerpos pequeños prodigios como un joven extravagante puede siempre extraer del suyo, con tal que lo observe con bastante complacencia, alguna pequeña rareza buena para nutrir su religión de sí mismo. Pero existe también la improvisación del que, vuelto hacia el mundo que quiere expresar, ha concluido, al llamar cada palabra a otra, por constituirse una voz aprendida que es más suya que su grito de los orígenes. Existe la improvisación de la escritura automática y existe aquella de la *Cartuja de Parma*. Como la percepción misma no está jamás concluida, como nuestras perspectivas nos dan para expresar y para pensar un mundo que las engloba, las desborda, y se anuncia por signos fulgurantes como una palabra o como un arabesco, ¿por qué la expresión del mundo habría de estar sujeta a la prosa de los *sentidos* o del concepto? Es necesario que ella sea poesía, es decir, que despierte y vuelva a convocar enteramente nuestro puro poder de expresar, más allá de las cosas ya dichas o ya vistas. La pintura moderna plantea un problema muy distinto del problema del retorno al individuo: el problema de saber cómo se puede comunicar sin el auxilio de una Naturaleza preestablecida y sobre la cual todos nuestros sentidos se abrirían, cómo estamos insertados en lo universal por lo que tenemos de más nuestro.

Esa es una de las filosofías hacia las cuales se puede prolongar el análisis de Malraux. Solamente hay que separarla de la filosofía del individuo o de la muerte que en él ocupa el primer plano, no sin algunos accesos de nostalgia por

<sup>8</sup> *Le Musée Imaginaire*, p. 63.

las civilizaciones de lo sagrado. Lo que el pintor pone en el cuadro no es el sí mismo inmediato, el matiz mismo del sentir, es su *estilo*; y ha de conquistarlo tanto sobre sus propios ensayos como sobre la pintura de los otros o sobre el mundo. Cuánto tiempo, dice Malraux, es necesario para que un escritor aprenda a hablar con su propia voz. Del mismo modo, cuánto tiempo ha de pasar antes de que el pintor, que no tiene, como nosotros, la obra desplegada ante sí, pero que la hace, reconozca en sus primeros cuadros los lineamientos de lo que será, siempre que no se engañe respecto de sí mismo, su obra hecha. Más aún: no es ya capaz de *ver* sus cuadros como el escritor no es capaz de leerse. Es en los otros que la expresión toma su relieve y verdaderamente deviene significación. Para el escritor o para el pintor, no hay más que alusión de sí a sí, familiaridad del ronroneo personal, que se llama también monólogo interior. El pintor trabaja y hace su estela y, salvo cuando se trata de obras anteriores en las que se complace en volver a hallar lo que él ha llegado a ser, no gusta tanto contemplar: tiene algo mejor en su poder; el lenguaje de su madurez contiene eminentemente el débil acento de sus primeras obras. Sin volverse hacia ellas, y por el solo hecho de que han cumplido ciertas operaciones expresivas, se halla dotado de nuevos órganos y, reconociendo el exceso de lo que hay por decir sobre su poder ya verificado, es capaz —a menos que una misteriosa fatiga intervenga, de lo que hay más de un ejemplo— de ir en el mismo sentido “más lejos”, como si cada paso hecho exigiera e hiciera posible otro paso; como si cada expresión lograda prescribiera al autómatas espiritual otra tarea, o todavía fundara una institución cuya eficacia no habrá concluido nunca de comprobar. Este “esquema interior” siempre más imperioso en cada nuevo cuadro —al punto que la famosa silla llega a ser, dice Malraux, “un brutal ideograma del nombre mismo de Van Gogh”— *para Van Gogh* no es legible ni en sus primeras obras, ni aún en su “vida interior” (pues cuando Van Gogh no tuviera necesidad de la pintura para reencontrarse, dejaría de pintar), es esa vida misma en tanto que ella sale de su inherencia, deja de gozar de sí misma y se convierte en medio universal de comprender y de hacer comprender, de ver y de dar a ver, —no, por lo tanto, encerrado en los transfondos del individuo mudo, sino difuso en todo lo que ve—. Antes que el estilo devenga para los otros objeto de predilección, y para el artista mismo (con gran perjuicio para su obra) objeto de delectación, es necesario que

haya tenido ese momento fecundo en que ha brotado a la superficie de su experiencia, en que un sentido operante y latente ha encontrado los símbolos que debían liberarlo y hacerlo dócil para el artista al mismo tiempo que accesible a los otros. Aun cuando el pintor haya pintado ya, y haya devenido de alguna manera dueño de sí mismo, lo que le es dado con su estilo no es una manera, un cierto número de procedimientos o de tics cuyo inventario pueda hacer; es un modo de formulación tan reconocible para los otros, tan poco visible para él como su silueta o sus gestos de todos los días. Entonces, cuando Malraux escribe que el estilo es el “medio de recrear el mundo según los valores del hombre que lo descubre”<sup>9</sup> o que es “la expresión de una significación atribuida al mundo, invocación y no consecuencia de una visión”<sup>10</sup> o, en fin, que es la “reducción a una frágil perspectiva humana del mundo eterno que nos arrastra en una deriva de astros según un ritmo misterioso”,<sup>11</sup> él no se instala en la operación misma del estilo. Como el público la mira desde fuera, señala ciertas consecuencias de ella, a decir verdad, sensoriales —la victoria de: hombre sobre el mundo—, pero que el pintor no tiene en cuenta. El pintor cuando trabaja no sabe nada de la antítesis del hombre y del mundo, de la significación y de lo absurdo, del estilo y de la “representación”: está demasiado ocupado en expresar su relación con el mundo para enorgullecerse de un estilo que nace sin que él lo sepa. Es muy cierto que el estilo es, para los modernos, mucho más que un medio de representar: él no tiene modelo exterior, la pintura no existe antes que la pintura. Pero no es necesario concluir de ello, como lo hace Malraux, que la representación del mundo sólo sea para el pintor un *medio de estilo*<sup>12</sup> como si el estilo pudiera ser conocido y apreciado fuera de todo contacto con el mundo, como si fuera una *fin*. Es necesario verlo aparecer en lo profundo de la percepción del pintor como pintor; es una exigencia nacida de ella. Malraux lo dice en sus mejores pasajes: la percepción ya estiliza. Una mujer que pasa no es ante todo para mí un contorno corporal, un maniquí coloreado, un espectáculo, es “una expresión individual, sentimental, sexual”. Es una cierta manera de ser carne totalmente dada en la manera de caminar o aun en el sólo choque del taco

<sup>9</sup> *La Création esthétique*, p. 51.

<sup>10</sup> *La Création esthétique*, p. 154.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *La Création esthétique*, p. 158

contra el suelo, como la tensión del arco está presente en cada fibra de la madera —una variación muy notable de la norma del caminar, del mirar, del tocar, del hablar que yo poseo en mí porque soy cuerpo—. Si, además, soy pintor, lo que pasará a la tela no será ya solamente un valor vital o sensual, no habrá únicamente en el cuadro “una mujer” o “una mujer desdichada” o “una modista”: habrá el símbolo de una manera de habitar el mundo, de tratarlo, de interpretarlo por el rostro como por la vestimenta, por la agilidad del gesto como por la inercia del cuerpo, brevemente de una cierta referencia al ser. Mas este estilo y este sentido verdaderamente pictórico, si no están en la mujer vista —pues entonces el cuadro estaría ya hecho— son al menos llamados por ella. “Todo estilo es la puesta en forma de los elementos del mundo que permiten orientar a éste hacia una de sus partes esenciales”. Hay significación cuando los datos del mundo son sometidos por nosotros a una deformación coherente”.<sup>13</sup> Esta convergencia de todos los vectores visibles y morales del cuadro hacia una misma significación X está ya esbozada en la percepción del pintor. Comienza desde que él percibe, es decir desde que distribuye en el inaccesible lleno de las cosas ciertos huecos, ciertas fisuras, figuras y fondos, un alto y un bajo, una norma y una desviación, desde que ciertos elementos del mundo toman valor de dimensiones a las cuales en adelante referimos todo el resto, en cuyo *lenguaje* lo expresamos. El estilo es, en cada pintor, el sistema de equivalencias que él se constituye para esa obra de manifestación, el índice universal de la “deformación coherente” por la cual concentra el sentido aún disperso en su percepción y lo hace existir expresamente. La obra no se hace lejos de las cosas y en algún laboratorio íntimo cuya llave el pintor, y sólo él, tendría: ya sea mirando verdaderas flores o flores de papel, el pintor se refiere siempre a su mundo como si el principio de las equivalencias por las cuales va a manifestarlo estuviera allí enterrado desde siempre.

No es necesario aquí que los escritores subestimen el trabajo, el estudio del pintor, ese esfuerzo tan semejante a un esfuerzo de pensamiento y que permite hablar de un lenguaje de la pintura. Ciertamente, su sistema de equivalencias, apenas sacado del espectáculo del mundo, el pintor lo inviste nuevamente de colores, en un cuasi-espacio, sobre una tela.

<sup>13</sup> *La Création esthétique*, p. 152.

El sentido impregna el cuadro antes de que el cuadro lo *exprese*. "Ese desgarrón amarillo del cielo por encima del Gólgota... es una angustia hecha cosa, una angustia que se ha vuelto desgarrón amarillo del cielo y que de golpe es sumergida, empastada por las cualidades propias de las cosas ..." <sup>14</sup> El sentido se hunde en el cuadro, tiembla alrededor de él "como una bruma de calor" <sup>15</sup> antes de que sea manifestado por él. Es "como un esfuerzo inmenso y vano, siempre detenido a mitad de camino entre el cielo y la tierra" para expresar lo que la naturaleza del cuadro le impide expresar. Esta impresión es, tal vez, inevitable en los profesionales del lenguaje; les ocurre a ellos lo que a nosotros cuando escuchamos una lengua extranjera que hablamos mal: la hallamos monótona, marcada con un acento y un sabor demasiado fuertes, justamente porque no es nuestra y porque no hemos hecho de ella el instrumento principal de nuestras relaciones con el mundo. El sentido del cuadro permanece *cautivo* para nosotros que no nos comunicamos con el mundo por la pintura. Pero para el pintor, y aun para nosotros si nos ponemos a vivir en la pintura, es mucho más que una "bruma de calor" en la superficie de la tela, pues es capaz de exigir *este* color o *este* objeto con preferencia a cualquier otro y porque prescribe la disposición del cuadro tan imperiosamente como una sintaxis o como una lógica. Pues todo el cuadro no está en esas pequeñas angustias o en esas alegrías parciales esparcidas en él: ellas no son más que componentes en un sentido total menos patético, más legible y más durable. Malraux tiene mucha razón de referir la anécdota del hotelero de Cassis que ve a Renoir trabajando ante el mar y se aproxima: "Eran mujeres desnudas que se bañaban en otro paraje. Él miraba no sé qué, y modificaba solamente un pequeño ángulo". Malraux comenta: "El azul del mar se había convertido en el del arroyo de las *Lavanderas*... Su visión era menos una manera de mirar el mar que la secreta elaboración de un mundo al que pertenecía esa profundidad de azul que él recuperaba de la inmensidad" <sup>16</sup>. Lo que sucedía era que Renoir contemplaba el mar. ¿Y por qué el azul del mar pertenecía al mundo de su pintura? ¿Cómo podía enseñarle algo respecto del arroyo de las *Lavanderas*? Es que cada

<sup>14</sup> J. P. Sartre, *Situations II*, p. 61. [Traducción castellana: *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1950.]

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 60.

<sup>16</sup> *La Création esthétique*, p. 113.

fragmento del mundo, y en particular el mar, ya sea picado de remolinos y de ondas, empenachado de crestas, ya sea macizo e inmóvil en sí mismo, contiene toda clase de figuras del ser y, por la manera que tiene de responder al ataque de la mirada, evoca una serie de variantes posibles y enseña, por encima de sí mismo, una manera general de expresar el ser. Se puede pintar bañistas y un arroyo de agua dulce ante el mar en Cassis porque sólo se pide al mar —y únicamente él puede enseñarlo— su manera de interpretar la substancia líquida, de exhibirla, de componerla con ella misma, en suma, una de las manifestaciones típicas del agua. Se puede hacer pintura contemplando el mundo porque ese estilo que definirá al pintor a los ojos de los otros, a él le parece hallarlo en las apariencias mismas, y porque cree deletrear la naturaleza en el momento en que la recrea. “Un cierto equilibrio o desequilibrio perentorio de colores y de líneas desconcierta al que descubre que la puerta allí entreabierta es la de otro mundo”.<sup>17</sup> *Otro mundo*, entendámonos: el mismo que el pintor ve, y hablando su propio lenguaje, solamente liberado del peso sin nombre que lo retenía detrás y lo mantenía en el equívoco. ¿Cómo el pintor o el poeta dirían otra cosa que su encuentro con el mundo? ¿De qué habla el arte abstracto mismo si no de una negación o de un desprecio del mundo? Ahora bien, la austeridad, el manejo constante de las superficies y de las formas geométricas (o de los infusorios y de los microbios, pues la censura lanzada contra la vida sólo comienza, curiosamente, en el metazoario) tienen todavía un olor de vida, aun si se trata de una vida vergonzosa o desesperada.

Por lo tanto, el cuadro siempre dice algo, es un nuevo sistema de equivalencias que exige precisamente este desconcierto, y sus lazos ordinarios se desatan en nombre de una relación más *verdadera* entre las cosas. Una visión, una acción por fin libres descentran y reagrupan los objetos del mundo en el pintor; las palabras, en el poeta. Pero no basta destruir o incendiar el lenguaje para escribir las *Illuminations* y Malraux señala agudamente a los pintores modernos que “aunque ninguno hablara de verdad, ante las obras de sus adversarios, todos hablaban de impostura”.<sup>18</sup> Ellos no quieren una verdad que sea la semejanza de la pintura y del mundo. Aceptarían la idea de una verdad que sea la cohesión de una pintura consigo misma, la presencia en ella de un principio

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>18</sup> *La Monnaie de l'absolu*, pág. 125.

único que asigne a cada medio de expresión un cierto valor de empleo. Ahora bien, cuando una raya del pincel reemplaza la reconstitución, en principio completa, de las apariencias para introducirnos en la lana o la carne, lo que reemplaza al objeto no es el sujeto, es la lógica alusiva del mundo percibido. Se quiere siempre significar, siempre hay que decir algo de lo que más o menos se entiende. Simplemente, el "ir más lejos" de Van Gogh en el momento en que pinta los *Cuervos* no indica ya ninguna realidad hacia la cual debería marchar, sino lo que le queda por hacer para restablecer el encuentro de la mirada con las cosas que la solicitan, de lo que debe ser con lo que es. Y esta relación ciertamente no es de las que se copian. "Como siempre en arte, mentir para ser veraz", dice Sartre con razón. Se dice que el registro exacto de una conversación que había parecido brillante da a menudo la impresión de la indigencia. Falta allí la presencia de los que hablaban, los gestos, las fisonomías, el sentimiento de un acontecimiento a punto de sobrevenir, de una improvisación continua. La conversación, en adelante, no existe ya, *está* aplastada en la única dimensión de lo sonoro, tanto más engañosa cuanto que este intermediario totalmente auditivo es el de un texto leído. Para que la obra de arte que, justamente, no se dirige a menudo más que a uno de nuestros sentidos y que no nos embiste jamás por todas partes como lo vivido, nos llene el espíritu como ella lo hace, es necesario que sea algo más que existencia fría, que sea, como dice Gaston Bachelard, "superexistencia" ["surexistence"]. Pero no es arbitrariedad o como se dice, ficción. La pintura moderna, como en general el pensamiento moderno, nos obliga a admitir una verdad que no se parezca a las cosas, que sea sin modelo exterior, sin instrumentos de expresión predestinados y que, sin embargo, sea verdad.

Si, como tratamos de hacerlo, se restablece al pintor en el contacto con su mundo, acaso se hallará menos enigmática la metamorfosis que, a través de él, transforma el mundo en pintura. Metamorfosis que, desde sus comienzos a su madurez, lo cambia en sí mismo, y que, finalmente, en cada generación, da a ciertas obras del pasado un sentido que no se había advertido. Cuando un escritor considera la pintura y los pintores, está un poco en la posición de los lectores hacia el escritor, o en la del enamorado que piensa en la mujer ausente. Concebimos al escritor a partir de la obra; el enamorado resume la ausente en algunas palabras, en algunas

actitudes en las que ella está más puramente expresada. Cuando la vuelve a encontrar está tentado de repetir el famoso "¿Qué, sólo es esto?" de Stendhal. Cuando llegamos a conocer al escritor, nos decepcionamos tontamente al no volver a encontrar en cada instante de su presencia esa esencia, esa palabra neta que nos habíamos habituado a designar por su nombre. ¿Eso es, pues, lo que hace de su tiempo? ¿Esa es, pues, la fea casa que habita? ¿Son esos sus amigos, la mujer cuya vida él comparte? ¿Esas son sus mediocres inquietudes? Pero todo eso no es más que desvarío, o aun envidia, odio secreto. No se admira debidamente más que después de haber comprendido que no hay superhombres, que no hay ningún hombre que no haya de vivir una vida de hombre, y que el secreto de la mujer amada, del escritor o del pintor, no está en algo más allá de su vida empírica, sino tan mezclado con sus mediocres experiencias, tan públicamente confundido con su percepción del mundo que no habría modo de encontrarlo aparte, cara a cara. Al leer la *Psychologie de l'Art*, uno imagina a veces que Malraux que, como escritor, sabe seguramente todo esto, lo olvida cuando se trata de los pintores, les tributa la misma clase de culto que no aceptaría, creemos, de sus lectores; en fin, los diviniza. "¿Qué espíritu no queda fascinado por este arrebatado de la pintura, por este llamado ante el cual el tiempo vacila? Es el instante de la posesión del mundo. Que la pintura no pueda ir más lejos y el viejo Hals devenga Dios".<sup>19</sup> Esto es tal vez el pintor visto por los otros. El pintor mismo es un hombre en su trabajo que encuentra cada mañana en la apariencia de las cosas la misma interrogación, el mismo llamado al que nunca ha concluido de responder. A sus ojos, su obra no está hecha jamás, siempre está en curso, de manera que nadie puede valerse de ella contra el mundo. Un día, la vida se sustrae, el cuerpo se reduce; otras veces, y más tristemente, deja de pronunciarse la pregunta esparcida a través del espectáculo del mundo. Entonces el pintor ya no es o ha devenido pintor honorario. Pero en tanto que pinta, es siempre a propósito de las cosas visibles o, si es o queda ciego, a propósito de ese mundo irrecusable al que accede por otros sentidos y del que habla en términos de vidente. Y es por esto que su trabajo, oscuro por sí mismo, está, sin embargo, guiado y orientado. Se trata únicamente de llevar más lejos el trazo del zurco ya

<sup>19</sup> *La création esthétique*, p. 150.

abierto, de retomar y generalizar un acento que apareció ya en el ángulo de un cuadro anterior o en algún instante de su experiencia, sin que el pintor mismo pueda nunca decir, porque la distinción no tiene sentido, lo que es de él y lo que pertenece a las cosas, lo que la nueva obra agrega a las antiguas, lo que ha tomado a los otros y lo que es suyo. Esta triple prolongación que hace de la operación expresiva como una eternidad provisoria no es solamente metamorfosis en el sentido de los cuentos de hadas —milagro, magia, creación absoluta en una soledad agresiva—, es también respuesta a lo que el mundo, el pasado, las obras hechas exigían, cumplimiento, fraternidad. Husserl ha empleado una bella palabra, *Stiftung*, —fundación o establecimiento—, para designar, primero, la fecundidad ilimitada de cada presente que, justamente porque es singular y porque pasa, jamás podrá dejar de haber sido y, por lo tanto, de ser universalmente, pero, sobre todo, la fecundidad de los productos de la cultura que siguen valiendo después de su aparición y abren un campo de investigaciones en el que reviven perpetuamente. Es así que el mundo desde que él lo ha visto, sus primeras tentativas de pintar y todo el pasado de la pintura, otorgan al pintor una tradición, es decir, comenta Husserl, *el poder de olvidar los orígenes* y de dar al pasado, no una supervivencia que es la forma hipócrita del olvido, sino una nueva vida, que es la forma noble de la memoria.

Malraux insiste en lo que hay de engañoso y de irrisorio en la comedia del espíritu: esos contemporáneos enemigos, Delacroix e Ingres, a los que la posteridad reconocerá como gemelos, esos pintores que se consideran clásicos y que no son más que neoclásicos, es decir lo contrario; esos estilos que escapan a la mirada del creador y que no llegan a ser visibles más que cuando el Museo reúne obras dispersas por todo el mundo, cuando la fotografía agranda las miniaturas, transforma por sus encuadres un trozo de cuadro, transforma los "vitraux", los tapices y las monedas en cuadros, y aporta a la pintura una conciencia de sí misma que siempre es retrospectiva... Pero si la expresión recrea y metamorfosea, lo mismo puede decirse de los tiempos que han precedido al nuestro, y aun de nuestra percepción del mundo antes de la pintura, pues ella marcaba ya en las cosas la huella de una elaboración humana. Las producciones del pasado, que son los datos de nuestro tiempo, sobrepasaban también las producciones anteriores hacia un porvenir que somos nosotros, y en este sen-



tido pedían, entre otras, la metamorfosis que nosotros les imponemos. No se puede ya hacer el inventario de una pintura, —es decir, lo que está allí y lo que no está— como, según los lingüistas, no se puede hacer el recuento de un vocabulario, y por la misma razón: aquí y allá no se trata de una suma finita de signos, sino de un campo abierto o de un nuevo órgano de la cultura humana. ¿Se puede negar que al pintar tal fragmento de cuadro ese pintor clásico ha inventado ya el gesto mismo de este moderno? ¿Pero se puede olvidar que él no había hecho de ello el principio de su pintura y que en este sentido no lo había inventado, como San Agustín no inventó el Cogito como pensamiento central y solamente lo había encontrado? El desvarío por el cual cada tiempo, como decía Aron, se busca ascendientes, sin embargo no es posible más que porque todos los tiempos pertenecen a un mismo universo. El clásico y el moderno pertenecen al universo de la pintura concebido como una sola tarea desde los primeros dibujos sobre la pared de las cavernas hasta nuestra pintura “consciente”. Si ésta encuentra algo que tomar de unas artes que están ligadas a una experiencia muy diferente de la nuestra es, sin duda, porque ella las transfigura, pero es también porque aquéllas la prefiguran, porque tienen, al menos, algo que decir, y porque sus artistas —creyendo continuar terrores primitivos, o a los del Asia o Egipto— inauguraban secretamente otra historia que es todavía la nuestra y que nos los hace presentes, en tanto que los imperios o las creencias a los que ellos creían *pertenecer* han desaparecido desde hace ya largo tiempo. La unidad de la pintura no está solamente en el Museo, está en esa tarea única que se propone a todos los pintores, que hará que un día en el Museo ellos *sean* comparables, y que esos difuntos se respondan uno al otro en la noche. Los primeros dibujos en los muros de las cavernas establecían el mundo como “por pintar” o “por dibujar”, pedían un porvenir indefinido de la pintura, y esto es lo que hace que ellos nos hablen y que nosotros les respondamos por metamorfosis en las que ellos colaboran con nosotros. Hay, pues, dos historicidades, la una irónica o aun irrisoria, y hecha de contrasentidos, porque cada tiempo lucha contra los otros como contra extraños imponiéndoles sus inquietudes, sus perspectivas. Ésta es olvido antes que recuerdo, es división, ignorancia, exterioridad. Pero la otra, sin la cual la primera sería imposible, está constituida y reconstituida de más en más por el *interés* que nos lleva hacia

lo que no es nosotros, por esa vida que el pasado, en un intercambio continuo, nos trae y halla en nosotros y que continúa llevando en cada pintor que reanima, retoma y relanza en cada obra nueva la empresa entera de la pintura.

Esta historia acumulativa en la que los pintores se unen por lo que afirman, Malraux la subordina a menudo a la historia cruel, en la que los pintores se oponen porque niegan. Para él, la reconciliación sólo es posible en la muerte y siempre se percibe retroactivamente el único problema al cual los pintores rivales responden y que los hace contemporáneos. Pero si verdaderamente no estaba ya presente y operante en los pintores —si no en el centro de su conciencia al menos en el horizonte de su trabajo—, no se ve de dónde lo hará surgir el Museo del porvenir. Se puede decir del pintor más o menos lo que Valéry decía del sacerdote: que lleva una vida doble y que la mitad de su pan está consagrado. Él es, en efecto, este hombre irascible y doliente para quien toda otra pintura es rival. Pero sus cóleras y sus odios son el desecho de una obra. El desdichado consagrado a la envidia lleva consigo a todas partes ese doble invisible, liberado de sus obsesiones: él mismo tal como su pintura lo define, y la “inscripción histórica”, como decía Péguy, no hará más que manifestar filiaciones o parentescos que el pintor puede muy bien reconocer únicamente si consiente en no tomarse por Dios y en no venerar como único cada trazo de su pincel. Lo que hace para nosotros “un Vermeer” —Malraux lo muestra perfectamente— no es que esta tela pintada haya salido un día de las manos del hombre Vermeer. Es que el cuadro observa el sistema de equivalencias según el cual cada uno de sus elementos, como cien agujas en cien cuadrantes, marca la misma desviación, es que él habla la lengua Vermeer. Si el falsificador consiguiese retomar, no solamente los procedimientos, sino también el estilo mismo de los grandes Vermeer, no sería ya un falsificador; sería uno de esos pintores que pintaban por el maestro en el estudio de los clásicos. Es cierto que esto no es posible: no se puede pintar espontáneamente como Vermeer después de siglos de otra pintura y cuando el problema mismo de la pintura ha cambiado de sentido. Pero, que el cuadro haya sido secretamente fabricado por uno de nuestros contemporáneos, este hecho no interviene para calificar al falsificador más que en la medida en que le impide reunirse verdaderamente con el estilo de Vermeer. Es que el nombre de Vermeer y el de cada gran

pintor viene a designar algo así como una institución. La historia está encargada de descubrir detrás "del Parlamento bajo el Antiguo Régimen" o detrás "de la Revolución Francesa" lo que significan verdaderamente en la dinámica de las relaciones humanas, qué modulación de estas relaciones representan, y para hacerlo debe designar esto como accesorio y aquello como esencial. De la misma manera una verdadera historia de la pintura debería investigar, a través del aspecto inmediato de las telas reconocidas como de Vermeer, una estructura, un estilo, un sentido contra los que no pueden prevalecer, si esto es así, los detalles discordantes arrancados a su pincel por la fatiga, la circunstancia o la imitación de sí mismo. Si ella no puede juzgar la autenticidad de una tela más que por el examen del cuadro, no es solamente porque nos falten los informes de su origen, sino porque el catálogo completo de la obra de un maestro no es suficiente para saber lo que es verdaderamente *de él*, porque él mismo es una cierta palabra en el discurso de la pintura que despierta ecos hacia el pasado y hacia el porvenir en la medida misma en que ella no lo busca, y también porque él se enlaza a todas las otras tentativas en la misma medida en que se ocupa resueltamente de su mundo. La retrospectiva puede ciertamente ser indispensable para que esta historia verdadera emerja de la historia empírica que no está atenta más que a los acontecimientos y queda ciega a los advenimientos, pero ella está trazada, ante todo, en el querer total del pintor. La historia sólo mira hacia el pasado porque el pintor ha mirado primero hacia la obra venidera; no hay fraternidad de los pintores en la muerte sino porque ellos viven el mismo problema.

Desde este punto de vista la función del Museo, como la de la Biblioteca, no es únicamente benéfica. Sin duda nos da el medio de ver juntas, como momentos de un solo esfuerzo, producciones que yacían por todo el mundo, sumidas en los cultos o en las civilizaciones de los cuales querían ser ornamento. En este sentido, el Museo funda nuestra conciencia de la pintura como pintura. Pero ella está primero en cada pintor que trabaja, y está allí en estado puro, en tanto que el Museo la compromete con los sombríos placeres de la retrospectiva. Habría que ir al Museo como van allí los pintores, en la alegría sobria del trabajo, y no como vamos nosotros, con una reverencia que no es totalmente de buena ley. El Museo nos da una conciencia de valores. A veces nos viene la idea de que estas obras no han sido hechas, a pesar de todo, para

*terminar* entre los muros hoscos, para el placer de los paseantes del domingo o de los "intelectuales" del lunes. Tenemos la sensación de que allí algo se pierde y que este recogimiento de necrópolis no es el verdadero ambiente del arte, de que tantas alegrías y penas, tantas cóleras, tantos trabajos no estaban destinados a reflejar un día la triste luz del Museo. El Museo, transformando tentativas en "obras", hace posible una historia de la pintura. Pero tal vez sea esencial a los hombres no alcanzar la grandeza de sus obras más que cuando no la buscan excesivamente. Tal vez no sea perjudicial que el pintor y el escritor no sepan demasiado que ellos están fundando la humanidad; tal vez, en fin, tengan ellos, de la historia del arte, un sentimiento más verdadero y más vivo cuando la continúan en su trabajo que cuando se hacen "aficionados" para contemplarla en el Museo. El Museo agrega un falso prestigio al verdadero valor de las obras separándolas de los azares en medio de los cuales nacieron y haciéndonos creer que unas fatalidades guiaban la mano de los artistas desde siempre. Mientras que en cada pintor el estilo vivía como la pulsación de su corazón y lo hacía justamente capaz de reconocer todo otro esfuerzo tanto como el suyo. El Museo convierte esta historicidad secreta, púdica, no deliberada, involuntaria, en fin, viviente, en historia oficial y pomposa. La inminencia de una regresión da a nuestra simpatía por tal pintor un matiz patético que le era totalmente extraño. Él, para sí mismo, ha *trabajado* toda una vida de hombre, y nosotros nos representamos su obra como flores al borde de un precipicio. El Museo hace que los pintores nos sean tan misteriosos como los pulpos o las langostas. Transforma esas obras que han nacido al calor de una vida en prodigios de otro mundo, y el soplo que las impulsaba no es ya, en la atmósfera pensativa del Museo y bajo sus vidrios protectores, más que una débil palpitación en su superficie. El Museo mata la vehemencia de la pintura como la biblioteca, decía Sartre, transforma en "mensajes" escritos que han sido primero los gestos de un hombre. El Museo es historicidad de muerte. Y hay una historicidad de vida, de la que él sólo ofrece la imagen disminuida: es la historicidad que habita el pintor cuando trabaja, cuando enlaza con un solo gesto la tradición que retoma y la tradición que funda, aquella que reúne de un golpe todo lo que por siempre se ha pintado en el mundo, sin que deba abandonar su lugar, su tiempo, su trabajo bendito y maldito, y que reconcilia las pinturas en tanto que cada una

expresa la existencia entera, en tanto que todas ellas están logradas —en vez de reconciliarlas en tanto que están todas concluidas y como otros tantos gestos vanos.

Si se remite la pintura al presente, se verá que ella no admite las barreras que nuestro purismo querría multiplicar entre el pintor y los otros, entre el pintor y su propia vida. Aun si el hotelero de Cassis no comprende la transmutación que Renoir opera del azul del Mediterráneo en el agua de las *Lavanderas*, siempre subsiste el hecho de que ha querido ver trabajar a Renoir. Eso *le interesa* también a él, y nada impide, después de todo, que vuelva a encontrar el camino que los habitantes de las cavernas un día abrieron sin tradición. Renoir habría cometido un grave error si le hubiera pedido consejo y si hubiera tratado de agradecerle. En este sentido, no pintaba para el hotelero. Él mismo definía, por su pintura, las condiciones bajo las cuales exigía ser aprobado. Pero, al fin, pintaba, interrogaba lo visible, hacía lo visible. Es al mundo, al agua del mar que volvía a reclamar el secreto del agua de las *Lavanderas* y abría el pasaje de la una a la otra para aquellos que, con él, estaban presos en el mundo. Como dice J. Vuillemin, no era cuestión de hablar su lenguaje, sino de expresarlos expresándose. Y la relación del pintor con su propia vida es del mismo orden: su estilo no es el estilo de su vida, pero la impulsa también a ella, hacia la expresión. Se comprende que Malraux no estime las *explicaciones* psicoanalíticas en pintura. Aun si el manto de Santa Ana fuese un buitre, aun si se admitiese que mientras Vinci lo pintaba como manto, un segundo Vinci en Vinci, la cabeza inclinada, lo descifraba como buitre a la manera de un lector de adivinanzas (después de todo no es imposible: hay en la vida de Vinci un gusto por la mistificación pavorosa, que podía muy bien inducirle a intercalar sus monstruos en una obra de arte), nadie hablaría ya de este buitre si el cuadro no tuviese otro sentido. La explicación no da cuenta más que de detalles, cuanto más de los materiales. Admitiendo que el pintor gusta manejar los colores, el escultor la arcilla, porque es un "anal", esto no nos dice siempre lo que es pintar o esculpir.<sup>20</sup> Pero la actitud totalmente contraria, la devoción por los artistas que nos prohíbe saber nada de su vida y pone su obra como un milagro, fuera de la historia privada o pública y fuera del mundo, nos oculta también una verdadera grandeza. Si

<sup>20</sup> Tampoco Freud ha dicho jamás que él explicara a Vinci por el buitre: dijo, más o menos, que el análisis se detiene donde comienza la pintura.

Leonardo es algo más que una de las innumerables víctimas de una infancia desgraciada, no se debe a que tenga un pie en el más allá, sino a que, de todo lo que había vivido, llegó a hacer un medio de interpretar el mundo; no se debe a que no tuviera cuerpo o visión, sino a que su situación corporal o vital fue constituida por él en lenguaje. Cuando se pasa del orden de los acontecimientos al de la expresión no se cambia de mundo: los mismos datos que eran sufridos se convierten en sistema significativo. Profundizados, trabajados desde el interior, en fin, liberados de ese peso que, sobre nosotros, los hacía dolorosos o hirientes, hechos transparentes o aun luminosos y capaces de alumbrar no solamente los aspectos del mundo que se les parecen, sino también los otros, aceptan de buen grado ser metamorfoseados, pero son siempre los mismos. El conocimiento que se pueda adquirir de ellos no reemplazará jamás la experiencia de la obra misma. Pero ayuda a valorar la creación y nos enseña esa superación en el mismo lugar que es la única superación sin regresión.

Si nos instalamos en el pintor para asistir a ese momento decisivo en que lo que le ha sido dado vivir de destino corporal, de aventuras personales o de acontecimientos históricos cristaliza en "el motivo", reconocemos que su obra, que jamás es un efecto, es siempre una respuesta a esos datos, y que el cuerpo, la vida, los paisajes, las escuelas, las maestras, los acreedores, las policías, las revoluciones que pueden ahogar la pintura son también el pan del cual ella hace su sacramento. Vivir en la pintura es también respirar este mundo, sobre todo para quien ve en el mundo algo que pintar, y cada hombre es un poco así.

Vayamos a la raíz del problema. Malraux medita sobre las miniaturas y las monedas en las que la ampliación fotográfica revela milagrosamente el estilo mismo de las obras de gran talla. O medita sobre las obras desterradas más allá de los límites de Europa, lejos de toda "influencia", y ante las cuales los modernos quedan estupefactos al encontrar el mismo estilo que una pintura consciente ha reinventado en otra parte. Cuando se ha encerrado el arte en lo más secreto del individuo, la convergencia de las obras no puede explicarse más que por algún destino que las domina. "...Como si un imaginario espíritu del arte impulsara, de la miniatura al cuadro, del fresco al "vitrail", una misma conquista, y de improviso la abandonase por otra, paralela o de pronto opuesta, como si un torrente subterráneo de historia uniese

arrastrándolas todas estas obras esparcidas [...] un estilo conocido en su evolución y sus metamorfosis llega a ser menos una idea que la ilusión de una fatalidad viviente. La reproducción, y sólo ella, ha hecho entrar en el arte estos superartistas [sur-artistes] imaginarios que tienen un nacimiento oscuro, una vida, conquistas, concesiones al gusto de la riqueza o de la seducción, una agonía y una resurrección, y que se llaman estilos".<sup>21</sup> Malraux encuentra, pues, al menos como metáfora, la idea de una Historia que reúne las tentativas más distantes, de una Pintura que trabaja a espaldas del pintor, de una Razón en la historia de la que él sería el instrumento. Estos monstruos hegelianos son la antítesis y el complemento de su individualismo. ¿Qué llegan a ser ellos cuando la teoría de la percepción reinstala al pintor en el mundo visible y vuelve a hallar el cuerpo como expresión espontánea?

Partamos del hecho más simple, y acerca del cual, por otra parte, ya hicimos algunas aclaraciones. La lupa revela en la medalla o en la miniatura el estilo de las grandes obras porque la mano lleva a todas partes su estilo, que es indiviso del gesto y, para marcar la materia con su huella, no tiene necesidad de insistir en cada punto del trazado. Nuestra escritura se reconoce cuando trazamos las letras sobre papel, con tres dedos de la mano, o con la tiza, sobre la pizarra, con todo nuestro brazo, porque ella no es en nuestro cuerpo un automatismo ligado a ciertos músculos y destinado a realizar ciertos movimientos materialmente definidos sino un poder general de formulación motora capaz de transposiciones que hacen la constancia del estilo. O más bien, no hay aún transposición: simplemente no escribimos en el espacio en sí, con una mano-cosa, un cuerpo-cosa a los que cada situación nueva plantearía problemas nuevos. Escribimos en el espacio percibido en el que los resultados de igual forma son de pronto análogos, con prescindencia de las diferencias de escala, como la misma melodía ejecutada en diferentes tonos es inmediatamente identificada. Y la mano con que escribimos es una mano-fenómeno, que posee, con la fórmula de un movimiento, como la ley eficaz de los casos particulares en los que puede tener que realizarse. Toda la maravilla de un estilo ya presente en los elementos invisibles de una obra hace que, trabajando en el mundo humano de las cosas percibidas, el

<sup>21</sup> *Le Musée Imaginaire*, p. 52.

artista se descubra al poner su marca hasta en el mundo inhumano que revelan los aparatos de óptica, como el nadador pasa, sin saberlo, por encima de todo un universo sepultado que le asusta descubrir con los anteojos submarinos, o como Aquiles efectúa, en la simplicidad de un paso, una suma infinita de espacios y de instantes.

Y, ciertamente, es eso una gran maravilla, cuya rareza no debe ocultarnos la palabra *hombre*. Cuando menos podemos ver aquí que este milagro nos es natural, que comienza con nuestra vida encarnada, y que no es posible buscar su explicación en algún Espíritu del Mundo, que operaría en nosotros sin nosotros, y percibiría por nosotros, más allá del mundo percibido, en la escala microscópica. Aquí, el espíritu del mundo somos nosotros, desde que sabemos *movernos*, desde que sabemos *mirar*. Esos actos simples encierran ya el secreto de la acción expresiva: yo muevo mi cuerpo sin siquiera saber qué músculos, qué trayectos nerviosos deben intervenir, ni dónde habría que buscar los instrumentos de la acción, como el artista irradia su estilo hasta las fibras de la materia que trabaja. Quiero ir allá abajo, y ya estoy allí, sin que haya entrado en el secreto inhumano de la maquinaria corporal, sin que la haya ajustado a los datos del problema, ni, por ejemplo, al lugar del objetivo definido por su referencia a algún sistema de coordenadas. Miro el objetivo, soy atraído por él, y el aparato corporal hace lo que hay que hacer para que me encuentre allí. Todo pasa ante mis ojos en el mundo humano de la percepción y del gesto, pero mi cuerpo "geográfico" o "físico" obedece a las exigencias de este pequeño drama que no deja de suscitar en él mil prodigios naturales. Mi mirada hacia el objetivo tiene ya, también ella, sus milagros: también ella se instala con autoridad en el ser y se conduce allí como en país conquistado. No es el objeto el que obtiene de mis ojos los movimientos de acomodación y de convergencia: se ha podido demostrar que, por el contrario, jamás vería nada netamente, y no habría objeto para mí, si no dispusiese mis ojos de manera de hacer posible la visión del único objeto. Y aquí no es el espíritu el que releva al cuerpo y anticipa lo que vamos a ver. No, son mis propias miradas, su sinergia, su exploración, su prospección, las que enfocan el objeto inminente, y nuestras correcciones jamás serían bastante rápidas y precisas si debieran fundarse en un verdadero cálculo de efectos. Es necesario, pues, reconocer bajo el nombre de mirada, de mano y, en general, de cuerpo, un sistema de sistemas

consagrado a la inspección de un mundo, capaz de salvar las distancias, de penetrar el porvenir perceptivo, de dibujar en la sencillez inconcebible del ser, huecos y relieves, distancias y desvíos, un sentido... El movimiento del artista, al trazar su arabesco en la materia infinita, amplifica, pero también prolonga, la simple maravilla de la locomoción dirigida o de los gestos de aprehensión. Ya en el gesto de designación, no solamente el cuerpo desborda sobre un mundo cuyo esquema él lleva en sí: lo posee a distancia más bien que es poseído por él. Con mayor razón el gesto de expresión, que se encarga él mismo de dibujar y de hacer aparecer afuera lo que enfoca, recupera el mundo. Pero ya, con nuestro primer gesto orientado las relaciones infinitas de *alguien* con su situación habían invadido nuestro mediocre planeta y abierto a nuestra conducta un campo inagotable. Toda percepción, toda acción que la supone, en resumen todo uso humano del cuerpo, es ya *expresión primordial* —no ese trabajo derivado que reemplaza a lo expresado de los signos dados por otros medios con su sentido y su regla de empleo, sino la operación primera que ante todo constituye los signos en signos, hace habitar en ellos lo expresado por la sola elocuencia de su disposición y de su configuración, implanta un sentido en lo que no lo poseía y que, por lo tanto, lejos de agotarse en el instante en que tiene lugar, inaugura un orden, funda una institución o una tradición—...

Ahora bien, si la presencia del estilo en las miniaturas que nadie había visto jamás y, *en cierto sentido jamás hecho*, se confunde con el hecho de nuestra corporeidad y no pide ninguna explicación oculta, nos parece que se puede decir otro tanto de las convergencias singulares que hacen aparecer, fuera de toda influencia, de un extremo a otro del mundo, obras que se *asemejan*. Exigimos una causa que explique estas semejanzas, y hablamos de una Razón en la historia o de Súper-artistas que guían a los artistas. Pero ante todo, se enuncia mal el problema si se habla de semejanzas: ellas son, después de todo, poca cosa en relación con las innumerables diferencias y la variedad de las culturas. La probabilidad, aunque débil, de una reinención sin guía ni modelo basta para dar cuenta de estas excepcionales reiteraciones. El verdadero problema consiste en comprender por qué culturas tan diferentes se empeñan en la misma investigación, se proponen la misma tarea (en cuyo camino encontrarán, oportunamente, los mismos modos de expresión); por qué lo

que produce una cultura tiene un sentido para otras culturas, aun si éste no es su sentido de origen; por qué nos tomamos la molestia de metamorfosear fetiches en arte; por qué, finalmente, hay *una* pintura o *un* universo de la pintura. Pero esto únicamente constituye un problema si se ha comenzado por colocarse en el mundo geográfico o físico y por ubicar allí las obras, como otros tantos acontecimientos separados cuya semejanza o cuyo solo emparentamiento se torna entonces improbable y exige un principio de explicación. Nosotros, en cambio, proponemos que se admita el orden de la cultura o del sentido como un orden original del *advenimiento*<sup>22</sup> que no debe ser derivado de aquél, si existe, de los acontecimientos puros, ni tratado como el simple efecto de encuentros extraordinarios. Si lo propio del gesto humano es significar más allá de su simple existencia de hecho, de iniciar un sentido, entonces resulta que cualquier gesto es *comparable* a cualquier otro, que todos ellos dependen de una sola sintaxis, que cada uno de ellos es un comienzo (y una sucesión), anuncia una sucesión o repeticiones, en tanto que no está, como el acontecimiento, cerrado en su diferencia y de una vez por todas concluido, que vale más allá de su simple presencia y que por esto es de antemano aliado o cómplice de todas las otras tentativas de expresión. Lo difícil y lo esencial aquí es comprender que al afirmar un campo distinto del orden empírico de los acontecimientos, no planteamos la existencia de ningún Espíritu de la Pintura que actuaría en el revés del mundo y donde se manifestaría poco a poco. No hay por encima de la de los acontecimientos una segunda causalidad que haría del mundo de la pintura un "mundo supra-sensible" con sus leyes propias. La creación de cultura es ineficaz si no halla un vehículo en las circunstancias exteriores. Pero, por poco que ellas se presten a ello, una pintura conservada y transmitida desarrolla en sus herederos un poder de suscitación que no tiene proporción con lo que ella es, no solamente como trozo de tela pintada, sino aun como obra dotada por su creador de una significación definida. Este exceso de la obra sobre las intenciones deliberadas, la inserta en una multitud de relaciones de las cuales la pequeña historia de la pintura y aun la psicología del pintor sólo ofrecen algunos reflejos, como el gesto del cuerpo hacia el mundo lo introduce en un orden de relaciones que la psicología y la biología puras no

<sup>22</sup> La expresión es de P. Ricoeur.

sospechan. Pese a la diversidad de sus partes, que lo hace frágil y vulnerable, el cuerpo es capaz de reunirse en un gesto que domina por un tiempo su dispersión e impone su monograma a todo lo que hace. De la misma manera, más allá de las distancias del espacio y del tiempo, se puede hablar de una unidad del estilo humano que reúne los gestos de todos los pintores en una sola tentativa, sus producciones en una sola historia acumulativa, en un solo arte. La unidad de la cultura extiende más allá de los límites de una vida individual el mismo género de envoltura que reúne por adelantado, todos los momentos de ésta en el instante de su institución o de su nacimiento, cuando una conciencia (como se dice) es sellada en un cuerpo y cuando aparece en el mundo un nuevo ser al que no se sabe qué le ocurrirá, pero al que, no obstante, no podrá dejar de ocurrirle algo, aunque sólo fuese el fin de esta vida apenas comenzada. El pensamiento analítico rompe la transición perceptiva de un momento a otro, de un lugar a otro, de una perspectiva a otra, y busca enseguida del lado del espíritu las garantías de una unidad que está ya allí cuando percibimos. Rompe también la unidad de la cultura y busca enseguida reconstruirlas desde afuera. Después de todo, dice, allí no hay más que obras, que por sí mismas son letra muerta, e individuos que les dan libremente un sentido. ¿De dónde procede, pues, el que unas obras se reúnan, que unos individuos se comprendan? Entonces es cuando uno introduce el Espíritu de la Pintura. Pero así como debemos reconocer el encabalgamiento de lo diverso por la existencia y en particular la posesión corporal del espacio, y que nuestro cuerpo en tanto que *vive* y se hace gesto, no se apoya más que sobre su esfuerzo para estar en el mundo, se mantiene de pie porque su tendencia es hacia arriba, porque sus campos perceptivos lo atraen hacia esa posición arriesgada, y no sabría recibir de ningún espíritu separado este poder—como la historia de la pintura que corre de una obra a otra descansa en sí misma y no es llevada más que por la caríatide de nuestros esfuerzos que convergen por el solo hecho de que son esfuerzos de expresión—. El orden intrínseco de sentido no es eterno: si no sigue cada zigzag de la historia empírica, dibuja, pide una serie de pasos sucesivos. Pues no se define solamente, como decíamos provisionalmente, por el parentesco de todos sus momentos en una sola tarea: precisamente porque son todos momentos de la pintura, cada uno de ellos, si es conservado y transmitido, modifica la situación de la empre-

sa y exige que aquellos que vendrán después que él sean justamente distintos de él. Dos gestos culturales no pueden ser idénticos más que a condición de ignorarse uno al otro. Es, pues, esencial al arte desenvolverse, es decir, a la vez cambiar y, como dice Hegel, "regresar a sí mismo", por consiguiente de presentarse en forma de historia, y el sentido del gesto expresivo sobre el que hemos fundado la unidad de la pintura es por principio un sentido en génesis. El advenimiento es una promesa de acontecimientos. La dominación de lo uno sobre lo múltiple en la historia de la pintura, como la que hemos encontrado en el ejercicio del cuerpo que percibe, no insume la sucesión en una unidad: ella exige, al contrario, la sucesión; tiene necesidad de ella al mismo tiempo que la funda en significación. Y no se trata entre estos dos problemas, de una simple *analogía*: es la operación expresiva del cuerpo, que comienza por la más pequeña percepción, la que se amplifica en pintura y en arte. El campo de las significaciones pictóricas está abierto desde que apareció un hombre en el mundo. Y el primer dibujo en los muros de las cavernas fundaba una tradición sólo porque recogía otra: la de la percepción. La cuasi-eternidad del arte se confunde con la cuasi-eternidad de la existencia encarnada y nosotros tenemos en el ejercicio de nuestro cuerpo y de nuestros sentidos, en tanto que nos insertan en el mundo, lo necesario para comprender nuestra gesticulación cultural en cuanto ella nos inserta en la historia. Los lingüistas dicen a veces que, puesto que no hay en rigor ningún medio de señalar en la historia la fecha en que el latín termina y el francés comienza, no hay más que un solo lenguaje y casi una sola lengua en trabajo continuo. Digamos más generalmente que la tentativa continuada de la expresión funda una sola historia, como la aprensión por nuestro cuerpo de todo objeto posible funda un solo espacio.

Comprendida así, la historia escaparía—aquí sólo podemos indicarlo— a las confusas discusiones de que hoy es objeto y volvería a ser lo que debe ser para el filósofo: el centro de sus reflexiones, no ciertamente como una "naturaleza simple", absolutamente clara por sí misma, sino, al contrario, como el lugar de nuestras interrogaciones y de nuestros asombros. Ya sea para adorarla o para odiarla, se concibe hoy la historia y la dialéctica histórica como un Poder exterior. Entre ella y nosotros, hay pues, que elegir. Y elegir la historia quiere decir consagrarse en cuerpo y alma al advenimiento de un hombre futuro del cual nosotros no somos ni siquiera el esbozo;

renunciar, en favor de este porvenir, a todo juicio sobre los medios; renunciar en favor de la eficacia, a todo juicio de valor, y al "consentimiento de sí mismo a sí mismo". Esta historia-ídolo seculariza una concepción rudimentaria de Dios, y no es por azar que las discusiones contemporáneas vuelven tan gustosamente a un paralelo entre lo que se llama la "trascendencia horizontal" de la historia y la "trascendencia vertical" de Dios.

En realidad, es un doble error plantear el problema. Las más bellas encíclicas del mundo no pueden nada contra este hecho: hace veinte siglos por lo menos que Europa y una buena parte del mundo han renunciado a la trascendencia llamada vertical, y es un poco difícil olvidar que el cristianismo es, entre otras cosas, el reconocimiento de un misterio en las relaciones del hombre y Dios, que consiste justamente en que el Dios cristiano no quiere una relación vertical de subordinación. Él no es simplemente un principio del cual nosotros seríamos las consecuencias, una voluntad de la cual seríamos los instrumentos, o incluso un modelo del cual los valores humanos no serían más que el reflejo. Hay como una impotencia de Dios sin nosotros y el Cristo atestigua que Dios no sería plenamente Dios sin participar de la condición de hombre. Claudel llega incluso a decir que Dios no está por encima sino por debajo de nosotros, queriendo decir que nosotros no lo hallamos como una idea supra-sensible, sino como otro nosotros mismos, que habita y atestigua nuestra oscuridad. La trascendencia no domina ya al hombre: éste se convierte extrañamente en su portador privilegiado.

Por otra parte, ninguna filosofía de la historia ha trasladado jamás al porvenir toda la substancia del presente ni *destruido* el sí mismo para dar lugar al otro. Esta neurosis del porvenir sería exactamente la no-filosofía, el deliberado rechazo de saber en qué se cree. Ninguna filosofía ha consistido jamás en elegir entre dos trascendencias, por ejemplo, entre la de Dios y la del porvenir humano. Todas las filosofías están ocupadas en mediatizarlas, en comprender, por ejemplo, cómo Dios se hace hombre o cómo el hombre se hace Dios, en elucidar ese extraño enredo que hace que la elección de los medios sea ya elección de un fin, que uno mismo se haga mundo, cultura, historia, pero que la cultura se destruya al mismo tiempo que él. En Hegel, como se ha repetido sin cesar, todo lo que es real es racional -y, por consiguiente, está justificado, pero justificado ya sea como adquisición verdade-

ra, ya sea como pausa, ya sea como reflujó y repliegue para un nuevo impulso—. Brevemente, justificado relativamente, como un momento de una historia total, a condición de que esta historia se haga, esto es, en el sentido en que se dice que nuestros errores son constructivos y que nuestros progresos son nuestros errores comprendidos, lo que no suprime la diferencia de los crecimientos y las declinaciones, de los nacimientos y las muertes, de las regresiones y los progresos.

Es verdad que la teoría del Estado y la teoría de la guerra en Hegel parecen reservar al saber absoluto del filósofo, iniciado en el secreto de la historia, el juicio de la obra histórica y despojar de él a los otros hombres. Esto no es una razón para olvidar que, aun en su *Filosofía del Derecho*, Hegel rechaza tanto el juicio de la acción por los solos efectos, como el juicio de la acción por las solas intenciones: "El principio: en la acción no tomar en consideración las consecuencias, y este otro: juzgar las acciones según sus consecuencias, y tomarlas por medida de lo que es justo y bueno, pertenecen ambos al entendimiento abstracto".<sup>23</sup> Para Hegel son abstracciones gemelas e inaceptables la de las vidas de tal manera separadas que se pueda limitar la responsabilidad de cada una a las consecuencias deliberadas y necesarias de lo que ha soñado y la de una Historia que sería la de fracasos y éxitos igualmente inmerecidos y que, entonces, marcaría a los hombres de gloria o infamia según los azares exteriores que han venido a desfigurar o embellecer lo que ellos hacían. Lo que Hegel tiene en vista es el momento en que lo interior se hace exterior, el viraje o giro por el cual nos introducimos en los otros y en el mundo como el mundo y los otros en nosotros; dicho de otra manera: la acción. Por la acción me hago responsable de todo, acepto ayuda como la traición de los azares exteriores, "la transformación de la necesidad en contingencia e inversamente".<sup>24</sup> Me considero dueño, no solamente de mis intenciones, sino también de lo que las cosas van a hacer de ellas; tomo el mundo y a los otros como son, me tomo a mí mismo como soy y respondo por todo eso. "Obrar es... *entregarse a esta ley*".<sup>25</sup> La acción hace tan suyo el acontecimiento que se castiga más prontamente el crimen frustrado que el crimen logrado, que Edipo mismo se siente

<sup>23</sup> *Principes de la Philosophie du Droit*, §118. [Traducción castellana: *Principios de filosofía del Derecho*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.]

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*



parricida, incestuoso, aunque no lo sea de hecho. Ante esta demencia de la acción que toma a su cargo el curso de las cosas, se puede estar tentado de concluir indiferentemente que no hay allí más que culpables, pues obrar o aun vivir es ya aceptar el riesgo de infamia con la oportunidad de gloria, y que no hay allí más que inocentes, porque nada, ni siquiera el crimen, ha sido querido *ex nihilo*, puesto que nadie ha elegido nacer. Pero, más allá de estas filosofías de lo interior y de lo exterior, ante las cuales todo es equivalente, lo que Hegel sugiere —ya que, cuando todo está dicho, hay una diferencia entre lo válido y lo no-válido, entre lo que aceptamos y lo que negamos— es un juicio sobre la tentativa, sobre la empresa o *la obra*. No es un juicio sobre la intención sola o sobre las consecuencias solas, sino sobre el empleo que hemos hecho de nuestra buena voluntad, sobre la manera según la cual hemos evaluado la situación de hecho. Lo que juzga un hombre no es la intención ni el hecho, sino que haya o no hecho introducir valores en los hechos. Cuando esto ocurre, el sentido de la acción no se agota en la situación que le ha servido de ocasión, ni en ningún vago juicio de valor, permanece original y sobrevivirá en otras situaciones, bajo otra apariencia. Abre un campo, a veces hasta instituye un mundo, en todo caso diseña un porvenir. La historia es, en Hegel, esta maduración de un porvenir en el presente, no el sacrificio del presente a un porvenir desconocido; y en él, la regla de la acción no es ser eficaz a cualquier precio, sino, ante todo, ser fecunda.

Las polémicas contra la “trascendencia horizontal” en nombre de la “trascendencia vertical” (admitida o solamente echada de menos) no son, pues, menos injustas con Hegel que con el cristianismo. Estas polémicas arrojan por la borda la historia, no solamente, según ellas lo creen, como un ídolo manchado de sangre, sino incluso el deber de hacer introducir los principios en las cosas, y con ello tienen el inconveniente de traer una falsa ingenuidad que no es un remedio para los abusos de la dialéctica. Es el pesimismo de los neo-marxistas, pero también la pereza de los neo-marxistas, como siempre cómplices uno del otro, que presenta hoy a la dialéctica, en nosotros y fuera de nosotros, como un poder de falsedad y de fracaso, transformación del bien en mal, fatalidad de decepción. Esto no era en Hegel más que una de sus fases: era también y sobre todo algo como una gracia del acontecimiento que nos saca del mal hacia el bien que, por ejemplo, nos impulsa a lo universal cuando creemos no

perseguir más que nuestro interés. Era, dice Hegel poco más o menos, una *marcha que crea ella misma su curso y retorna a sí misma*, un movimiento sin otra guía que su propia iniciativa y que, sin embargo, no escapa fuera de sí mismo, se recorta y se confirma de más en más. Era, entonces, lo que llamamos, con otro nombre, el fenómeno de expresión, que se retoma y se relanza por un misterio de racionalidad. Y se volvería a encontrar sin duda el concepto de historia en su verdadero sentido si uno se habituara a formarlo sobre el ejemplo de las artes y del lenguaje. Pues la intimidad de toda expresión con toda expresión, su pertenencia a un solo orden, obtienen, de hecho, la unión de lo individual y de lo universal. El hecho central sobre el cual la dialéctica de Hegel vuelve de cien maneras, es que no tenemos que elegir entre el *para sí* y el *para los otros*, entre el pensamiento según nosotros mismos y el pensamiento según los otros, sino que en el momento de la expresión, el otro a quien me dirijo y yo que me expreso estamos ligados sin concesión. Los otros, tales como son (o tales como serán) no son sólo jueces de lo que yo hago: si quisiera negarme en su provecho, los negaría también como "Yo"; ellos valen exactamente lo que valgo, y todos los poderes que les doy, me los doy al mismo tiempo. Me someto al juicio de otro *que sea él mismo digno de lo que yo he intentado*, es decir, al fin de cuentas, de un igual elegido por mí mismo. La historia es juez, pero no la historia como Poder de un momento o de un siglo: la historia como inscripción y acumulación, más allá de los límites de los países y de los tiempos, de lo que, considerando las situaciones, hemos hecho y dicho de más verdadero y de más valioso. Los otros juzgarán lo que he hecho porque he pintado en lo visible y hablado para los que tienen oídos, pero ni el arte ni la política consisten en agradarles o en halagarles. Lo que ellos esperan del artista o del político es que los arrastren hacia valores en los que sólo después reconocerán sus propios valores. El pintor o el político forma a los otros mucho más que los sigue; el público al cual se dirige no está dado, es su obra justamente la que lo suscitará. Los otros en quienes piensa no son "los otros" empíricos, definidos por la atención que en este momento le otorgan (y todavía menos *la humanidad* concebida como una especie que tendría por sí la "dignidad humana" o "el honor de ser hombre" así como otras especies tienen la caparazón o la vejiga natatoria); son los otros devenidos tales que él pueda vivir con ellos. La historia a la que el escritor se

asocia (y tanto más cuanto que él no piensa demasiado en "hacer historia", en dejar huellas en la historia de las letras, y produce honradamente *su* obra), no es un poder ante el cual haya de doblar las rodillas. Es el intercambio perpetuo que se mantiene entre todas las palabras y todas las acciones válidas, cada una desde su lugar contestando y confirmando a la otra, cada una recreando todas las otras. El llamado al juicio de la historia no es llamado a la complacencia del público, y todavía menos, es necesario decirlo, llamado al poder temporal: él se confunde con la certidumbre interior de haber dicho lo que en las cosas esperaba ser dicho y que entonces no dejaría de ser entendido por X... Yo seré leído dentro de cien años, piensa Stendhal. Esto significa que quiere ser leído pero, también, que consiente en esperar un siglo, y que su libertad incita a un mundo, todavía en los limbos, a hacerse tan libre como él al reconocer como adquirido lo que ha tenido que inventar. Este puro llamado a la historia es una invocación a la verdad, que jamás es creada por la inscripción histórica, sino que la exige en tanto que verdad. Él no habita solamente la literatura o el arte, sino también toda empresa de vida. Salvo, acaso, en algunos desdichados que no piensan más que en ganar o en tener razón, toda acción, todo amor, está penetrado por la espera de una narración que los cambiaría en su verdad, del momento en que, finalmente, se sabría lo que ha sido de ellos si tal día, bajo apariencia de respeto al prójimo, es la reserva del uno que ha rechazado definitivamente al otro y que en adelante la tiene reflejada al céntuplo sobre sí, o si, por el contrario, desde este momento las cartas estuvieran echadas y este amor fuera imposible... Tal vez esta espera será siempre algo decepcionante: los préstamos del hombre al hombre son tan constantes que cada movimiento de nuestra voluntad y de nuestro pensamiento toma su impulso en los otros y que, en este sentido, es imposible hacer, sino a grandes rasgos, el cómputo de lo que corresponde a cada uno. Siempre ocurre que este deseo de una manifestación total anima la vida como la literatura y que, más allá de los pequeños motivos, es lo que hace que el escritor quiera ser leído, que el hombre a veces se haga escritor, que en todo caso él hable, que cada uno quiera dar cuenta de sí ante X... Esto significa pensar la vida de uno y todas las vidas como algo que se puede contar, en todos los sentidos de la palabra, como una historia. La historia verdadera vive, pues, totalmente de nosotros. Es en nuestro presen-

te que ella toma la fuerza de referir al presente todo el resto. El otro a quien yo respeto vive de mí como yo de él. Una filosofía de la historia no me quita ninguno de mis derechos, ninguna de mis iniciativas. Solamente es cierto que ella agrega a mis obligaciones de solitario la de comprender otras situaciones, además de la mía; la de crear un camino entre mi vida y la de los otros, es decir, de expresarme. Por la acción de cultura, me instalo en vidas que no son la mía, las confronto, manifiesto la una a la otra, las hago armonizables en un orden de verdad, me hago responsable de todos, suscito una vida universal, como me instalo de pronto en el espacio por la presencia viviente y concreta de mi cuerpo. Y como la operación del cuerpo, la de las palabras o de las pinturas queda obscura para mí: las palabras, los trazos, los colores que me expresan salen de mí por lo que quiero decir como mis gestos son arrancados por lo que quiero hacer. En este sentido, hay en toda expresión una espontaneidad que no admite consignas, ni siquiera aquella que yo quisiera darme a mí mismo. Las palabras, aun en el arte de la prosa, transportan al que habla y al que las oye a un universo común al llevarlos hacia una significación nueva por un poder de designación que excede su definición recibida, por la vida sorda que han llevado y continúan llevando en nosotros, por lo que Ponge llamaba acertadamente su "densidad semántica" y Sartre su "humus significante". Esta espontaneidad del lenguaje que nos une no es una consigna, la historia que ella funda no es un ídolo exterior: ella es nosotros mismos con nuestras raíces, nuestro impulso y, como se dice, los frutos de nuestro trabajo.

Percepción, historia, expresión, sólo conciliando estos tres problemas se podrá rectificar en su propio sentido los análisis de Malraux. Y, al mismo tiempo, se verá por qué es legítimo tratar la pintura como un lenguaje: éste tratamiento pone en evidencia un sentido perceptivo, cautivo de la configuración visible y, sin embargo, capaz de recoger en una eternidad siempre a rehacer una serie de expresiones anteriores. La comparación no es útil solamente a nuestro análisis de la pintura sino también a nuestro análisis del lenguaje. Pues acaso ella va a permitirnos descubrir bajo el lenguaje hablado un lenguaje operante o hablante cuyas palabras viven una vida mal conocida, se unen y se separan como lo exige su significación lateral o indirecta aun si, una vez realizada la expresión, estas relaciones nos parecen *evidentes*. La transparencia del lenguaje hablado, esta valerosa claridad de la

palabra que no es más que sonido, y del sentido no es más que sentido, la propiedad que aparentemente tiene de extraer el sentido de los signos, de aislarlo en estado puro (acaso simple anticipación de muchas fórmulas diferentes en las que subsistiría verdaderamente *el mismo*), su pretendido poder de resumir y encerrar realmente en un sólo acto todo un devenir de expresión, ¿no serían más que el más alto punto de una acumulación tácita e implícita del género del de la pintura?

Una novela expresa tácitamente como un cuadro. Se puede relatar el argumento de la novela como el del cuadro. Pero lo que importa no es tanto que Julien Sorel, al comprender que es traicionado por Mme. de Rênal, vaya a Verrières y trate de matarla; es, después de la noticia, ese silencio, ese viaje de ensueño, esa certidumbre sin pensamientos, esa resolución eterna. Ahora bien, esto no está *dicho* en ninguna parte. No hay necesidad de "Julien pensaba", "Julien quería". Para expresar, basta que Stendhal se deslice en Julien y haga aparecer bajo nuestros ojos, con la celeridad del viaje, los objetos, los obstáculos, los medios, los azares. Basta que decida contar en una página en lugar de contar en cinco. Esta brevedad, esta inusitada proporción de las cosas omitidas en relación con las cosas dichas, no resulta ni siquiera de una *elección*. Confiriendo su propia sensibilidad a otro, Stendhal le ha hallado de pronto un cuerpo imaginario más ágil que su propio cuerpo, ha hecho como en una vida segunda el viaje de Verrières según una cadencia de pasión seca que elegía por él lo visible y lo invisible, lo que tenía que decir y que callar. La voluntad de muerte no está, pues, en ninguna parte en las palabras: está entre ellas, en los huecos de espacio, de tiempo, de significación que ellas delimitan, como el movimiento en el cine está entre las imágenes inmóviles que se suceden. El novelista ofrece a su lector, y todo hombre a todo hombre, un lenguaje de iniciados: iniciados en el mundo, en el universo de posibles que detenta un cuerpo humano, una vida humana. Lo que él tiene que decir lo supone conocido, se instala en la conducta de un personaje y no da de ella al lector más que la impresión, el trazo nervioso y perentorio en el contorno. Si el autor es escritor, es decir, capaz de hallar las elisiones y cesuras que sellan la conducta, el lector responde a su llamado y se le une en el centro virtual del escrito, *aunque ni uno ni otro lo conozcan*. La novela, como informe de acontecimiento

tos, como enunciado de las tesis o conclusiones, como significación manifiesta o prosaica, y la novela como operación de un estilo, significación oblicua o latente, están en una simple relación de homonimia. Es esto lo que Marx había comprendido muy bien cuando aceptó a Balzac. En ese caso, muy probablemente no se trataba de ningún retorno de liberalismo. Marx quería decir que una cierta manera de *hacer ver* el mundo del dinero y los conflictos de la sociedad moderna importaba más que las tesis, aun políticas, de Balzac, y que esta visión, una vez adquirida, traería sus consecuencias, con o sin el asentimiento de Balzac.

Es muy razonable condenar el formalismo, pero se olvida habitualmente que su error no consiste en estimar demasiado la forma, sino en estimarla tan poco que la separa del sentido. En lo que no difiere de una literatura con "argumento" [*du "sujet"*], pues, también ella separa el sentido de la obra de su configuración. Lo verdaderamente opuesto al formalismo es una buena teoría del estilo, o de la palabra, que los pone por encima de la "técnica" o del "instrumento". La palabra no es un medio al servicio de un fin exterior, ella tiene en sí misma su regla de empleo, su moral, su visión del mundo, como a veces un gesto lleva toda la verdad de un hombre. Este empleo viviente del lenguaje, ignorado por el formalismo tanto como por la literatura con "argumentos" [*à "sujets"*], es la literatura misma como investigación y adquisición. En efecto, un lenguaje que sólo buscara reproducir las cosas mismas, por importantes que fueren, agotaría su poder de enseñanza en enunciados de hecho. En cambio, un lenguaje que transmite nuestras perspectivas sobre las cosas y no les proporciona un relieve inaugura una discusión que no finaliza con él, suscita la investigación. Lo que no es reemplazable en la obra de arte, lo que hace de ella mucho más que un medio de placer: un órgano del espíritu, del cual lo análogo se vuelve a encontrar en todo pensamiento filosófico o político si es productivo. Es que la obra de arte contiene, más que ideas, *matrices de ideas*; ella nos proporciona emblemas cuyo sentido no terminamos nunca de desenvolver. Y, precisamente, porque se instala en un mundo del que no tenemos la clave, nos enseña a ver y finalmente nos da que pensar como ninguna obra analítica puede hacerlo, porque el análisis no halla en el objeto más que lo que nosotros hemos puesto allí. Lo que hay de aventurado en la comunicación literaria, y de ambiguo, de irreductible a la tesis en todas las grandes obras

del arte, no es una debilidad provisional de la que uno podría esperar eximirse; es el precio que hay que pagar para tener una literatura, es decir un lenguaje subyugante, que nos introduce en perspectivas extrañas en vez de confirmarnos en las nuestras. No veríamos nada si no tuviésemos, con nuestros ojos, el medio de sorprender, de interrogar y de dar forma a configuraciones de espacio y de color en número indefinido. No haríamos nada si no tuviésemos, con nuestro cuerpo, con qué saltar por encima de todos los medios nerviosos y musculares del movimiento para conducirnos al fin. Una tarea del mismo género realiza el lenguaje literario, y de la misma manera imperiosa y brava el escritor, sin transiciones ni preparaciones, nos transporta del mundo ya dicho a otra cosa. Y así como nuestro cuerpo no nos guía en medio de las cosas más que a condición de que dejemos de analizarlo para usar de él, así también el lenguaje no es literario, es decir productivo, más que a condición de que dejemos de pedirle a cada instante justificaciones para seguirlo a donde va, de que permitamos a las palabras y a todos los medios de expresión del libro cubrirse de la aureola de significación que deben a su disposición singular, y a todo el escrito virar hacia un valor segundo en el que casi alcanza la radiación muda de la pintura. Tampoco el sentido de la novela es inmediatamente perceptible más que como una *deformación coherente* impuesta a lo visible. Y siempre será así. La crítica podrá, en efecto, confrontar el modo de expresión de un novelista con el de otro, hacer entrar tal tipo de relato en una familia de otros tipos de relato posibles. Este trabajo sólo es legítimo si está precedido por una percepción de la novela, en la que las particularidades de la "técnica" se confunden con las del plan de conjunto y del sentido, y si está destinado únicamente a explicarnos a nosotros mismos lo que hemos percibido. Así como la descripción de un rostro no permite imaginarlo, aun si se precisan ciertos de sus caracteres, así tampoco el lenguaje del crítico, que pretende poseer su objeto, reemplaza al del novelista que muestra o hace transparentar lo verdadero y no lo toca. Es esencial a lo verdadero el presentarse ante todo y siempre en un movimiento que descentra, distiende, solicita nuestra imagen del mundo hacia más sentidos. Es así como la línea auxiliar introducida en una figura abre camino a nuevas relaciones, es así como la obra de arte opera y operará siempre en nosotros, mientras haya obras de arte.

Estas observaciones están, sin embargo, muy lejos de agotar la cuestión: quedan las formas exactas del lenguaje, queda la filosofía. Se puede preguntar si su ambición de obtener una verdadera posesión de lo que está dicho, y de recuperar la presa escurridiza que la literatura nos da sobre nuestras experiencias, no expresa justamente, mucho mejor que ella, lo esencial del lenguaje. Este problema exigiría análisis lógicos que no pueden ser considerados aquí. Sin tratarlo completamente, podemos al menos situarlo y mostrar que, en todo caso, ningún lenguaje se despega totalmente de la precariedad de las formas mudas de expresión, ni reabsorbe su propia contingencia, ni se consume para hacer aparecer las cosas mismas. En este sentido es relativo el privilegio del lenguaje sobre la pintura o sobre el uso de la vida. Finalmente, la expresión no es una de las curiosidades que el espíritu pueda proponerse examinar; ella es su existencia en acto.

Ciertamente, el hombre que decide escribir toma, respecto del pasado, una actitud que sólo es suya. Toda cultura continúa el pasado: los padres de hoy ven su infancia en la de sus propios hijos y asumen para con ellos los procedimientos de sus propios padres. O bien, por resentimiento, pasan al extremo opuesto: si ellos han sufrido la educación autoritaria, practican la educación libertaria y, por este rodeo, alcanzan a menudo la tradición, ya que el vértigo de la libertad volverá al hijo al sistema de la seguridad y hará de él, en veinticinco años, un padre autoritario. La novedad de las artes de expresión está en que ellas sacan la cultura tácita de su círculo mortal. El artista ya no se conforma con proseguir el pasado por la veneración o la rebelión. Empieza de nuevo su tentativa de arriba a abajo. Si el pintor toma el pincel, es porque en un sentido la pintura aún está por hacerse. Pero las artes del lenguaje van mucho más lejos en la verdadera creación. Justamente, si la pintura está siempre por hacerse, las obras que el nuevo pintor va a producir se añadirán a las obras ya hechas: no las vuelven inútiles, no las contienen expresamente, rivalizan con ellas. La pintura presente niega demasiado deliberadamente el pasado para poder liberarse verdaderamente de él: sólo puede olvidarlo totalmente aprovechándolo. El precio de su novedad está en que, haciendo aparecer lo que ha venido antes que ella como una tentativa frustrada, deja presentir otra pintura que mañana la hará aparecer a ella misma como otra tentativa frustrada. La pintura entera se presenta, entonces, como un esfuerzo malo-

grado por decir algo que queda siempre por decir. El hombre que escribe, si no se conforma con continuar la lengua, no quiere tampoco reemplazarla por un idioma que, como el cuadro, se baste y se cierre sobre su íntima significación. Destruye, si se quiere, la lengua común, pero realizándola. La lengua dada, que lo penetra de parte a parte y dibuja ya una figura general de sus pensamientos más secretos, no está ante él como un enemigo, sino toda ella *dispuesta* a convertir en adquisición todo lo que él, escritor, significa de nuevo. Es como si ella hubiese sido hecha para él, y él para ella, como si la tarea de hablar a la que se ha consagrado al aprender la lengua fuera él mismo, más aún que el latido de su corazón, como si la lengua instituida llamara a la existencia, con él, a uno de sus posibles. La pintura cumple un voto del pasado. Éste le ha conferido poder; ella actúa en su nombre, pero no lo contiene en estado manifiesto. Es memoria para nosotros sí, por otra parte, conocemos la historia de la pintura. No es memoria para sí, no pretende totalizar lo que la ha hecho posible. La palabra, no conforme con ir más allá del pasado, pretende recapitularlo, recuperarlo, contenerlo en substancia, y, como ella no podría, a menos de repetirlo textualmente, ofrecérselo en su presencia, le hace sufrir una preparación que es lo propio del lenguaje: nos ofrece de él la *verdad*. Ella no se conforma con desplazarlo haciéndose un lugar en el mundo. Quiere conservarlo en su espíritu o en su sentido. Se enlaza, pues, consigo misma, se recobra y se reaprehende. Hay un uso crítico, filosófico, universal del lenguaje que pretende recuperar las cosas como ellas son —mientras la pintura las transforme en pintura—, recuperar todo, el lenguaje mismo, y el uso que de él han hecho otras doctrinas. Desde el momento que enfoca la verdad, el filósofo no piensa que la haya esperado para ser verdadera; la encara pues, como verdad de todos desde siempre. Es esencial a la verdad el ser integral, mientras que ninguna pintura se ha supuesto jamás integral. El Espíritu de la pintura no aparece más que en el Museo porque es un Espíritu fuera de sí. Por el contrario, la palabra busca poseerse, conquistar el secreto de sus propias invenciones. El hombre no pinta la pintura, pero sí habla sobre la palabra; el espíritu del lenguaje querría sólo depender de sí. El cuadro instala de golpe su hechizo en una eternidad soñadora en la que, muchos siglos más tarde, no tenemos dificultad en alcanzarlo, aun sin conocer la historia del traje, del mobiliario, de los utensilios, de la civilización cuya marca lleva. El escrito,

en cambio, sólo nos entrega su sentido más durable a través de una historia precisa de la cual debemos tener algún conocimiento. Las *Provinciales* remiten al presente las discusiones teológicas del siglo xvii; *Le Rouge et le Noir*, las tinieblas de la Restauración. Pero este acceso inmediato a lo durable que la pintura se concede, lo paga curiosamente sufriendo, mucho más que el escrito, el movimiento del tiempo. Un placer de anacronismo se mezcla con nuestra contemplación de los cuadros mientras que Stendhal y Pascal están totalmente en el presente. En la misma medida en que ella renuncia a la eternidad hipócrita del arte, en que afronta hábilmente el tiempo, en que lo muestra en vez de evocarlo vagamente, la literatura surge de él victoriosa y lo funda en significación. Las estatuas de Olimpia, que hacen tanto para unirnos a Grecia, nutren sin embargo también, en el estado en que nos han llegado —blanqueadas, rotas, separadas de la obra entera—, un mito fraudulento de Grecia; estas estatuas no pueden resistir al tiempo como lo hace un manuscrito, aun incompleto, desgarrado, casi ilegible. El texto de Heráclito arroja para nosotros rayos de luz como ninguna estatua en fragmentos puede hacerlo, porque en él la significación está depositada de otra manera, concentrada de otra manera que en ellas, y porque nada iguala la ductilidad de la palabra. En fin, el lenguaje dice y las voces de la pintura son las voces del silencio.

Es que el enunciado pretende develar la cosa misma, se adelanta hacia lo que significa. Cada palabra, por más que, como lo explica Saussure, extraiga su sentido de todas las otras, en el momento en que ella se produce no difiere, no devuelve a otras palabras la tarea de expresar; ella está realizada y nosotros comprendemos algo. Saussure puede muy bien mostrar que cada acto de expresión no llega a ser significante más que como modulación de un sistema general de expresión y en tanto que se diferencia de los otros gestos lingüísticos. La maravilla está en que antes de él no sabíamos nada de eso y que lo olvidamos cada vez que hablamos, y, para comenzar, cuando hablamos de las ideas de Saussure. Esto prueba que cada acto parcial de expresión como acto común del todo de la lengua, no se limita a gastar un poder expresivo acumulado en ella; lo recrea y la recrea, haciéndonos verificar, en la evidencia del sentido dado y recibido, el poder que tienen los sujetos hablantes de sobrepasar los signos hacia el sentido. Los signos no evocan solamente para nosotros otros

signos, indefinidamente; el lenguaje no es como una prisión en la que nosotros estamos encerrados, o como un guía al que habría que seguir ciegamente, pues, en la intersección de todos los gestos lingüísticos aparece finalmente lo que ellos quieren decir y a lo cual nos proporcionan un acceso tan completo que nos parece no tener ya necesidad de ellos para remitirnos allí. Entonces, cuando se compara el lenguaje con las formas mudas de la expresión —con el gesto, con la pintura—, es necesario agregar que él no se conforma, como ellas, con dibujar en la superficie del mundo direcciones, vectores, una “deformación coherente”, un sentido tácito, a la manera de la “inteligencia” animal, que se esfuerza en producir, como en un caleidoscopio, un nuevo paisaje de acción: aquí tenemos no solamente reemplazo de un sentido por otro, sino substitución de sentidos equivalentes; la nueva estructura se da como ya presente en la antigua, ésta subsiste en ella, el pasado ahora es comprendido...

Que el lenguaje sea la presunción de una acumulación total, esto es cierto, y la palabra presente plantea al filósofo el problema de esta provisoria posesión de sí, que es provisoria, pero que es algo. El lenguaje no podría librar la cosa misma más que si dejase de estar en el tiempo y en la situación. Hegel es el único que piensa que su sistema contiene la verdad de todos los otros, y el que sólo los conoce a través de su síntesis, no los conoce del todo. Aun si Hegel es verídico de un extremo al otro, nada exime de leer los “pre-hegelianos”, pues él no puede contenerlos más que “en lo que ellos afirman”. Por lo que niegan ellos ofrecen al lector otra situación de pensamiento que no está en Hegel eminentemente, que no está allí del todo, y desde donde Hegel será visible con una luz que él mismo ignora. Hegel es el único que piensa que en él no habría Para-los-otros y sería a los ojos de los otros exactamente lo que él cree ser. Aun si se admite que hay progreso de ellos a él, ha podido haber en tal movimiento algunas *Meditaciones* de Descartes o algunos diálogos de Platón, y justamente a causa de las “ingenuidades” que los mantenían todavía aparte de la “verdad” hegeliana, un contacto con las cosas, una chispa de significación que no se encontrará en Hegel más que a condición de haberlos hallado en ellos y a los que se deberá siempre regresar, aunque no fuera más que para comprender a Hegel. Hegel es el Museo, es todas las filosofías, si se quiere, pero privadas de su finitud y de su poder de impacto, embalsamadas, transformadas,

cree él, en sí mismas, en realidad transformadas en él. Basta ver cómo una verdad se menoscaba cuando es integrada por otros —como, por ejemplo, el Cogito, al pasar de Descartes a los Cartesianos, se convierte casi en un ritual que se repite distraídamente—, para convenir que la síntesis no contiene efectivamente todos los pensamientos pasados, que no es todo lo que ellos han sido, en fin, que jamás es síntesis en y por sí a la vez, es decir, una síntesis que al mismo tiempo sea y conozca, sea lo que conoce y conozca lo que es, conserve y suprima, realice y destruya. Si Hegel quiere decir que el pasado, a medida que se aleja, se cambia en su sentido, y que nosotros podemos volver a trazar retroactivamente una historia inteligible del pensamiento, él tiene razón, pero a condición de que en esta síntesis cada término conserve el todo del mundo en la fecha considerada, y que el encadenamiento de las filosofías las mantenga a todas en su lugar como otras tantas significaciones abiertas y deje subsistir entre ellas un intercambio de anticipaciones y de metamorfosis. El sentido de la filosofía es el sentido de una génesis; por lo tanto, no podría totalizarse fuera del tiempo, y es además expresión. Con mayor razón, fuera de la filosofía, el escritor no puede tener el sentimiento de alcanzar las cosas mismas más que por el uso del lenguaje y no más allá del lenguaje. Mallarmé mismo, sabe perfectamente que nada saldría de su pluma si permaneciera por completo fiel a su promesa de decir absolutamente todo, y que él sólo ha podido escribir pequeños libros renunciando al Libro que eximiría todos los otros. La significación sin ningún signo, la cosa misma, este colmo de claridad sería el desvanecimiento de toda claridad, y lo que podemos tener de claridad no está en el principio del lenguaje, como una edad de oro, sino en el principio de su esfuerzo. El lenguaje y el sistema de la verdad, si desplazan el centro de gravedad de nuestras vidas sugiriéndonos cortar nuevamente y retomar la una por la otra nuestras operaciones de tal manera que cada una pase en todas y que parezcan independientes de las formulaciones una a una que hemos dado, en principio, de ellas, si por eso desclasifican las otras operaciones expresivas como “mudas” y subordinadas, no carecen sin embargo de reticencia, y el sentido es implicado por el edificio de las palabras más bien que designado por ellas.

Debemos, pues, decir del lenguaje respecto del sentido, lo que Simone de Beauvoir dice del cuerpo respecto al espíritu: que no es ni primero ni segundo. Nadie ha hecho jamás del

cuerpo un simple instrumento o un medio, ni sostenido, por ejemplo, que se pueda amar por principios. Y como además no es el cuerpo totalmente solo el que ama, se puede decir que él hace todo y que no hace nada, que es nosotros *y* que no es nosotros. Ni fin ni medio, siempre mezclado con asuntos que lo exceden, siempre celoso, sin embargo, de su autonomía, es bastante poderoso para oponerse a todo fin que no fuese más que deliberado, pero no tiene ninguno para proponernos si, finalmente, nos volvemos hacia él y lo consultamos. A veces, y es cuando tenemos el sentimiento de ser nosotros mismos, él se deja animar, toma a su cargo una vida que no es solamente la suya. Entonces es dichoso y espontáneo, y nosotros con él. De la misma manera el lenguaje no está al servicio del sentido y no gobierna, sin embargo, al sentido. No hay subordinación entre ellos. Aquí nadie comanda y nadie obedece. Lo que *queremos decir* no está delante de nosotros, fuera de toda palabra, como una pura significación. No es más que el exceso de lo que vivimos sobre lo que ha sido ya dicho. Nos instalamos, con nuestro aparato de expresión, en una situación a la que él es sensible, lo confrontamos con ella, y nuestros enunciados no son sino el balance final de estos intercambios. Aun el pensamiento político es de este orden: es siempre elucidación de una percepción histórica donde juegan todos nuestros conocimientos, todas nuestras experiencias y todos nuestros valores a la vez, y de la cual nuestras tesis sólo son la formulación esquemática. Toda acción y todo conocimiento que no pasan por esta elaboración, y que quisiesen plantear valores que no hubieren tomado cuerpo en nuestra historia individual o colectiva *o bien*, lo que es igual, elegir los medios por un cálculo y por un procedimiento enteramente técnico, recaen más acá de los problemas que querían resolver. La vida personal, la expresión, el conocimiento y la historia avanzan oblicuamente, y no derecho hacia fines o hacia conceptos. Lo que se busca demasiado deliberadamente no se obtiene, y las ideas, los valores no faltan, al contrario, a aquel que ha sabido en su vida meditante librar la fuente espontánea.

## ÍNDICE

Elogio de la filosofía .....	7
Nota I .....	41
Nota II .....	42
Nota III .....	43
 El lenguaje indirecto	
y las voces del silencio .....	45