Gérard Genette

FIGURAS

traducción de
ARIEL DILON

FIGURAS V

por
GÉRARD GENETTE

siglo
veintiuno
editores

siglo xxi editores, s.a. de c.v.
CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310, MÉXICO, D.F.

siglo xxi editores argentina, s.a.
TUCUMÁN 1621, 7 N, C1050AAG, BUENOS AIRES, ARGENTINA

portada de patricia reyes baca

primera edición en español, 2005
© siglo xxi editores, s.a. de.c.v.
isbn 968-23-2586-2
isbn eBook 978-9682-325-86-1
primera edición en francés, 2002
© éditions du seuil, parís
título original: *figures v*

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en méxico / printed and made in mexico

OBERTURA METACRÍTICA

Cuando acababa de clasificar de forma aproximada la crítica literaria en tres variedades —la "espontánea" de "la gente decente" (que, según Sainte-Beuve, se practica en París y "conversando"); la de los "profesionales" (de la crítica, se entiende); y la de los "artistas", es decir, en este caso, los escritores mismos—, Albert Thibaudet se apresuraba a incluir en la primera, al punto de identificarlas totalmente una con la otra, a la "crítica de los diarios", esa "forma de la crítica espontánea que hoy ha casi absorbido a todas las otras". Consciente de la sorpresa que podía provocar esta absorción —y por ende la desaparición de la categoría social, que se tornó efectivamente obsoleta, de la "gente honrada"—, reconocía de inmediato la permeabilidad de esas fronteras, añadiendo, con una desenvoltura que todo manipulador de clasificaciones debería imitar: "Se entiende que hacer esta distinción de las tres críticas es excelente, pero que una vez hecha también es muy bueno deshacerla".[1] De un solo golpe, la segunda categoría, la de los críticos "profesionales", resultaba reducida a una sola profesión, la de los profesores, de tal suerte que la clasificación venía así a distribuir la crítica entre *escritores*, *profesores* y *periodistas*, estos últimos en adelante simples amateurs aparentemente, pero tal vez habría que decir amateurs profesionales o profesionales del amateurismo.

Hoy estos tres ejercicios me parecen aun menos claramente separados que bajo la difunta Tercera República de las Letras, en la que Thibaudet en persona ilustraba ya su síntesis de manera bastante notable. Y si yo ensayara a mi vez una distribución *more geometrico* de las diversas especies de crítica, no solamente literaria sino, de manera más general, artística, creería poder hacerlo de un modo más pertinente, eludiendo las categorías profesionales invocadas por él, de tres maneras: según el *objeto*, según la *función*, y según el *estatuto genérico* —por supuesto no del crítico mismo como productor, sino de la manifestación escrita, oral, incluso (en la televisión) mímica y gestual, que él

[1] Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique* [1930], Nizet, 1962, p. 21-35. (Salvo indicación en contrario, el lugar de edición es París.)

produce. El objeto puede ser de naturaleza y de amplitud sumamente variables: de naturaleza, de acuerdo con cada arte, y de amplitud, según el crítico se interese en una obra singular, en la obra completa de un artista individual, o en la producción colectiva de un grupo, de una época, de una nación, etc. De función, se pueden distinguir tres: descripción, interpretación, apreciación. De géneros, dos: la *reseña* (o "recensión") periodística, revisteril o mediática, generalmente breve y de plazo tan rápido como sea posible (es decir inversamente proporcional, de hecho, al grado de amistad entre autor reseñado y órgano de recensión), y el *ensayo*, de dimensiones y de relación temporal con su objeto mucho más indeterminadas.

El interés del juego, si es que lo hay, residiría tal vez en la manera en que se articulan entre ellas estas categorías de objeto, de función y de género. En términos absolutos, el cruce de tres por tres daría nueve especies, pero, como en toda tabla combinatoria de este género, algunas clases virtuales sin duda permanecerían vacías, o todavía no llenadas —no me atrevo a decir honradas. Me parece más razonable, o más expeditivo, considerar en los hechos cómo se distribuyen los objetos y las funciones entre los géneros instituidos.

*

Las funciones cardinales de la reseña dependen de su oficio social, que es el de informar y aconsejar a un público que, se supone, pregunta si debe leer un libro, escuchar un concierto, asistir a una obra de teatro, un film o una exposición. En lo esencial son, por lo tanto, descripción (y en principio pura información: ha aparecido tal libro, tal película ha "llegado a las salas", tal exposición tiene lugar en tal sitio), y apreciación, debiendo, el juicio del crítico, iluminar el del público aunque sea, en ocasiones, *a contrario*: "Si eso le ha gustado a Fulano, yo me puedo abstener." Se deduce que el objeto es aquí, típicamente, una obra singular, y de producción reciente; pero este rasgo no es absoluto: una exposición comprende por lo general varios cuadros o esculturas, debidos eventualmente a varios artistas, y un concierto o una exposición "retrospectiva" puede tener por contenido una producción antigua. Por otra parte, ciertos eventos artísticos, como un happening o un concierto único, son temporalmente singulativos, lo que priva a su reseña, retrospectiva pero forzosamente no retroactiva, de su función de consejo: Fulano (otra vez él) ha juzgado admirable a tal intérprete en tal obra, nos lo puede hacer saber, y esta información es, si no

ociosa, al menos carente de todo efecto práctico, porque ya no puede invitarnos a que vayamos a compartir ese placer; no ocurre del mismo modo, evidentemente, con una crítica de discos ni con una crítica teatral, puesto que el mismo programa puede mantenerse en cartel por algunas semanas o algunos meses. Además, el objeto de una crítica musical o teatral es siempre doble, aunque en proporciones variables, pues consiste al mismo tiempo en la obra interpretada y en su interpretación; proporciones variables, porque la reseña de una creación trata más legitimamente sobre la obra creada que la de un reestreno: en principio, la tricentésima producción del *Avaro* es menos una ocasión de "revisitar" ese texto antiguo que de apreciar el nuevo trabajo de un realizador o de una compañía de comediantes. Finalmente, sin duda habrá que modular esta descripción según la naturaleza, muy variada, del soporte: la reseña de diario (hoy de ritmo típicamente hebdomadario, puesto que incluso en los cotidianos las rúbricas culturales aparecen por lo general una vez a la semana) es de reacción (en promedio) más rápida y de orientación más pragmática que la reseña de revista, que llega a menudo como las fuerzas del orden, varios meses —incluso, en las revistas universitarias—, varios años después de que la obra reseñada ha sido confiada a lo que Marx, creo, llamaba "la roedora crítica de los ratones", o a aquella, más expeditiva, de la picadora de papel. En compensación, la reseña en revistas puede ser más atenta, o al menos más detallada, incluso puntillosa (lista de errores y de erratas), que la de los diarios. En cuanto a la reseña "mediática" (radio, televisión), no figura aquí más que a título de añoranza, ya que la especie parece estar claramente en extinción allí, en beneficio de otro ejercicio: la entrevista a (o la conversación con) el autor, que debe su favor, supongo, al hecho de que asegura a dicho autor una promoción más eficaz (en tanto que depurada, por lo común, salvo perversa inclinación a la autocrítica, de toda apreciación negativa), que dispensa al periodista en mayor grado de una lectura eventualmente fastidiosa, y que tiene más posibilidades de gustar al oyente, *a fortiori* al telespectador. Una conversación animada, con uno o —mejor aún— varios autores presentes que "lo pasan bien", distrae más que un monólogo sobre una obra ausente que, por definición, no "lo pasa" ni bien ni mal: el propósito de las obras, tal vez ya se sepa, no es exactamente el de *pasar* (su destino es otro asunto).

*

El otro género canónico es entonces el que habitualmente llamamos ensayo. Contrariamente a la reseña, esta forma no es por ciertopropia de la función crítica, pero sin embargo todo estudio crítico en volumen corresponde, explícita o implícitamente, al género del ensayo, incluso si en su origen se tratara de una reseña en revista. Pero tal vez debería decir a los géneros del ensayo, pues existen por lo menos dos: el ensayo breve, crítico o no, que sólo se publica en forma de recopilación plural, como los *Ensayos* de Montaigne, o, en función crítica, *La parte del fuego* de Blanchot, y el ensayo extendido, capaz de ocupar por sí solo un volumen entero, como el *Ensayo sobre el entendimiento humano* de Locke, o, en función crítica, el *Saint Genet* de Sartre. Este criterio de longitud es gradual por definición: algunas recopilaciones pueden agrupar un número reducido de ensayos de mediana amplitud, como *Littérature et sensation* de Richard, que incluye cuatro, sobre Stendhal, Flaubert, Fromentin y los Goncourt. Pero esta distinción cuantitativa no es de gran importancia. Cualquiera que sea su talla, el ensayo crítico tiene por objeto canónico la obra entera de un autor, y por lo tanto la personalidad individual de ese autor, objeto profundamente psicológico por su misma delimitación; pero también puede ser —aunque más raramente—, como para la reseña, una obra singular: véase el *S/Z* de Barthes, consagrado únicamente a *Sarrasine*, sin contar que escribir sobre Montaigne, Saint-Simon o Whitman, o incluso Proust o Musil, equivale más o menos a hablar de una obra única; o aun de fragmentos o detalles de obras: véase la *Mimesis* de Auerbach o las *Microlectures* de Richard; o al contrario alguna entidad, histórica y/o genérica, trascendente a las obras, a los autores, a veces a los géneros: Lukács sobre la novela, Rousset sobre la época barroca, Rosen sobre el estilo clásico.

Hoy la función típica del ensayo crítico ya no es la apreciación, ni la evaluación: la gran crítica del siglo XX se cuida, incluso de manera bastante ostensible, de una actitud que actualmente se considera ingenua y hasta vulgar, y que ella cede de buen grado a la crítica de reseña —sabiendo por lo demás que el mero hecho de consagrar algunas páginas o decenas de páginas a una obra es un homenaje implícito a su mérito, o por lo menos a su interés. Su función cardinal es por ende la del comentario, aun si se trata de uno mixto, con dosis variables y a decir verdad indiscernibles, de descripción, de interpretación y de evaluación tácita. Su relación temporal con su objeto es del todo indeterminada: yo podría escribir mañana un estudio crítico sobre Boulez, sobre Cézanne o sobre la *Chanson de Roland*. Dicha indetermi-

nación se debe al hecho de que el comentario crítico procede de una relación en cierto modo personal (Georges Poulet hablaba de *identificación*) entre el crítico y su objeto, singular o genérico, y que por lo tanto cada uno puede, y debe, reinterpretar a su manera y desde su punto de vista toda obra, reciente o antigua, que le inspire el deseo de hacerlo. Si la reseña se agota y con la mayor frecuencia se invalida instantáneamente en su función práctica transitoria, el comentario es por naturaleza infinito, siempre renovable, desprovisto como está (y se propone estar) de toda eficacia práctica mensurable.

Esta autonomía le ha valido, al menos desde el siglo XIX, constituirse en un género literario de pleno derecho —aun cuando su objeto, pertenezca a un arte extraño a la literatura; y, como casi todo género literario, éste, de nacimiento reciente, tiende a perpetuarse indefinidamente, pero a decir verdad sin garantía de eternidad. Sin duda esta consagración distingue a su especie de la de la crítica de reseña, pero no debemos olvidar el hecho, ya mencionado, de que ciertos ensayos críticos no son otra cosa que antiguas reseñas recogidas en volumen y promovidas por ello a un estatuto genérico más gratificante, como las *Causeries du lundi* de Sainte-Beuve, cuyo título evoca el modo original de publicación, las *Réflexions* de Thibaudet o algunas de las *Situations* de Sartre; o, en otras artes, los *Salones* de Diderot o de Baudelaire, o las crónicas de *Monsieur Croche*, de Claude Debussy.

*

He dicho por qué razones la crítica de reseña me parecía un tanto amenazada, entre otras cosas, por la competencia fatal del auto-comentario de autor. Si esta amenaza llegara a cumplirse, este modo de crítica sucumbiría simplemente, como todo, a la extinción de su función propia. La crítica de comentario, por su parte, más bien está únicamente amenazada, si es que lo está, por su ausencia de función práctica, a menos que se considere como tal su inversión (*publish or perish*) en los procedimientos universitarios de calificación y de selección. Si debiera sucumbir, a su turno, tal vez sería sobre todo por asfixia, bajo el peso de lo que ella reivindica a veces como su "inmanencia": una proximidad a su objeto que la condena a una forma de redundancia, y muy pronto de saturación. Benedetto Croce invitaba un día cortésmente a los críticos a meditar sobre esta prohibición que anunciaban ciertos carteles en algunas salas de concierto de Alemania: *Das Mitsingen ist verboten*, Prohibido tararear [*Défense de fredonner*] con la orquesta. Afortu-

nadamente no se trata aquí de prohibir, pero sin duda más a menudo deberíamos seguir la partitura en silencio, y dejar que la música se interprete a sí misma, sin cubrirla con nuestro murmullo. En ocasiones se definió el discurso crítico como "el camino más corto entre dos citas". Esta definición se pretende sin duda descortés, pero bien mirado, tal vez el mérito supremo aquí sería la mayor brevedad.

*

Pero ¿se puede hablar de una crítica de inmanencia? El sentido más correcto —al menos el más literal— de dicha expresión, sería sin duda éste: una crítica de la obra contenida en la obra misma, como se supone que la "justicia inmanente" está contenida en la misma falta; o, Dios en la Naturaleza según los filósofos panteístas. Semejante situación no proviene en absoluto de una hipótesis fantástica: se puede encontrar esto y aquello en tal y cual obra literaria (evidentemente el hecho sería un poco más difícil de encontrar en una obra plástica o musical), por ejemplo en Balzac o en Gide, un autocomentario, más o menos directo, más o menos pertinente, de esta obra, insertado en su texto por su propio autor. En este sentido, por lo tanto, el término "crítica inmanente" sería de empleo legítimo y de aplicación clara aunque tal vez un poco simplona. Pero éste no es el sentido que recibe hoy en el campo de la reflexión metacrítica, donde designa, no una crítica literalmente inmanente en la obra, sino una crítica que no se interesa, o que quiere no interesarse, en otra cosa que en la *inmanencia de la obra* —es decir en la obra misma, desembarazada de toda consideración externa.

*

En el curso de los años cincuenta y sesenta del último siglo, y particularmente en el campo específico de los estudios literarios, en Francia se comenzó a llamar *inmanente* a una crítica que —en una ruptura con las posiciones supuestamente causalistas de una tradición por su parte más o menos bien calificada de "positivista", heredada (de maneras muy diversas) de Sainte-Beuve, de Taine y de Lanson— quería o pretendía considerar a las obras en sí mismas sin interesarse por las circunstancias, históricas o personales, de las que dicha tradición las veía proceder y por las cuales intentaba explicarlas. Advirtamos al pasar que el empleo de este calificativo para designar ese tipo de crítica

no ha acarreado casi nunca, salvo por la única excepción con que muy pronto nos vamos a topar, el del calificativo, lógicamente antitético, de *trascendente*, para designar la crítica de tipo histórico o biográfico. La vulgata metacrítica de aquel período oponía más bien esas dos relaciones con la obra como (para decirlo en unos términos filosóficos bien acogidos a partir de Dilthey, y por ende invocados con frecuencia en todo el campo de las "ciencias humanas") una *explicativa* por la investigación de las causas exteriores, otra *comprehensiva* por la descripción, a lo sumo la interpretación, de los meros rasgos internos y de sus relaciones recíprocas —véase por ejemplo el ruego de inserción de *L'Universe imaginaire de Mallarmé*:[2] "Este enigma, esta fascinación [que ejerce su obra], Jean-Pierre Richard se ha propuesto, no *explicarlas*, sino *comprenderlas*." Sin duda no es traicionar la intención de este autor hacerle aplicar este propósito a su lectura de la obra en sí; en un artículo más o menos contemporáneo de la composición de su *Mallarmé*, caracteriza en estos términos, por otra parte, a la "nueva" corriente crítica a la que se vincula implícitamente: "Digamos, si se quiere, para servirnos de una distinción útil, que esta crítica ya no es explicativa [como la crítica universitaria tradicional], sino comprehensiva".[3] Un poco más adelante, señalando que este epíteto es aquí de aplicación corriente, la califica de "fenomenológica". Por su parte, Leo Spitzer, al describir, en el mismo año, la evolución que lo había conducido, desde una estilística psicoanalítica juzgada más tarde "sujeta a lo que en América se llama hoy la *biographical fallacy*", al estudio de las obras "en tanto que *organismos poéticos en sí*, sin recurrir a la psicología del autor", agregaba que ahora de buena gana llamaría a este método "estructuralista".[4] Volveremos a encontrarnos con estas redes de equivalencia sinonímica.

*

Como es sabido desde aquella época —a menos que ya se lo haya comenzado a olvidar—, esta actitud llamada "comprehensiva" se ha reves-

[2] Éd. du Seuil, 1962.

[3] "Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France", *Filología moderna*, Madrid, abril de 1961, p. 2.

[4] "Les études de style et les différents pays", Stephen Ullman (ed.), *Langue et littérature*, Les Belles Lettres, 1961.

tido del mayor de los resplandores en las prácticas bautizadas, en Inglaterra y en los Estados Unidos, *New Criticism*, y luego, en Francia, *nouvelle critique* [nueva crítica].[5] De estas dos corrientes, la primera en el tiempo, ilustrada por el método llamado de *close reading* —una expresión aparentemente ambigua (ya que *close* connota al mismo tiempo el cierre [clausura] del objeto y la escrupulosa atención a sus detalles) que me parecerá bastante bien traducida al francés por la de *lecture immanente* [lectura inmanente]—, se apegaba más bien a ciertas consideraciones *formales*, en particular al tratarse de textos poéticos en lengua inglesa. La segunda, inaugurada en los años cincuenta por los estudios de Georges Poulet, de Roland Barthes y de Jean-Pierre Richard, en sus comienzos buscaba más bien, en verso como en prosa, ciertas constantes *temáticas*, de referencia casi siempre psicológica. En una segunda época, bajo la influencia metodológica del estructuralismo y (no sin retraso) del formalismo ruso de los años veinte, se manifestó dentro de la misma "nueva crítica" francesa un interés, por las estructuras formales llamadas, entre otros apelativos, "lenguaje poético" o "discurso narrativo". De allí estas dos tendencias diferentes, pero muy poco antagónicas, calificadas desde entonces de crítica *temática* y crítica *formalista*, o *estructural*. Lo que estas dos tendencias tenían en común es precisamente el principio de inmanencia que Barthes, sin utilizar todavía este término, sugería desde 1954 en el prólogo de su *Michelet par lui-même*:

[5] No es fácil, y sin duda no muy útil, fechar la aparición —más bien periodística— de esta expresión, a la que el panfleto de Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Pauvert, 1965, otorgará todo su brillo polémico, sin contar el efecto de paralelismo con el no menos *notorious* "nouveau roman", siendo que Barthes estuvo igualmente implicado en los dos movimientos. Pero advierto que ya figuraba, en una posición muy estratégica, en el Prefacio de Georges Poulet a *Littérature et sensation* de Jean-Pierre Richard —aparecido en Seuil en octubre de 1954, es decir algunos meses después del *Michelet* de Barthes, aplicado específicamente al trabajo de Richard: "Nace una nueva crítica, a la vez más próxima a las fuentes genéticas y a las realidades sensibles. Nueva crítica, por lo demás, largamente preparada por el esfuerzo crítico de los últimos veinte años." Las "fuentes genéticas" de las que se trata aquí evidentemente no tienen nada que ver con lo que hoy conforma el objeto de la "crítica genética": se trata, supongo, y sin gran preocupación por la "inmanencia", de hechos pertenecientes a lo vivido por el autor. En cuanto al "esfuerzo crítico de los últimos veinte años", queda ilustrado de inmediato por los nombres de Marcel Raymond y de Albert Béguin. Sin duda Poulet fue, en toda esa generación (de la que era por otra parte el de mayor edad), el más conscientemente fiel a aquella tradición crítica de entreguerras (Rivière, Du Bos, Fernandez…) que más tarde celebrará en repetidas ocasiones.

El lector no encontrará en este librito ni una historia del pensamiento de Michelet, ni una historia de su vida, y menos todavía una explicación de la una por la otra.

Estoy convencido de que la obra de Michelet, como todo objeto de la crítica, es en definitiva el producto de una historia. Pero hay un orden de las tareas: para empezar hay que devolverle a ese hombre su coherencia. Tal ha sido mi propósito: hallar la estructura de una existencia (no digo de una vida), una temática, si se quiere, o mejor todavía: una red organizada de obsesiones. Luego vienen los verdaderos críticos, historiadores o psicoanalistas (freudianos, bachelardianos o existenciales), esto no es más que una precrítica: sólo he pretendido describir una unidad, y no explorar sus raíces en la historia o en la biografía.

*

Texto verdaderamente fundador: los dos primeros volúmenes de los *Études sur le temps humain* de Georges Poulet son un poco anteriores, 1950 y 1952, pero no contienen un manifiesto tan explícito —al que Poulet por otra parte no habría suscrito del todo—, que predica únicamente con el ejemplo; las profesiones de fe, de su pluma o de la de Jean-Pierre Richard, vendrán más tarde. He dicho "fundador", pero tal vez debería decir más bien "refundador", para hacerle justicia a otro texto, sensiblemente anterior a nuestro período, y que volveremos a encontrar un poco más adelante. En el de Barthes, pues, se puede observar dos cosas, evidentemente indisociables. La primera es que presenta este *Michelet* como un trabajo de alguna manera preparatorio —declaradamente "pre-crítico"— en relación con aquel que ulteriormente debería constituir, según él, "en el orden de las tareas", el esfuerzo de quienes están más calificados que él, a saber "los críticos verdaderos, historiadores o psicoanalistas", capaces de *explicar* "la historia del pensamiento de Michelet" mediante la de su vida, o mediante una historia más vasta en la que aquélla hundiría sus "raíces" y de la que sería el "producto". La segunda observación es que esta "precrítica" se definió resueltamente aquí como búsqueda de una *temática*, y esta temática como una "coherencia", o " mejor todavía: una red organizada de obsesiones". Dicho de otro modo: se definió como el objeto de una lectura aparentemente psicologizante, pero encerrada en la inmanencia de un texto —de vastas dimensiones, en tanto que, he de recordarlo, extensivo al conjunto de la obra de Michelet, un conjunto definido, por ende, por la unidad de su autor. El último ca-

pítulo, "Lectura de Michelet", presenta por otra parte una verdadera exposición metodológica, que se abre con la pregunta: "¿En qué reconocemos un tema en Michelet?" La respuesta se sustenta en tres principios: el tema micheletiano es *iterativo*, vale decir que está disperso en el texto, e indiferente a la evolución del pensamiento consciente del autor; es *sustancial*, en tanto que "pone en juego una actitud de Michelet con respecto a determinadas cualidades de la materia", fuertemente valorizadas o desvalorizadas: "ningún tema es neutro, y toda la sustancia del mundo se divide en estados benéficos y estados maléficos" —es el punto por el cual la crítica temática se vincula más estrechamente, y desde su nacimiento, a la indagación bachelardiana, de la que nunca se apartará mucho;[6] "por último, el tema es *reductible*", en tanto que prendido en "una red de temas, que se anudan mediante relaciones de dependencia y de reducción. Se constituye un verdadero álgebra, puesto que cada tema puede darse bajo una forma elíptica" (es decir, alusiva e implícitamente referida al conjunto de la red). "El discurso de Michelet es un verdadero criptograma, requiere una grilla, y esa grilla es la estructura misma de la obra. Se desprende que ninguna lectura de Michelet es posible si no es total: hay que situarse resueltamente en el interior de la clausura."

*

Se puede ver lo que hoy llamamos, de manera casi indistinta, crítica "inmanente" o "temática" (siendo la segunda en el horizonte francés, si me atrevo a decirlo, la única versión *disponible* de la primera; por otra parte se puede advertir que aquí no se la califica directamente como método crítico, como "crítica temática", sino indirectamente, por su objeto, que es "la temática" de la obra considerada, es decir la red de sus temas), esta crítica que entonces no tardará en decirse "nueva" avanza todavía, en aquella primavera de 1954, con pies de plomo. Primero, porque se presenta como dictada por las idiosincrasias de su objeto (no es "el tema" en general el que se ha llamado "iterativo, sustancial y reductible", sino simplemente el tema micheletiano, de tal manera que se podría, un poco ingenuamente, atribuir al objeto Mi-

[6] La obra se cierra con una "evocación de los principales temas citados", que los reparte firmemente en maléficos (los temas "de lo Seco, del Vacío y de la Inflamación, de lo Indeciso") y benéficos ("de lo Fecundo y del Calor").

chelet en lugar de a su analista Barthes la responsabilidad de este método, si una lectura autónoma de su texto no hiciera aparecer la parte de inversión personal del crítico): no se pone en foco ninguna extrapolación, que no se revelará hasta más tarde, y no demasiado en Barthes mismo, cuyas siguientes obras críticas (*Sur Racine*, *Sade*, *Fourier*, *Loyola* y sobre todo *S/Z*) corresponderán a un paso sensiblemente diferente. Luego, como ya lo hemos visto, porque se pretende un humilde preámbulo metódico a la crítica propiamente dicha, que queda definida, a respetuosa distancia, por una mirada todavía legítimamente explicativa. Las razones de esta modestia, que no tiene, creo yo, nada de afectada, residen tal vez en el *background* barthesiano de entonces, o más bien debería decir en la parte de ese *background* que él asume entonces: freudiano, bachelardiano, sartreano —con una aparente exclusión de otra cierta parte, marxista (pero de tendencia Bertolt), aquí púdicamente calificada de *historiadora*. No voy a insistir aquí sobre estos eventuales motivos personales: simplemente quiero señalar, en cierto modo *a contrario*, la manera en que el preámbulo "precrítico" de 1954 (restituir una "coherencia", "describir una unidad", dejando a otros el cuidado de buscarle las causas) devino más tarde —pero, creo yo, muy rápido— el propósito esencial de la crítica llamada "nueva". Muy pronto ya no será cuestión, entonces, de una "verdadera crítica" de mirada explicativa: por un vuelco inesperado, o al menos por un nuevo reparto de "tareas", esta mirada será delegada en cierto modo a las disciplinas extracríticas, incluso extraliterarias, como la historia, la sociología o la psicología.

*

Otro texto de Roland Barthes, posterior en casi una década al *Michelet*, testimonia muy claramente este vuelco: bajo el título "Las dos críticas", opone la crítica que de allí en más Barthes prefiere a una crítica "universitaria" de tradición más o menos fielmente lansoniana, que pretende explicar la obra por un "más allá" exterior a ella ("otra obra antecedente", en la crítica de las "fuentes", o circunstancia personal, en la crítica biográfica —siendo aquí Raymond Picard el "biógrafo" implícitamente aludido, a propósito de Racine, y quien iba a tomárselo bastante mal), e incluso a la crítica interpretativa de inspiración psicoanalítica, entonces ilustrada (siempre a propósito, entre otros, de Racine) por Charles Mauron; interpretación igualmente condenada por su postulación de ese otro "más allá" de la obra que

es el inconsciente ("la infancia") del autor; esa crítica, dice Barthes, "continúa practicando una estética de las motivaciones fundada por completo en la relación de exterioridad: porque Racine mismo era huérfano hay tantos padres en su teatro: la trascendencia biográfica está a salvo…" He allí la coyuntura excepcional, que yo anunciaba más arriba, de la palabra *trascendencia*. Por ende hay tan sólo *dos* críticas aquí, y no tres, dado que la interpretación psicoanalítica versión Mauron se acerca, o resulta aceptada, de manera un tanto comprometedora —Barthes acaba de mencionar la "consagración" de Mauron "por vía de un doctorado particularmente bien recibido"—,[7] aceptada, decíamos, por la positivista o "lansoniana" en nombre de un mismo propósito de explicación por causas exteriores o trascendentes: "En suma, prosigue Barthes, lo que la crítica universitaria está dispuesta a admitir (poco a poco y después de sucesivas resistencias), es paradójicamente el principio mismo de una crítica de interpretación, o, si se prefiere (aun cuando la palabra todavía da miedo), de una crítica ideológica; pero lo que rechaza, es que dicha interpretación y dicha ideología puedan decidir operar en un dominio puramente interior a la obra; en una palabra, lo que se recusa es el *análisis inmanente*.[8] Ya nos hemos topado, he de recordarlo, con la oposición entre las miradas explicativa y "comprehensiva" (casi-sinónimo de "inmanente") en la pluma de Jean-Pierre Richard, que en 1961 la hacía explícita en estos términos: "Mientras que la crítica universitaria tenía la tendencia a remontar explicativamente del hombre a la obra, como de una causa a un efecto […], nuestras críticas buscan penetrar, en primer lugar, el sentido de la obra misma, y a partir de ella únicamente permitirán regresar a su autor."[9] El término *inmanencia*, que aquí Richard no empleaba todavía, lo aplicará un poco más tarde, en 1967, al método de Charles Du Bos, e implícitamente, supongo, al suyo propio: "La obra no podría encontrar fuera de sí misma las premisas de su sentido ni

[7] Se trata de la obra *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Corti, 1963.

[8] Este artículo, aparecido en 1963 en *Modern Languages Notes*, retomado en 1964 en los *Essais critiques*, Éd. du Seuil, figura hoy en las *Œuvres complètes*, Éd. du Seuil, t. I, 1993, pp. 1552-1556. Las dos últimas palabras están en cursivas en el texto de Barthes. [En español: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983 y 2002.]

[9] "Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France", art. cit., p. 2; "remontar" es un tanto desencaminado: de la causa al efecto, uno diría quizá con mayor claridad "descender".

el principio de su orden. La crítica será por ende una actividad plenamente inmanente a la obra…"[10] El mismo año 1967 ve la expresión *estudio "inmanente"*, propuesta, en competencia con la de *aproximación "estructural"* por Jean Starobinski.[11]

*

Regreso al texto de Roland Barthes. Su recurso (un poco incómodo) al adjetivo *ideológico* para calificar aquí la interpretación freudiana puede sorprender hoy, pero resulta que Barthes, tres páginas más arriba,[12] había incluido a esta última en la categoría más vasta de la "crítica ideológica", en la que embarcaba (sin utilizar aún esta locución) a toda la "nueva crítica", entre otros a Lucien Goldmann, cuyo *Dieu caché*,[13] de inspiración marxista —tendencia Lukács—, había constituido también, y desde 1955, el objeto de una defensa de tesis en la Sorbona. Hoy el papel de este criterio institucional puede parecer anecdótico; pero hay que recordar cuán vivo estaba entonces, desde antes de la famosa "querella" *Barthes contra Picard*, y de hecho remontándose hasta *Proust contra Sainte-Beuve* o *Péguy contra Lanson*, el divorcio entre la Universidad y la crítica independiente, y cuán vigilante era el ostracismo de la primera contra la segunda.

En ese artículo de 1963 hay entonces una suerte de deriva categorial: las "dos críticas" están al principio definidas y opuestas como la "universitaria" o "positivista" o "lansoniana", por una parte, y la "ideológica", por la otra; luego esta oposición queda implícitamente relativizada. Relativizada en primer lugar porque "también el positivismo es una ideología como las demás", incluso si, o más bien *a fortiori* puesto que se desconoce como tal; en otro artículo, aparecido en el mismo año,[14] la imputación se hace más precisa: "El lansonismo es él mismo una ideología (la de un determinismo psicológico simplista) […] No son sus tomas de partido lo que se puede reprochar al lansonismo, es callarlas, cubrirlas del ropaje moral del rigor y de la objetividad: la

[10] "La méthode critique de Charles Du Bos", *The Modern Language Review*, julio de 1967.

[11] "La relation critique" [1967], *La relation critique*, Gallimard, 1970, pp. 17-21.

[12] *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1552.

[13] Gallimard, 1955.

[14] "Qu'est-ce que la critique?", *Times Literary Supplement*, 1963, retomado en *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, pp. 1557-1561.

ideología se ha deslizado aquí, como una mercancía de contrabando, en el equipaje del cientismo."[15] Oposición relativizada, entonces, porque el positivismo es una ideología, y porque el dicho positivismo, como institución universitaria, se muestra capaz de acoger, por vía de defensa, ciertas manifestaciones de la "crítica ideológica", a condición de que esas manifestaciones (Goldmann, Mauron, por ejemplo) testimonien por sí mismas la modalidad de explicación de la obra por un "más allá" que definió el "determinismo" positivista. Desde entonces, la verdadera oposición, la más pertinente, viene a formularse como oposición entre la modalidad "trascendente" del positivismo explicativo y la del "análisis inmanente", puramente descriptivo, en busca de una coherencia o de una unidad que no se interesa por ningún "más allá" exterior al texto. Las "dos críticas" que constituyen el objeto de ese artículo quedan finalmente, y más justamente, designadas: la una como "trascendente" (incluida la interpretativa cuando recurre al "más allá" del inconsciente, o de la pertenencia social), y la otra como "inmanente"; y, contrariamente a las anteriores calificaciones del Prólogo del *Michelet*, es la segunda, y sólo ella, la que ahora merece el término *crítica*. La continuación del artículo pondrá unos cuantos puntos sobre unas cuantas *íes*.

"Lo que se recusa [lo que el positivismo recusa], decía entonces Barthes, es el *análisis inmanente*." Enseguida intentará justificar esta noción, vale decir sobre todo este adjetivo, describiendo la práctica crítica a la que se aplica, pero siempre, de acuerdo con el propósito constantemente polémico de este texto, como indirectamente y *a contrario*, a través del rechazo que la Universidad positivista le opone, y como a la luz de ese rechazo. Retomo pues su lectura:

Lo que se recusa es el *análisis inmanente*: todo es aceptable [para la Universidad], siempre y cuando la obra pueda ponerse en relación con *otra cosa* que ella misma, es decir otra cosa que la literatura: la historia (incluso si ésta deviene marxista), la psicología (incluso si se hace psicoanalítica), esos *más allás* de la obra serán admitidos

[15] Donde se ve que la ideología puede ser, como la lengua de Esopo, la mejor y la peor de las cosas; sería un poco injusto traducir esta ambivalencia por: "la mía es buena, la tuya mala"; es más bien: "la ideología consciente es buena, la inconsciente, y *a fortiori* la disimulada, son malas", lo que por otra parte impugna a Marx, para quien *toda* ideología ignora lo que disfraza.

poco a poco; lo que no lo será [y que Barthes evidentemente valoriza], es un trabajo que se instala *en* la obra y no plantea su relación con el mundo hasta haberlo descrito enteramente desde el interior, en sus funciones, o, como se dice hoy, en su estructura; lo que se rechaza es, por lo tanto, la crítica fenomenológica en general (que *explicita* la obra en lugar de *explicarla*), la crítica temática (que reconstituye las metáforas interiores de la obra) y la crítica estructural (que considera la obra como un sistema de funciones). ¿Por qué este rechazo de la inmanencia (cuyo principio, por otra parte, es con frecuencia mal comprendido)?

Confieso que no percibo claramente si la oración relativa entre paréntesis tiene por antecedente la inmanencia o su rechazo (más bien el segundo, imagino), pero, en todo caso, sigue un parágrafo final donde Barthes intenta exponer las razones, implícitamente dadas por legítimas, de ese rechazo: razones de alguna manera prácticas y ligadas a la función didáctica y docimológica de la institución universitaria, a la que el positivismo (cito otra vez) "proporciona la obligación de un saber vasto, difícil, paciente; la crítica inmanente —al menos así le parece [siempre a la Universidad]— no exige, ante la obra, otra cosa que un poder de *asombro*, difícilmente mensurable: se comprende que vacile [siempre la Universidad] en transformar sus exigencias". El esfuerzo de "comprehensión", por una vez, es más bien generoso de parte de Barthes, en el contexto otra vez polémico de ese artículo: el apego crispado, y manifiesto, de la Universidad de entonces a la erudición factual provendría según Barthes de la necesidad profesional, y casi deontológica, donde la hubiera, de fundar sus actividades de selección y de consagración sobre criterios objetivos, que la lectura inmanente no puede proporcionar en absoluto. (Oigo todavía al lamentado Antoine Adam explotar, justamente en ocasión de una defensa de tesis: "¡Pero, señor, todo eso no es más que interpretación, y lo que nosotros queremos son *hechos*! Además, sin duda, de una preferencia personal perfectamente legítima, su motivo metodológico era claramente que los "hechos", contrariamente a las interpretaciones, eran, a sus ojos, susceptibles de verificación.) Una vez más es necesario matizar esta observación recordando el lugar central que ocupaba —y ocupa todavía hoy — en los estudios literarios y en ciertos exámenes y concursos que los sancionaban, el ejercicio llamado de la "explicación del texto", que se pretende, por el contrario, y he de regresar sobre este punto, ferozmen-

te inmanente: en ellos hay que comentar línea por línea, palabra por palabra, un texto de una página, prohibiéndose todo recurso a consideraciones (incluso textuales) exteriores a *ese* texto, por una vez, verdaderamente "cerrado".

*

Pero dejemos estas consideraciones históricas e institucionales: retomo, para saludar su aparición en la pluma de Barthes, estos tres calificativos: crítica *fenomenológica*, *temática*, *estructural* —calificativos en los que discierno mal si son, entonces, en el espíritu de Barthes, sinónimos o distintivos. Uno conoce en todo caso sus fortunas ulteriores, al menos para los dos últimos. La historia precisa de estas proposiciones terminológicas y conceptuales sigue sin hacerse, pero me parece que sus coyunturas pueden figurar entre las primeras. Jean-Pierre Richard ya había adoptado, y con brillo, el concepto de *tema* en la Introducción de su *Mallarmé*: "El primero [de los problemas provocados por la modalidad de este estudio] involucra a la noción misma de *tema*, sobre la cual se funda toda nuestra empresa."[16] Para la calificación de "temática" aplicada a este tipo de "empresas", y que Barthes (lo volveremos a ver) atribuye de buen grado a otros distintos de él mismo, la declaración de aceptación, solemne aunque indirecta, llegará en 1966, cuando Georges Poulet, durante una década que presidía en Cérisy, proclame (no me atrevo a decir: anexe) en estos términos el Proust de *Contre Sainte-Beuve*: "[…] Una crítica proustiana no puede ser otra cosa que la modalidad por la cual un pensamiento lector, sumergido en el desorden aparente que constituye casi siempre el conjunto de las obras de un mismo autor, descubre allí […] los *temas* comunes a todas sus obras. Rivière, Du Bos, Fernandez han sido, sin duda no los fundadores, sino los primeros grandes representantes en el siglo XX de la crítica identificadora. Marcel Proust es más todavía. Es simplemente el fundador de la *crítica temática*."[17] La reedición de

[16] *Op. cit.*, p. 24.

[17] "Une critique d'identification", en *Les Chemins actuels de la critique*, Plon, 1967, p. 24. Ignoro qué relación precisa establecía Poulet entre las dos nociones, la primera de las cuales se aplica evidentemente a él mismo; me parece que no puede ser de oposición, sino más bien de inclusión: una crítica temática no supone necesariamente una empatía del crítico con el autor, pero una crítica "identificadora" no puede dejar de conducir al terreno temático. Lo temático englobaría por lo tanto lo identificatorio. ¿El "más todavía" del que Proust se ve gratificado aquí se propone hacer justicia a esta mayor amplitud?

este pasaje, en 1971, en el capítulo "Proust" de la recopilación *La conciencia crítica*, dejará de lado la referencia a Rivière, Du Bos y Fernandez, afectados a otro capítulo, y concluirá en estos términos todavía más claros: "La crítica, a ojos de Proust, sin que él pronuncie, por otra parte, esta palabra, se revela pues necesariamente como *temática*. Proust es sencillamente el primer crítico que se percató de esta verdad fundamental. Es el fundador de la crítica temática."[18]

Volveremos a encontrarnos con Proust un poco más adelante, y con el texto que lo designa efectivamente como el fundador de este método crítico; pero regreso por un instante más a Roland Barthes. En otro texto más o menos contemporáneo al artículo "Las dos críticas", una entrevista concedida en 1963 y aparecida en *Tel Quel* en febrero de 1964 bajo el título "Littérature et signification", en respuesta a una pregunta sobre la "crítica de significación" (esta expresión apuntaba, un poco torpemente, a las diversas formas de crítica interpretativa, más tarde también llamada "hermenéutica"), Barthes retorna sobre la distinción entre una crítica interpretativa trascendente (aquella, una vez más, de un Mauron o de un Goldmann) y otra crítica también interpretativa, pero inmanente:

Siempre en la crítica de significación, pero del lado de enfrente, el grupo de críticos que de manera expeditiva podríamos llamar *temáticos* (Poulet, Starobinski, Richard); esta crítica se puede definir en efecto por el acento que pone sobre el "recorte" de la obra y su organización en vastas redes de formas significantes. Por cierto, esta crítica le reconoce a la obra un significado implícito, que es, en general, el proyecto existencial del autor, y sobre este punto, así como en el primer grupo el signo estaba amenazado por el producto o la expresión, del mismo modo aquí no se desembaraza del todo del *indicio;* pero por una parte, este significado no es nombrado, el crítico lo deja extendido en las formas que analiza; no surgió más que del recorte de esas formas, no es exterior a la obra, y esta crítica sigue siendo inmanente a la obra (es por ello, sin duda, que la Sorbona parece resistírsele un tanto); y por otra parte, al hacer pesar todo su trabajo (toda su actividad) sobre una especie de organización reticular de la obra, esta crítica se constituye principalmente en crítica del significante, y no crítica del significado.[19]

[18] *La conscience critique*, Corti, 1971, p. 55. [Versión en español: *La conciencia crítica: de Madame de Staël a Barthes*, Madrid, Visor, 1997].

[19] *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, pp. 1369-1370.

No sin varias razones, pero olvidando "un tanto" al pasar la defensa, en mayo de 1962, de Jean-Pierre Richard acerca de su *Mallarmé*, obra emblemática de la crítica temática, Barthes continúa viendo en la Sorbona al adversario, y por lo tanto al revelador *a contrario* del buen campo ("el lado de enfrente"). Este campo —el de la inmanencia, siempre— se encuentra ahora recalificado, en términos más semiológicos (la historia de las ideas andaba bastante rápido en aquella época), como el de una crítica más ligada al *significante* que al *significado*, objeto, por su parte, de la hermenéutica trascendente. Evidentemente la oposición implícita, en relación a aquello que todavía se llama la obra, y que muy pronto se llamará el Texto, es entre la trascendencia del significado y la inmanencia del significante: las relaciones de equivalencia son bastante claras, y por otra parte totalmente legítimas. Lo que más causa problemas tal vez, es este modo, evidentemente estratégico "frente" al adversario común, de colocar a la temática del lado de una crítica más bien estructural, incluso formalista, en la que no creo que se hubiera reconocido entonces de buena gana. Lo que al menos está claramente planteado desde entonces, es que la mirada de la inmanencia es ahora definitoria de la crítica *propiamente dicha*, que ya no tiene nada, por ende, de una "pre-crítica" que prepara el camino o baliza el terreno para una "verdadera crítica". A partir de allí, es obvio que la expresión "crítica inmanente" constituye una especie de pleonasmo —de allí quizá su rápida extinción, en los años siguientes, en beneficio de categorías más específicas como "crítica temática", "formal", o "estructural", pues toda "verdadera crítica" será tenida, y se sostendrá, como inmanente *por definición*.

*

Es esta evidencia un poco ingenua la que yo querría cuestionar dando a mi vez por lógicamente evidente que las disciplinas históricas no propenden, por su parte, a ninguna inmanencia, y menos aún, desde luego, esas disciplinas abiertamente "generalistas", y deliberadamente trascendentes a las obras singulares, como son la poética, o la teoría literaria, y, más ampliamente aún, la teoría del arte y la estética general —para no hablar aquí de esos estudios sobre lo que se llamó, en los años setenta, la *intertextualidad*, térmi-

no que lleva en sí mismo la apertura del texto a otros textos.[20] Mi argumento aquí, pues, para plantearlo de antemano un poco torpemente, será que, en los estudios artísticos y literarios, la única práctica que ha pretendido la inmanencia es la práctica crítica, y que esta misma pretensión es ampliamente ilusoria: la crítica inmanente no es nunca tan inmanente, en realidad, como ella lo proclama, o como en ocasiones se le reprocha.

El primer factor de trascendencia está bastante bien señalado por el calificativo mismo, por poco que uno se aplique a considerarlo desde algo más cerca, de *temática* —que es, he de recordar, desde el origen de nuestro recorrido (el Prólogo del *Michelet* de Barthes), la etiqueta más corriente de la crítica entonces llamada "nueva". Ese calificativo lo he interpretado más arriba en su sentido más manifiesto y más trivial al oponerlo, como se hace con frecuencia, a *formal*: un estudio crítico que se dedica, por ejemplo, al estilo de un autor, al juego de las métricas, de las rimas, de la composición de las estrofas, de las sonoridades en un poema, o que considere en un relato el juego de las disposiciones temporales, las elecciones de punto de vista o de voz narrativa, se califica por lo general, y pertinentemente, de estudio formal; en tanto que los objetos que analiza son, en uno u otro nivel, formas del significante que se puede analizar hasta cierto punto sin interesarse demasiado en la significación del texto al que ellas afectan. Un estudio temático, a la inversa, es un estudio que, a través de estos modos diversos de enunciación, se dedica a significados, o contenidos, tales como —para ilustrar esta vertiente de modo muy grosero— el mensaje ideológico consciente o inconsciente, la visión del mundo, el sentimiento de la naturaleza, la psicología de los personajes, la actitud del autor con respecto a ellos, etc. En este sentido, la crítica periodística más banal, a veces la más vulgar, es en lo esencial una crítica "temática", en tanto que ofrece una crítica del contenido, a falta quizá de saber ofrecer otra cosa —salvo una o dos citas para dar "una idea del estilo". Se puede explicar bastante bien, el éxito de este adjetivo por la dificultad que experimenta la lengua francesa para derivar otro de palabras como *contenido* o *sentido*; tal vez habría que haber tomado prestada de la teoría del lenguaje la oposición entre *sin-*

[20] No insisto sobre el parentesco, a veces flagrante, entre estas búsquedas y aquello de lo que Barthes se burlaba, en 1963, bajo el nombre de "crítica de las fuentes", como recurso típicamente universitario a "otra obra antecedente".

táctico y semántico, pero estos términos son en ella de uso más reciente, y no sé si habrían sido aquí de una gran transparencia. En una palabra, *temática* funciona hoy con la mayor frecuencia como equivalente de "que se refiere al contenido", y *tema* como sinónimo de "asunto" —se oye, por ejemplo, en los medios: "el tema de nuestra emisión será…"; y se califica de *temática* una velada enteramente consagrada a un asunto dado.

*

Pero también sabemos perfectamente —aunque seamos poco numerosos quienes lo sabemos— que la crítica temática de la que se honran hoy nuestros estudios literarios no se deja reducir a una definición tan simple: el adjetivo *temático* implica por lo menos cierto otro sentido, que ya hemos visto evocar en numerosas ocasiones, al menos a partir del *Michelet* de Barthes (puesto que Proust, como lo recordaba Poulet, no utiliza jamás ese adjetivo —como tampoco, desde luego, *inmanente*, que sin embargo caracteriza bastante bien su método crítico frente, entre otros, al de Sainte-Beuve), y que volveremos a encontrar. Este segundo sentido, aunque un poco más sutil, se lee fácilmente en otra oposición, por cierto menos corriente que aquélla entre forma y contenido, y que evidentemente nos viene de la música, entre *tema* y *variaciones*. Una crítica es temática cuando busca extraer, a través de la variancia de los casos particulares, la invariante subyacente, recurrente, o incluso, como dice Barthes de Michelet, "obsesional", a la que se llama desde ese momento un tema —pero que puede ser tanto del orden formal como temático en el sentido ordinario. De hecho el adjetivo se aplica, me parece, más legítimamente a un método que a un objeto, y nada prescribe *a priori* otra cosa que la invariante que este método busca extraer sea del orden del contenido y las variantes del orden de la forma, más bien que a la inversa —sin contar con esos rasgos ambivalentes o intermedios, esos tics de lenguaje reveladores, esas "frases tipo" (o "frases-tipo") que Proust observaba como crítico y a veces imitaba como *pasticheur* en un Michelet ("[…] [¿]no podemos decir […] que las bellezas más grandes de Michelet, no hay que buscarlas tanto en su obra misma como en las actitudes que adopta frente a su obra, no en su *Historia de Francia* o en su *Historia de la Revolución*, sino en sus prefacios a esos dos libros? Prefacios, es decir páginas escritas después de ellos, en las cuales los considera, y a las cuales hay que agregar aquí y allá algunas frases, que co-

mienzan habitualmente por un '¿He de decirlo?' que no es una precaución de sabio, sino una cadencia de músico"), o en un Barbey d'Aurevilly, un Thomas Hardy, un Stendhal, un Vermeer, un Dostoyevski:

Y volviendo a pensar en la monotonía de las obras de Vinteuil, yo le explicaba a Albertine que los grandes autores literarios nunca han hecho más que una sola obra, o más bien, refractado por medios diversos una misma belleza que traen al mundo. 'Si no fuese tan tarde, mi pequeña —le decía— le mostraría esto en todos los escritores que usted lee mientras yo duermo, le mostraría la misma identidad que en el caso de Vinteuil. Esas frases tipo, que usted comienza a reconocer como yo, mi pequeña Albertine, las mismas en la sonata, en el septeto, en las otras obras, sería por ejemplo, si se quiere, en Barbey d'Aurevilly una realidad escondida revelada por un trazo material, el rubor fisiológico de la Hechizada, de Aimée de Spens, de la Clotte, la mano de la *Cortina carmesí*, los viejos usos, las viejas costumbres, las viejas palabras, los oficios antiguos y singulares detrás de los cuales está el Pasado, la historia oral hecha por los pastores al espejo, las nobles ciudades normandas perfumadas como Inglaterra y bonitas como una aldea de Escocia, los que sueltan maldiciones contra los cuales nada se puede, la Vellini, el pastor, una misma sensación de ansiedad en un paisaje. […] Y son otra vez frases-tipo de Vinteuil esa geometría de tallador de piedras en las novelas de Thomas Hardy. […] Usted vería en Stendhal un cierto sentimiento de la altura ligado a la vida espiritual, el lugar elevado en el que Julien Sorel está prisionero, la torre en lo alto de la cual está encerrado Fabrice, el campanario en el que el abate Blanès se dedica a la astrología y desde el cual Fabrice echa un vistazo tan bello. Usted me dijo que había visto algunos cuadros de Vermeer, se da cuenta de que son los fragmentos de un mismo mundo, que es siempre un cierto genio con el que está recreado, la misma mesa, el mismo tapiz, la misma mujer, la misma belleza nueva y única, un enigma en aquella época en la que nada se le parece ni lo explica, si no buscamos emparentarlo a través de los asuntos, sino extraer la impresión particular que el color produce. Y bien, esa belleza nueva permanece idéntica en todas las obras de Dostoievski…"[21]

La referencia a las "frases" de Vinteuil, que circulan de sonata en septeto, y a los motivos recurrentes de Vermeer, en los cuales el "enig-

[21] *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", t. III, 1988, pp. 666 y 877-879.

ma" no se deja "emparentar", es decir explicar y reducir "a través de los asuntos", muestra bien que los rasgos de "monotonía" (aquí un término manifiestamente laudatorio) hallados en esos escritores, esos músicos o esos pintores no proceden necesariamente de una unidad de contenido: la "monotonía" no es menos, o más bien es sobre todo, una unidad de *tono*. He aquí, siempre de la pluma de Proust, el texto teórico, o metodológico más característico, del cual podemos decir, como lo hacía Georges Poulet, "fundador de la crítica temática" (es el que yo anunciaba más arriba a propósito del Prólogo "refundador" del *Michelet* de Barthes —que tal vez no lo conocía, o que lo había olvidado quizá). Se encuentra en una larga nota del Prefacio a la traducción de *La Biblia de Amiens*, publicada en 1904 y sin duda uno o dos años anterior a esta publicación:

Si en el curso de este estudio he citado tantos pasajes de Ruskin tomados de otras obras suyas, ésta es la razón. No leer más que un libro de un autor, es no tener más que un encuentro con ese autor.[22] Ahora bien, al hablar una vez con una persona se puede discernir en ella rasgos singulares. Pero es solamente por su repetición en diversas circunstancias que podemos reconocerlos como característicos y esenciales. Para un escritor, como para un músico o un pintor, esta variación de las circunstancias que permite discernir, por una especie de experimentación, los rasgos permanentes del carácter, es la variedad de las obras. Volvemos a encontrar en un segundo libro, en otro cuadro, las particularidades de las que la primera vez habríamos podido creer que pertenecían al asunto tratado tanto como al escritor o al pintor. Y de la aproximación a obras diferentes recortamos los rasgos comunes cuyo conjunto compone la fisonomía moral del artista. […] Del mismo modo, he intentado proveer al lector de una memoria improvisada en la que dispuse recuerdos de los otros libros de Ruskin —una suerte de caja de resonancia, en la que las palabras de *La Biblia de Amiens* podrán adquirir cierta reverberación al despertar en ellas ecos fraternales. […] En el fondo, ayudar al lector a experimentar la impresión de esos rasgos singulares, colocar ante sus ojos rasgos similares que le permiten tener-

[22] Volveremos a encontrar esta exigencia de totalidad en la pluma de Charles Du Bos, citada y aprobada por Jean-Pierre Richard: "'El gran crítico', dice Du Bos, es aquel 'que conserva siempre en su conciencia el conjunto de la obra que examina.' Afirmación preciosa para quien recuerda el lugar que la idea de totalidad ocupa hoy en las operaciones de la crítica" ("La méthode critique de Charles Du Bos", art. cit., p. 421).

los por rasgos esenciales del genio de un escritor debería ser la primera parte de la tarea de todo crítico.[23]

La continuación de esta nota asigna efectivamente a la crítica, más allá del relevamiento temático de las invariancias, otra "tarea" ("segunda parte de su oficio") que consistiría en "reconstituir lo que podía ser la vida espiritual singular de un escritor hechizado por realidades tan especiales": en suma, en remontar rasgos recurrentes observados en la obra a lo que Barthes llamará sus "raíces". A este pasaje de la "pre-crítica" temática (descriptiva) a la "verdadera crítica" (explicativa, aquí, por la singularidad de una "vida espiritual"), Proust parece sustraerse a propósito de Ruskin con tanto apresuramiento como Barthes a propósito de Michelet: "No necesito decir que esta segunda parte del oficio del crítico no he intentado siquiera desempeñarla en este pequeño estudio que habrá colmado mis ambiciones si proporciona el deseo de leer a Ruskin y de rever algunas catedrales." Es verdad que la "vida espiritual de un escritor", que esta segunda tarea apuntaría a "reconstituir", no se distingue tan fácilmente de la "fisionomía moral" que ya la primera "recortara", lo que sin duda vuelve a ésta inútil, y por lo tanto ilusoria: siempre en el horizonte, como un milagro, y de ejecución siempre diferida.

Sin duda ya se ha percibido: la "primera tarea" de la crítica, que se revela quizá la única, consiste en lo esencial en recortar los "rasgos permanentes" de una obra, señalando sus recurrencias y sus "ecos fraternales" que "reverberan" de un caso a otro. Pero, en lo que Proust insiste tanto aquí a propósito de Ruskin como en *La Prisionera* a propósito de otros artistas, el corpus sometido a esta investigación no es otro que la obra entera de un autor, lo que asimila inevitablemente la invariancia recortada a la unidad psicológica ("fisionomía moral") de dicho autor. Se puede imaginar e incluso encontrar indagaciones más restringidas, limitadas a una única obra singular, o al contrario más vastas, desbordando el campo de la creación de un solo artista para examinar la temática común a una época (la *época barroca* en Jean Rousset, el *romanticismo negro* en Mario Praz) o de un género (el *trágico* en Aristóteles, el *novelesco* en Hegel, el *cómico* en Mau-

[23] "Journées de pèlerinage" [1900], *Pastiches et mélanges*, en *Contre Sainte-Beuve* precedido de *Pastiches et mélanges* y seguido de *Essais et articles*, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1971, pp. 75-76.

ron, etc.); también se podría considerar que este perímetro variable del dominio autoriza una concepción en cierto modo gradual de la oposición entre las críticas inmanente y trascendente: la crítica limitada a una "obra" singular (por ejemplo el análisis de los *Gatos* de Baudelaire por Jakobson y Lévi-Strauss) sería más inmanente y menos trascendente que aquella que se aboca a la obra completa de un autor, que a su vez sería más inmanente y menos trascendente que la crítica de época o de género, y así sucesivamente, puesto que hay una sucesión; en Hegel, por ejemplo, se encuentra una suerte de temática comparada de las diferentes artes, cada una de las cuales constituye una especie de corpus *sui generis*, aunque inmenso. No sería falso, pero no sería suficiente.

*

La preferencia dominante por la temática de autor, y por ende por la inmanencia indexada por la obra completa, testimonia sin ninguna duda una orientación de tipo psicológico: la crítica temática, de Proust a nuestros días, es a menudo una crítica de "aficionados al espíritu", que no se separa de la crítica beuviana sino por su método de investigación, y por el nivel de "profundidad" en el que sitúa el "carácter " de su objeto, a menos que este privilegio acordado al individuo creador testimonie una suerte de rutina instalada desde la época romántica (puesto que la crítica clásica se ocupaba más bien de una poética de los géneros) y que se perpetuaría por un impensado efecto de inercia. Pero se puede advertir, en la pluma de Proust, una inflexión metodológica que nos debe apartar, en todo caso, de la idea de que la obra de un autor compone un corpus homogéneo e indiferenciado, en el que se pasaría de una "obra" a otra, a través de una red de citas intercambiables, sin preocuparse demasiado por sus diferencias. Muy por el contrario, la principal justificación que Proust invoca es esta "variación de las circunstancias" que manifiesta la "variedad de las obras", una variedad que otorga todo su sentido a la invariancia de los "rasgos permanentes", liberada así de aquello que podría provenir de una pertenencia al "asunto tratado". La búsqueda del tema común no está separada, por ende, de una atención a la diversidad de sus variaciones, y el método temático podría verse calificado, de manera igualmente legítima, de "variacional", o por lo menos de "relacional", puesto que juega constantemente sobre la relación entre tema y variaciones. Lo que a su manera confirma Jean-Pierre Richard en el Prólo-

go de *Littérature et sensation*: "El trabajo crítico ha consistido aquí, pues, en una puesta en relación, o mejor, en una puesta en perspectiva de los diversos datos aportados por la obra y por la vida. […] Solamente en este juego de resplandores recibidos y reenviados puede residir su significación [la de los estudios críticos recogidos en el volumen]: ésta no puede ser sino una orientación, la indicación de una cierta dirección huidiza en cuyo extremo sería dichoso ver perfilarse la unidad superior de una existencia finalmente liberada de todos sus falsos azares y entregada a su coherencia singular."[24] El mismo crítico subrayará más tarde el carácter "transitivo" del tema: relevando en Mallarmé "figuras maestras" como el *batimán* [*battement*], el *brote* [*jaillissement*], la *efulgencia* [*effulgence*], se propone, para distinguirlas, "superponer unas a otras las diversas etapas de la experiencia, establecer su geografía comparativa, ver en fin cómo se comunican para constituir *una* experiencia. El tema se nos aparece entonces como el elemento transitivo que nos permite recorrer en diversos sentidos toda la extensión interna de la obra, o más bien como el elemento-bisagra gracias al cual se articula en un volumen significante. Toda temática da cuenta así al mismo tiempo de una cibernética y de una sistemática."[25] Se percibe aquí el cambio de metáforas y de referencias implícitas: el viento fresco del estructuralismo ha pasado por allí, y tal vez también el método comparativo de Charles Mauron, que procede, como se sabe, "por superposiciones" para recortar, igualmente, invariantes estructurales.

Lo que Proust llamaba hace un momento la "variación de las circunstancias", es también lo que se llama, sin duda bajo la influencia del pensamiento lingüístico, la multiplicidad de los *contextos*, que organiza en la obra una multiplicidad de *relaciones*. Es precisamente frente a un lingüista y especialista en estilística, que Richard es inducido a insistir en ello en el curso de la susodicha década de Cerisy. Recordando "que un tema no es una palabra, sino una constelación de palabras, de ideas, de conceptos, y que por lo tanto no puede ser el objeto de una estadística" (por ejemplo y justamente la palabra *estrella* en Mallarmé), se pregunta "cómo se opera esta combinación", y de inmediato responde:

[24] *Littérature et sensation*, Éd. du Seuil, 1954, p. 14.
[25] *L'univers imaginaire de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 26.

Se opera justamente con relación al contexto. Ahora bien, hay dos contextos, y generalmente no se habla más que de uno solo. Está el contexto sucesivo de la obra o contexto metonímico, y el contexto metafórico, que es la totalidad de la obra misma. Un tema no obtiene su valor sino en una red organizada de relaciones, que son a la vez relaciones de lenguaje y de experiencia y se despliegan en esa suerte de masa de lenguaje que es la totalidad de la obra. Desde luego, cuando se ha recortado esta especie de necesidad metafórica, es preciso intentar encontrarla luego en la necesidad metonímica de la obra. Por ejemplo, si yo constato de manera metafórica en Mallarmé la relación entre el golpe de dados con la estrella, me resulta de gran valor constatar luego, metonímicamente, en un texto, que el golpe de dados se invoca después de la estrella o incluso que, en la metonimia espacial del paisaje, ocurre dar un golpe de dados hacia una estrella. Estos tipos de convergencia y de verificaciones estructurales son absolutamente esenciales. Lo que en el fondo nos separa es su idea de que el sentido está en los detalles. Ahora bien, no puede haber sentido en un hecho, un hecho no tiene sentido. Lo que tiene sentido es la relación que reúne un hecho con otro y, si es posible, a muchos otros hechos. Al punto que para terminar retomaré esta cita que me gusta mucho, pero que me parece totalmente falsa: usted dice: "El buen Dios está en los detalles…" Yo no creo que eso sea verdad. Yo creo que "el buen Dios está entre los detalles". Si estuviera en los detalles, pienso que jamás habría creado el mundo.[26]

Ya no me acuerdo qué intérprete, o compositor, tenía la costumbre de decir, evidentemente con toda justicia: "La música no está en las notas, sino *entre* las notas." Esta atención al intervalo, es decir desde luego a las relaciones, define como es sabido el método estructural, y es sobre este punto que la temática, tomando conciencia de la originalidad de su método, más bien que de su objeto, se encuentra con el estructuralismo: el tema es una red de relaciones, y por lo tanto una estructura.

[26] *Les chemins actuels de la critique, op. cit.*, pp. 309-310. Esta preocupación por ir más allá de los detalles se expresaba ya en 1961 en estos otros términos: "La crítica moderna merece […] el título de *totalitaria*. Esto quiere decir que apunta a reapoderarse de la obra, o de tal nivel de la obra que somete a su atención, en su totalidad, es decir al mismo tiempo en su unidad y en su coherencia. Es una crítica de los conjuntos, no de los detalles" ("Quelques aspects nouveaux de la crítique littéraire en France", art. cit., p.7). He allí, por supuesto, una generalización del principio específico expuesto por Barthes en 1954: "que ninguna lectura de Michelet es posible si no es total".

*

Pero no se puede establecer semejantes relaciones virtuales, no importa a qué distancia se ejerzan, sin establecer en la obra una circulación, digamos, para recrearnos en un adjetivo ya señalado en Richard, una *transitividad*, que no puede obligarse a respetar las relaciones efectivas que presenta dicha obra: la crítica temática (una vez más, ya sea que se aplique a formas o a contenidos) debe apelar de la "necesidad metonímica" (las relaciones de contigüidad sintagmática) a la "necesidad metafórica" (las relaciones de analogía, de diferencia, de contraste paradigmático), y a la recíproca indefinidamente. Este movimiento de vaivén, aun cuando trabaja en una "inmanencia" (y cualquiera que sea su amplitud, siempre se trabaja en una inmanencia), establece lo que de buen grado yo llamaría una trascendencia interna, puesto que transgrede (he de recordar que ése es el primer sentido del verbo *transcender*) los hechos reales en provecho de los hechos virtuales que descubre, o que en ocasiones inventa. Esta libertad, o esta desenvoltura con respecto al progreso palabra por palabra de un texto, es lo que distingue más claramente a la crítica temática de la "explicación de texto" tradicional, es decir, si no es un abuso de mi parte, de institución lansoniana.[27] El método prescrito en ésta era más o menos la palabra que expresaba orden del caracol en Francis Ponge: "*Go on*, avanzan pegados a [la tierra] con todo su cuerpo"; uno de mis buenos maestros nos decía siempre: "Hay que reptar sobre el texto"; *go on*, y sobre todo, nada de saltos de cabrito, nada de "aproximaciones" —siempre aleatorias. Lanson, por cierto, ese tótem imperecedero de la Universidad "moderna" (pero no "contemporánea"), no es, como Proust, el "fundador de la crítica temática", pero fue, a través de este método y dentro de los límites de este ejercicio, el más severo guardián de una crítica casi verdaderamente *inmanente*.

*

Exagero un poco, desde luego, y ahora voy a exagerar en otro sentido, pero sólo apenas, diciendo que ninguna crítica, y sin duda nin-

[27] O, más exactamente, instituida en 1880 por Eugène Manuel y puesta por las nubes a partir de 1892 por Lanson y los suyos.

guna lectura, a menos que sea muda quizá, y en todo caso ninguna explicación de texto —que nada ganaría con el mutismo, a excepción de un cero— puede ser de verdad inmanente. La razón de ello es simple y radical. Para recortarla (pero no está escondida muy profundamente), voy a volver a una palabra de Barthes que no he relevado hace unos momentos. "Por cierto, decía él en 1963, esta crítica le reconoce a la obra un significado implícito, que es, en general, el proyecto existencial del autor […], pero por una parte, este significado no es nombrado, el crítico lo deja extendido en las formas que analiza; no surgió más que del recorte de esas formas, no es exterior a la obra, y esta crítica sigue siendo inmanente a la obra…" La proposición que subrayo ahora puede parecer extraña, o al menos lo sería si no se refiriera al significado profundo, global o último (el *etymon* de Spitzer), que sartreanamente Barthes llama el "proyecto existencial del autor", y que Sartre —quien, me parece, no se las daba de inmanente— no se privó nunca de "nombrar" a propósito de un Baudelaire, de un Genet o, más tarde, de un Flaubert, nominación de la que Proust, a propósito de Ruskin, y Barthes, por supuesto, a propósito de Michelet, se abstenían, como lo hemos visto. Por el contrario, basta con releer cualquier estudio crítico de Richard, o el propio *Michelet* de Barthes, para ver florecer y proliferar en él, los términos encargados de calificar los objetos temáticos de detalle y de superficie hallados, identificados y organizados por la lectura que se pretende "inmanente" —y que no lo es, de pronto, tanto como quiere o cree serlo. El índice de los temas del *Michelet*, la lista de los títulos, ya sea del texto de Barthes, o sea de los extractos de Michelet (titulados por Barthes, desde luego), ilustra de maravilla esta pasión (este placer) por nombrar. He aquí, por ejemplo, la lista de los títulos del capítulo " "Flor de sangre": "Agua lechosa, agua arenosa; La sangre-cadáver; La plétora sanguínea; Sangre azul; Sangre blanca; Sangres locas y sangres cerradas; Anti-sangres; La sangre conyugal; Criaturas sireneanas; Flor de sangre"; y sus títulos de extractos: "Antes de la sangre está el agua; La riña; La plétora sanguínea: Marie Alacoque; La plétora sanguínea: 'sensibilidad' de Marat; Sangre de acero: la virgen Saint-Juste; La sangre negra: Louis XIV; Tumbas violetas: la sangre cerrada; La anti-sangre: la piedra; La anti-sangre: los nervios; Lo acre y lo *sopitif*; El océano púrpura; Animal de sangre roja y de leche; Flor de sangre." Algunos de estos términos están tomados en préstamo al texto de Michelet, pero no todos, y el préstamo no cambia en nada el acto de nominación, por elección o por invención, que se pretende igualmente indígena (de

origen inmanente), pero que no vuelve en menor medida a *tematizar*, en el sentido fuerte de la palabra, es decir explicitar al nombrarlos y al mismo tiempo devolver a su tema común las variaciones que constituyen el tejido vivo del texto. El mismo efecto en *Sade*, *Fourier*, *Loyola*, y constantemente en Richard, de lo que da testimonio, por ejemplo, el sumario final de su *Flaubert*:[28] "Apetito; Verbo; Bulimia; Asimilación, Indigestión, Molicie; Fusión; Dispersión; La materia; Deseo; Hinchazón, Carne anónima; Particularidad; Aguas; Baños; Peces y serpientes; Sudor; Gota; Ahogos; Vértigos"…

Exagero entonces, sin duda, al explotar aquí, para hacer más rápido, un aparato titulador que acentúa antes que yo los efectos de sustantivación de los que se jalona el discurso —el recorrido— del temático; por otra parte hay muchos otros recorridos en Richard,[29] quien no deja de deslizarse de un objeto temático (tematizado) a otro mediante una serie de transiciones ("el tema, elemento transitivo…") sabiamente empleadas, allí donde Barthes acentuaba las discontinuidades sin consideraciones de ninguna especie, e incluso con un gusto marcado por la ruptura y la fragmentación. Pero este paratexto no hace otra cosa que indicar, por lo general fielmente, aunque en ocasiones con una cierta complacencia, las articulaciones de un texto crítico que progresa constantemente, saltando o deslizándose, de un predicado temático a otro.

*

Esta expresión, "predicados temáticos", puede parecer extraña, si no contradictoria, dada la oposición tradicionalmente establecida, en lógica, entre el tema (aquello de lo que se habla) y el predicado (aquello que se dice). Pero precisamente el tema de la crítica temática, y en un sentido general el objeto de toda crítica, está siempre en dependencia del predicado que lo nombra y que, al nombrarlo, le confiere existencia: no es tema sino predicado. Sainte-Beuve: "Me gusta que la crítica sea una emanación de los libros",[30] pero esta emanación (*¿ema-*

[28] "La création de la forme chez Flaubert", en *Littérature et sensation*, *op. cit.*

[29] "La crítica nos ha parecido del orden del recorrido, no de una mirada o de una estación" (*L'univers imaginaire de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 35.

[30] Citado por J.-P. Richard, "Sainte-Beuve et l'expérience critique", en *Les chemins actuels de la critique*, *op. cit.*, p. 218.

nencia?) tiene por lugar y por instrumento al discurso crítico en sí, que no cesa de explicitar lo implícito, de tematizarlo por medio de predicados descriptivos, interpretativos y sintetizantes. Ahora bien, predicar (nombrar) un objeto, es siempre asignarlo a una clase, evidentemente aquélla de los objetos que corresponden al mismo predicado —al mismo concepto: *individuum est ineffabile*, la relación con lo singular *como tal* es siempre indecible, no se dice más que generalizándose. Decir: "Esta sonata está en si bemol menor", o: "Este cuadro es melancólico", es asignar esa sonata o ese cuadro a la clase, o al concepto, de las obras en si bemol menor o de las obras melancólicas. Predicar, tematizar, es clasificar, y clasificar es siempre, inevitablemente, generalizar: las listas de temas micheletianos o flaubertianos evocados hace un momento son otras tantas listas de conceptos críticos, incluso o sobre todo cuando esos conceptos pasan por adjetivos sustantivados, como lo *seco*, lo *húmedo*, lo *liso* o lo *vaporoso*. Esta última referencia a los aspectos específicos de la crítica francesa llamada temática —a la que acabo de aplicarme particularmente en tanto que pasa, más o menos a justo título, por ser el tipo de crítica inmanente por excelencia, esta referencia, entonces, no debe disimular que toda crítica, literaria o artística, y en forma más general aún toda relación estética, en tanto que *identifica* a sus objetos, vale decir que los percibe, los distingue, los nombra y los define como tales, inevitablemente los conceptualiza y por lo mismo los trasciende en beneficio de categorías más generales —yo diría de buen grado más *genéricas*: "Las palabras, decía Bergson lapidariamente, designan géneros."[31] Cada texto, cada obra,, cada objeto del mundo posee su inmanencia, pero toda relación consciente, y por ende más o menos verbalizada, con este objeto trasciende dicha inmanencia. " Siempre se trabaja en una inmanencia", decía yo hace un momento; pero ahora hay que añadir que ese trabajo opera siempre una trascendencia. En ese sentido, las expresiones "crítica inmanente", "lectura inmanente", "análisis inmanente", de las que dije que se habían convertido en otros tantos aparentes pleonasmos, presentan al mismo tiempo una verdadera contradicción en términos. Por definición, toda relación, ya sea la más contemplativa, es un hecho de trascendencia, incluida esa relación ilusoriamente no intervencionista que Sainte-Beuve, ya lo hemos visto, calificaba de *emanación*: ema-

[31] Bergson, *Le rire* [1900], PUF, 1956, p. 117. [Versión en español: *La risa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.]

nar es trascender, y aquello que "emana" de la inmanencia es una trascendencia. La de la crítica histórica (explicativa y causalista) es manifiesta y declarada; la de la poética, aunque de otro orden, es igualmente manifiesta e igualmente declarada, incluso altamente reivindicada, ya que a través de las obras singulares apunta a "esencias" genéricas deliberadamente trans-*opera*; la de la crítica llamada "inmanente" lo es a su manera, por cierto menos declamada, pero igualmente activa. Cada método tiene su modo de conceptualización, y por ende de trascendencia genérica, y lo más —y lo menos— que se puede esperar mientras se espera es que se deje explicar por él. Ya no hay motivo para intensas querellas: la guerra ha terminado, quizá.

Un sultán, habitualmente muy activo con sus cincuenta mujeres, muestra después de algún tiempo signos de menor diligencia, incluso de ausentismo crónico. Consternación entre las concubinas abandonadas. Una de ellas, más audaz, osa finalmente preguntar al amo los motivos de esta frialdad. Turbado, éste comienza por negar el hecho, luego invoca preocupaciones de Estado, más tarde razones de salud. La verdad, como sucede con frecuencia, termina por aclararse: "Ay —confiesa el sultán bastante avergonzado—, amo a otro harén."

Este viejísimo "cuento" podría (no estoy seguro de ello) ayudarnos si no a zanjar, al menos a clarificar un poco esta no menos vieja pregunta: *¿se puede amar un género?* Reservo para más tarde esta eventual ayuda, pero ya debe saltar a la vista que los dos casos no son necesariamente idénticos: un harén no es una clase lógica, sino una colección empírica de individuos singulares. Esta diferencia debería importarnos en una medida u otra y, por lo tanto, aparece esta otra pregunta: ¿un género es una clase o un grupo?

*

La apreciación estética es siempre, en principio, apreciación subjetiva de un objeto singular. La relación con *varios* objetos singulares considerados no obstante como formando *un* objeto estético supone:

– O bien que se los considere juntos como un objeto más vasto, pero todavía singular, en tanto que una obra como *Los sufrimientos del inventor* se funde a mis ojos en una obra más vasta, *Ilusiones perdidas*, que se funde en una obra todavía más vasta, *La comedia humana*, de la que no constituye más que una parte, como *La Valquiria* se funde en la Tetralogía de *El Anillo de los Nibelungos*, o *Bailarinas de Delfos* en la serie de los *Preludios* de Debussy y, si se quiere también (pero me parece que se debe), *El Pago del tributo* de Masaccio en el conjunto de las *Escenas de la vida de San Pedro* en la capilla Brancacci del Carmine de Florencia. La iniciativa legítima de estos hechos de ajuste por composición corresponde por principio, pero no sin excepción, al autor —lo que vuelve un poco más difícil extenderlos a conjuntos más vastos que la

obra completa de dicho autor—, pero no son en absoluto propios de las obras de arte: esta flor puede constituir un objeto estético natural, o una parte de ese otro objeto singular —natural también— que es este matorral, o de aquel otro, artificialmente compuesto (allí estamos al borde de la obra como artefacto): ese ramo. Y resulta obvio que un "paisaje" es siempre un fragmento de paisaje.

– O bien que se las reúna bajo un concepto común, que es necesariamente de orden genérico, ya se trate de un género empírico confirmado por una tradición histórica y más o menos consciente de ella misma (por ejemplo la tragedia griega, la elegía romana, el cantar de gesta, la lírica occitana, la novela artúrica, la novela picaresca, la sonata clásica, la naturaleza muerta cubista, el western, la "comedia americana") o de un género analógico construido por vía teórica, cuando definimos de manera despreocupada e intemporal una entidad temática como la epopeya-en-general (englobando al mismo tiempo la *Iliada*, *Gilgamesh*, el *Cantar de Roldán*, incluso, para mí, *La esperanza* de Malraux o *El Álamo* de John Wayne), o formal, como el "poema lírico", o temático-formal, tal "la novela" definida por Fielding como "epopeya cómica en prosa". No pienso, por otra parte, que ningún género pueda determinarse de manera puramente empírica: la novela picaresca española del siglo XVI-XVII constituye una tradición histórica y geográficamente delimitada, pero los términos *novela* y *picaresca* corresponden sin duda a definiciones teóricas, y los especímenes del género están cronológicamente más distantes los unos de los otros de lo que se supone generalmente bajo el efecto de una ilusión retrospectiva. Para permanecer dentro de lo empírico puro (tan puro como sea posible), habría que considerar una categoría mucho más vasta y solamente histórica tal como *producción literaria española del siglo XVI-XVII*, pero me parece que, en este enunciado, el adjetivo literario hace todavía —o ya— alusión a un concepto altamente teórico. Estos agrupamientos genéricos son prácticamente ilimitados, puesto que todo concepto puede englobarse siempre bajo el concepto más extensivo de una clase más amplia; *clase* sería por otra parte un término más congruente que género para designarlos, así como más neutro y menos marcado por los vagabundeos seculares de la poética, pero le falta, es sabido, la facultad de formar un adjetivo por derivación. Tómese entonces *género* y su adjetivo *genérico*, si es posible, en este sentido neutro (el de las clasificaciones naturalistas) y aparte de sus connotaciones propiamente literarias.

*

¿Se puede, una vez más, amar un género? Dejemos a un lado el caso de las obras compuestas del tipo *Comedia humana* o *Tetralogía*, cuyo carácter de singularidad en tanto que obras no está en absoluto en duda, ni lo está evidentemente su capacidad para prestarse a una relación estética. La pregunta sigue siendo, entonces: ¿se puede mantener una relación semejante con un género, plural por definición, no importa de que extensión y de qué comprehensión sea éste (por ejemplo: "la tragedia clásica", "el cuarteto de cuerdas" o "la pintura cubista"), tanto como con una obra singular? Señalemos al pasar que la misma pregunta se plantea, de nuevo, a propósito de los objetos naturales: ¿se puede tener una relación estética con una clase tal como "las rosas", "las montañas" o "los gatos birmanos"?

La respuesta puede parecer evidente, o más bien me lo parece, confirmada como está por la opinión común: nadie vacila en decir que ama (o detesta) —estéticamente, se entiende— las rosas o la pintura cubista. Pero esta evidencia inmediata podría disimular una o varias dificultades, o por lo menos algunas oscuridades, que otra vez habría que intentar resolver o, por lo menos, elucidar.

*

La primera tiene tal vez cierta apariencia de pregunta de curso escolástico: si se acepta la definición kantiana de la apreciación estética, que estipula que ella es "sin concepto", mal puede verse cómo una apreciación semejante podría recaer sobre un objeto plural siempre necesariamente constituido como una clase —histórica o analógica en su constitución—, y por ende definido por el concepto de esa clase. De hecho, la reserva kantiana no recae sobre la constitución del objeto, sino sobre la naturaleza del juicio de apreciación que se le aplica: "el juicio del gusto" kantiano —que es nuestra apreciación estética— no es un "juicio lógico que constituye un conocimiento gracias a conceptos del objeto", sino la expresión de un sentimiento de placer o de displacer, que ninguna "transición" puede volver a ligar a "conceptos", incluso si el sujeto estético cree, sin razón, poder "hablar de lo bello como si la belleza fuese un juicio lógico";[1] dicho de otro modo, el "sin concepto" no caracteriza al ob-

[1] Kant, *Critique de la faculté de juger*, Gallimard, col. "Folio", 1985, p. 140. [Versión en español: *Crítica del juicio*, Losada, Buenos Aires, 3a. ed., 1993].

jeto, sino a la apreciación misma, fundamentalmente subjetiva y que nada prescribe lógicamente en las "propiedades" de dicho objeto. Esta ausencia de relación lógica entre las propiedades del objeto y su apreciación estética (por cierto no se diría otro tanto a propósito de otras especies de apreciación —por ejemplo: práctica, o moral) se llama también "imposibilidad de un principio objetivo del gusto"; es el título del § 34 de la *Crítica de la facultad de juzgar*, que comienza así: "Por principio del gusto habría que entender un principio bajo cuya condición pudiera subsumirse el concepto de un objeto, para luego, por vía de conclusión, deducir que es bello. Pero eso es absolutamente imposible, puesto que es necesario que yo sienta agrado directamente en su representación, y ningún argumento puede seducirme a encontrar ese agrado." En pocas palabras, no podemos "concluir" del concepto de un objeto el placer o el displacer estético que procura ese objeto. En contraposición, el *conocimiento* de ese objeto pasa por "conceptos", incluso, supongo, si se trata de un objeto singular, cuya identificación, por lo menos, debe recurrir a conceptos de género próximo y de diferencia específica: en este sentido, incluso el objeto más irreductiblemente singular tendría "su" concepto, o "su" red de conceptos —a menos quizá que se encontrara, ya sea provisoriamente, perfectamente "no identificado" y por ende puro acontecimiento sensible. Pero dejemos este caso, puesto que nuestra pregunta recae sobre objetos "genéricos" (en el sentido antedicho), necesariamente identificados por vía de conceptos, por muy aproximativos, incluso confusos o erróneos que sean. En resumen, todo objeto es *conocido* por conceptos, *a fortiori* si se quiere el objeto orgánico, pero el concepto de este conocimiento no puede acarrear, ni por ende justificar, ninguna apreciación de tipo estético, que no puede proceder si no del placer "inmediatamente experimentado en la representación" de ese objeto. Puedo definir (más o menos bien) lo que entiendo por *epopeya*; incluso *debo* hacerlo —evidentemente por un cometido conceptual— para constituir ese objeto, y por ende también para constituirlo en objeto de relación estética ("¿Gusta usted de la epopeya?"); pero esta definición conceptual carece de relación con el placer que obtengo de él, y otra vez *a fortiori* con el placer que obtengo de *tal o cual* epopeya singular. En contrapartida —o más bien por esta misma razón—, el hecho de que este objeto esté constituido por vía de conceptos no ofrece más *obstáculo* a esta apreciación estética de lo que esta constitución puede *comandar* dicha apreciación: eso es "imposible", dice Kant, "y de otro orden", decía ya Pascal a propósito de otra cosa.

*

Así que, "Me gusta esta pera". Lo que me importa ahora, es confrontar un juicio de ese tipo —pueden ustedes a su antojo, se los recuerdo, cambiar de fruta, o de suerte de beneplácito físico— con este otro juicio: "Me gustan las peras." (Simplifico excesivamente la situación, ya que a nadie, sin duda, le gustan igualmente todas las variedades de peras, pero no quiero entrar en engorros botánicos que uno podría volver a encontrar en el nivel de cada variedad; voy a simplificar incluso hasta suponer a esta especie —bastante homogénea desde lo gustativo— para justificar esta apreciación genérica: cada uno sabe, no obstante, que nunca se come dos veces la misma pera, aunque sea de la misma variedad; admitamos al menos que el juicio hace abstracción de las verdes, de las pasadas y de las machucadas.) La diferencia de sentido, me parece, debe saltar a la vista: "Me gusta esta pera" expresa un placer singular, "Me gustan las peras" no traduce un *placer* genérico —noción, creo yo, fantasmal—, sino tan sólo (o más ampliamente) un *gusto* genérico. Dicho de otra manera, el verbo *gustar* no comporta exactamente el mismo sentido en estas dos (suertes de) enunciaciones: en la primera, designa un placer real experimentado al contacto de un objeto efectivo; en el segundo, el placer *potencial* avizorado en la idea de una clase de objetos que en ningún caso puede encontrarse enteramente presente en mí en tanto que la considero en espíritu. No sería forzar mucho las cosas decir, en términos más corrientes, que en el primero expresa un placer, y en el segundo más bien un *deseo*: "gustarme esta pera" supone que la degusto o acabo de degustarla, "gustarme las peras" supone, sin duda, que ya he degustado algunas y conservado un buen recuerdo, pero no me pone de ninguna manera en posición de degustar*las* a todas; a lo sumo, de anhelarlo. Para decirlo una vez más de otra manera, "Me gusta esta pera" expresa *in praesentia* (lo cual requiere el empleo del demostrativo *esta*) un placer sensible e inmediato, "Me gustan las peras" expresa *in absentia* la constatación de una serie de placeres pasados y más o menos recurrentes, y la extrapolación de esa constatación empírica de hecho a una categoría de derecho general, y forzosamente abstracta. Ahora bien, este segundo movimiento de generalización podría muy bien no producirse, dejándole a la constatación su aspecto puramente factual: en el mejor de los casos (y suponiendo, para simplificar otra vez, una estabilidad del gusto a lo largo de toda una vida que no ofrece ningún ejemplo, ni en este dominio ni en ningún otro), "Me han gustado to-

das las peras que probé", lo cual, a falta de generalización gustativa, eludiría toda suerte de proyección en el futuro. La diferencia es grande y nueva entre estos dos enunciados ("Me gustaron todas las peras que degusté" / "Me gustan las peras"): diferencia no solamente de la simple constatación en una proyección inductiva tal vez considerada (la especie podría, después de todo, deteriorarse en bloque, como le ocurre todos los días a muchas otras), pero otra vez —a menos que ésta no sea la misma diferencia— de la aplicación de una apreciación gustativa de un conjunto empírico (algunas peras, de las que conservo el recuerdo) a este conjunto teórico que es la especie de las peras en general, pasadas, presentes y por venir. El primero, como nuestro emblemático harén —que yo no olvido—, es una colección de individuos, el segundo es una clase. Ahora bien, si "gustar" de una colección de individuos (un grupo) quizá no es en absoluto lo mismo que "gustar" de un individuo, sin duda no es lo mismo que "gustar" de una clase. Pero resulta que este enunciado colectivo factual —"Me han gustado todas las peras…"— casi no se presenta, dejándonos repartidos entre la constatación de placer singular "Me gusta esta pera" y la proyección "Me gustan las peras", que no es la constatación de un placer, sino la de un gusto genérico, en el fondo abstracto, como desprovisto de *objeto*.

*

Lo cómico —puesto que lo hay— en la historia del sultán no consiste sino en la supuesta incongruencia del verbo "amar" a esa comunidad, tan cálida como se la pueda fantasear, que es un harén: si "amar" quiere decir… lo que quiere decir en nuestra cultura, en ese sentido no puede aplicarse más que a un sentimiento exclusivo y apasionado que una persona singular manifiesta por otra persona singular; en ese sentido, pues, no se puede "amar" a un harén, ni desde luego a "otro harén"; uno (quiero decir: un sultán) bien puede apreciar al mismo tiempo a un harén y a otro harén, incluso preferir uno sobre el otro, sin que esta preferencia eventual deba conllevar la dolorosa elección de nuestro sultán, que confiesa pesarosamente su preferencia como un marido culpable confiesa a su mujer que él ama (exclusivamente) a otra. Pero en el sentido, menos pasional, que funda, cosa que yo supuse, el enunciado: "Me gustan las peras", y por ende enunciados tales como: "Me gustan todavía más las naranjas que las peras", la aplicación de este verbo a una colección empírica de indivi-

duos ya no tiene nada de extraño, y un aficionado a las frutas puede decir sin incongruencia que las tres naranjas que ha comido ayer le gustaron más que las tres peras de anteayer. Como se sabe, en la comedia de Carlo Gozzi, el héroe, justamente, se enamora de tres naranjas antes de saber que ellas ocultan tres arrebatadoras princesas, de las cuales terminará por desposar —desgraciadamente o no— a una sola, puesto que en el ínterin las otras dos ya murieron. El folclore subyacente no ignora por ende lo que el amor plural de las frutas puede revelar del amor de las mujeres, incluso de una mujer.

*

Un harén, según creo comprenderlo, no es entonces una clase: es típicamente un *grupo* de individuos, tan concreto como cada uno(a) de los individuos que incluye, y la relación con ese grupo es de hecho tan concreta como la relación con cada uno(a) de sus individuos constituyentes. Si es difícil experimentar con respecto a un grupo el sentimiento apasionadamente exclusivo que señala comúnmente el verbo "amar" a propósito de personas humanas singulares (una vez más, únicamente allí reside la incongruencia chistosa de la frase del sultán), no lo es en absoluto evaluar el grado de placer que se experimenta en la frecuentación, incluso en la simple contemplación, de ese grupo, y por lo tanto medir ese grado de placer en relación con aquel que se experimenta en la compañía de otro grupo, así como uno compara el atractivo de un ramo con el de otro ramo, sin preocuparse de descomponer cada uno de ellos en otras tantas flores singulares. Proust ha descrito muy bien esto a propósito de la "pequeña pandilla" de las "muchachas en flor" de Balbec. No las compara con un ramo, sino más bien a una "madrépora", a un "polípero", hablando de una "bandada zoofítica" y de una "nebulosa indistinta" cuyo "encanto colectivo" padece, por mucho tiempo todavía, antes de distinguir allí, de una manera vacilante y como errática, una Andrée, una Gisèle o (finalmente) una Albertine. Antes de ese momento de individuación, cristalización pasional cuya causa es, en Proust como en Stendhal, un momento de duda y/o de frustración, casi se puede decir, excepto la cristalización, que Marcel está enamorado, colectivamente y sin "entrar en detalle", de la pequeña banda completa: "no amaba a ninguna de ellas amándolas a todas".

Este punto, insisto, no apunta a otra cosa que a distinguir un poco más firmemente los dos sentidos del verbo "amar", por una parte cuando se lo aplica a un objeto individual *o eventualmente colectivo*, y por otra

parte cuando se lo aplica a un objeto *genérico*; a riesgo de repetirme, el primero expresa una satisfacción efectiva; el segundo, una disposición potencial, es decir un deseo en espera de objeto real y de satisfacción, que podría no obtener ninguno en el porvenir y que no tiene en absoluto por función proporcionarlo, sino suscitar las conductas de búsqueda: si "me gustan las peras", puedo tratar de procurármelas, y así sucesivamente *mutatis mutandis*. La misma observación, desde luego, para los verbos antonímicos tales como "detestar": detestar una fruta (singular) es una reacción de repugnancia física, detestar las frutas en general es una disposición negativa que me aparta de toda búsqueda de este tipo de objetos, y que, si es auténtica, me expone a una reacción de repugnancia en caso de encuentro imprevisto. Quedaría por aproximar, tal vez, lo que acabamos de separar.

*

Pero al mismo tiempo conviene abandonar el terreno tal vez demasiado fácil de los juicios de gusto físico, y avenirse al de las apreciaciones estéticas. El caso de los objetos estéticos naturales a menudo está muy próximo al de los objetos físicamente agradables, que por otra parte resultan con frecuencia deseables en algún grado, mezclando al placer de la contemplación ese otro, experimentado o deseado, del deleite físico: difícil separar, es sabido, la belleza de una rosa del agrado de su perfume, la grandeza de un paisaje de montaña de la frescura que desprende, y por supuesto la gracia de un cuerpo femenino del deseo que inspira, es decir del placer (de la *felicidad*, decía Stendhal) que parece prometer. Inútil pues demorarse en un asunto que no desplaza la cuestión de un modo para nada útil: es obvio que la distinción entre las apreciaciones físicas "gustar de esta pera" y "gustar de las peras" tiene su equivalente en aquella entre las apreciaciones estéticas "gustar de esta rosa" (y "gustar de este ramo" como grupo empírico) y "gustar de las rosas" como especie botánica y clase lógica. Las obras de arte, como ya lo hemos entrevisto, plantean cuestiones más específicas.

*

Desde el comienzo, la frontera entre grupo y clase es aquí más porosa, debido sin duda a factores genéricos con los que no se tropieza de manera tan manifiesta en los objetos naturales, a pesar de que allí también existen: las "escenas" constitutivas de *La comedia humana* pertene-

cen sin duda a una misma clase (ana)lógica, la del género literario "novela" (que por otra parte Balzac eludía asumir), en ocasiones de la "*nouvelle*" pero siempre, en todo caso, del "relato en prosa"; constituyen por otra parte un grupo empírico, no solamente porque Balzac las agrupó él mismo en un conjunto ordenado, sino también —y de manera más simple—porque todas han salido, para nosotros, como se dice, de la pluma del mismo autor ("para nosotros", en el sentido en que, y en la medida hasta la cual, ese parentesco genético nos sea conocido y nos importe); se puede decir otro tanto de las partes del *Ring* wagneriano (al mismo tiempo obras del género ópera y obras del mismo compositor), o de los paneles de la *Vida de San Pedro* (individuos del género fresco y obras, más o menos, del mismo pintor). Pero componen igualmente —y más puramente, ya que sin agrupamiento autoral deliberado— un grupo genético las obras, genéricamente muy diversas, de un Stendhal (novelas, ensayos, autobiografía, relatos de viajes…), de un Beethoven (ópera, sonatas, cuartetos, sinfonías…) o de un Picasso (renuncio aquí todo inventario genérico, particularmente difícil y ocioso en este último caso). Se podría sostener por ende que la identidad genética determina una unidad empírica de *grupo*, y que la identidad genérica, al menos cuando ella misma es claramente identificable, determina una unidad teórica, o conceptual, de *clase*. Pero resulta que la identidad genética no se reduce a la identidad autoral, porque el autor, como individuo físico y moral, no es la única "fuente" empírica capaz de determinar la unidad de un grupo de obras. Al igual que la obra de un autor es a veces (más o menos) susceptible de una asignación genérica dominante (Balzac novelista, a pesar suyo y a pesar de su teatro; Shakespeare dramaturgo, a pesar de sus *Sonetos;* Verdi compositor de ópera, a pesar de su *Requiem;* Vermeer pintor de interiores, a pesar de *La Calleja* y la *Vista de Delft*), del mismo modo y recíprocamente un género es más o menos susceptible de una asignación genética, por ejemplo de tipo histórico y nacional: la tragedia es griega del siglo V (lo que sigue corresponde más o menos a la secuela o al *revival*); el cantar de gesta, "francés" del siglo XI-XII; la novela picaresca, española del siglo XVI-XVII (la misma observación). Estos "géneros históricos" (entre otros), como se los llama a veces, constituyen por ende al mismo tiempo clases (ana)lógicas por sus similitudes temáticas y/o formales, y grupos empíricos por su relativa unidad de origen. "Amar (o detestar) un género" no consiste entonces únicamente —lo cual no es nada, y volveré a ello en un instante— en amar (o detestar) los rasgos comunes a diversas obras que no reúne en ocasiones otra cosa que esa comunidad temática y/o formal —como se

puede amar (o detestar) lo que hay de "épico" a la vez en la *Iliada*, en *Gilgamesh* y en el *Cantar de Roldán*, lo que hay de "naturaleza muerta" de Chardin a Braque, o lo que hay de "ópera" de Monteverdi a Alban Berg, dejando a un lado toda hipotética (incluso las decididamente excluidas, como de Homero a "Turold") filiación genética—, pero también a veces en dedicarse a un conjunto al mismo tiempo genérico y genético de obras, entre las cuales se teje una red compleja de parentesco efectivos (por imitación o continuación), de similitudes temáticas, de contrastes formales (o a la inversa); en una palabra, una circulación, una interacción trans-*operal* que puede provocar gran parte del placer, o displacer, un tanto madreporiano (para volver a evocar a Proust), o tal vez rizomático (como decían Deleuze y Guattari) que allí se encuentra, y que no carece tal vez de analogía (*mutatis mutandi*) con el placer o displacer que nuestro sultán encuentra en (con) tal o cual otro de sus harenes.

*

Como toda relación estética, la relación con (lo que se percibe como) un género es a la vez un hecho de atención cognitiva y un hecho de apreciación afectiva, lo segundo solamente determinado por el primero, que es por ende su condición necesaria pero no suficiente: no hay apreciación estética sin atención, por superficial que sea, pero la atención estética puede no implicar ningún movimiento de apreciación, ya sea porque desemboca en una apreciación tan neutra ("ese objeto me es indiferente") que apenas puede pasar por tal, ya sea porque esa atención de mirada puramente cognitiva (punto de vista del historiador, o del experto en atribución), no se acompaña de ningún juicio, incluso tácito, ya sea por último porque el objeto de esa atención es demasiado general y abstracto para constituir un objeto estético; ése sería aparentemente el caso de los géneros llamados "teóricos", de constitución (y definición) analógica.

Sin embargo no creo que esta consideración negativa baste para descartar la posibilidad de una relación estética con un género, por muy "conceptual" que sea el modo de existencia de ese objeto. Ya he dicho por qué la cláusula kantiana de "sin concepto" no me parece sostenerse en este punto, y uno de los méritos del arte llamado "contemporáneo" es quizás el de habernos vuelto conscientes de que un "concepto" puede muy bien ser el objeto de una apreciación estética: la obra conceptual "vale", como lo ha dicho uno de sus defenso-

res,[2] lo que "vale" son conceptos, lo que significa, en términos más subjetivistas, que tal "concepto" (y por lo tanto la clase que él define al menos virtualmente) puede gustarme más que tal otro. No tengo resistencia a asimilar absolutamente el estatuto conceptual de una entidad genérica al de un ready-made de Duchamp o de un happening de Robert Barry, pero finalmente la apreciación que consiste, como ahora lo hacemos todos los días, en encontrar estéticamente "buena" o "mala" una idea de este género, *in absentia* y de una manera igualmente aplicable a toda eventual realización conforme o análoga, no está tan alejada de aquella que consiste en evaluar los méritos o deméritos respectivos de un objeto teórico tal como la tragedia o la epopeya: "exponer un portabotellas como obra de arte" es en un sentido un acto genérico, puesto que no importa qué individuo de la clase de los portabotellas se presta a ilustrar. Y puesto que tengo por "interesante" a una tal operación, lo cual es una apreciación estética como cualquier otra, resulta obvio que mi interés reside en el género "portabotellas" y no en *ese* portabotellas en particular, que por otra parte quizá no he visto nunca. Este ready-made es un género. Todo ready-made es tal vez un género, y obviamente *a fortiori* el ready-made en general es un género.

*

La *Poética* de Aristóteles y la *Estética* de Hegel, entre otras, ofrecen algunos ejemplos de apreciación genérica de esta especie. Así la *Poética* termina con una comparación estética y técnica entre tragedia y epopeya, con ventaja para la primera, y que responde, punto por punto, a un partido contrario donde no se puede dejar de reconocer, bajo el manto del anonimato, a Platón mismo —avatar más bien virulento de la oposición muy conocida, y de una amplitud genérica más vasta aún, entre el partisano de la *diégesis*, o relato limpio de todo diálogo, y el de la *mímesis* dramática en general. Esta página final, menos serena en verdad que aquellas que la preceden, evoca otra vez la situación siempre emblemática de nuestro sultán entre sus dos harenes: "¡Ay, por poco dice Aristóteles 'amo otro género'!" Se puede encontrar pueril una actitud semejante: como si un gusto genérico debiera excluir

[2] "El arte conceptual no es bueno a menos que la idea sea buena" (Sol Le Witt, "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, junio de 1967, p. 83).

o devaluar necesariamente todo otro gusto genérico, como si no se pudiera valorizar un objeto (genérico o singular) sin oponerle de manera hostil el contraste de otro objeto presentado como antitético, ¡como si no se pudiese estar "a favor" de esto sin estar "en contra" de aquello! (Aristóteles respondería sin duda, y no sin razón, que no es él quien comenzó esta estúpida querella.) Pero debemos reconocer algo más que restos de este tipo de maniqueísmo en toda época, por ejemplo en el siglo XVIII en la querella de los Antiguos y de los Modernos (de los Antiguos-en-general y de los Modernos-en-general), u hoy mismo, por o contra el arte "contemporáneo", o en aquellos que no pueden privilegiar "la ficción' (o "la novela") sin condenar los géneros no ficcionales como la autobiografía, la historia o la *non-fiction novel*, y a la inversa, desde luego. Por otra parte no sería demasiado aventurero encontrar en este último caso un resurgimiento bastante fiel de la guerra, un tanto picrocholina, entre *diégesis* platoniana y *mímesis* aristotélica; excepto esto, habiéndose casi reabsorbido al menos en la conciencia crítica, la oposición entre relato puro y representación dramática a favor del único relato, *diégesis* y *mímesis* se repatrian como en abismo en dicción y ficción.

*

En este terreno, la actitud de Hegel, que no se las toma contra ningún adversario clandestino o señalado, es menos polémica. Pero el sistema de la *Estética* entero, tanto en el nivel de las diferentes artes como en el nivel de los diferentes géneros dentro de cada arte, funciona como una vasta máquina implícitamente axiológica donde cada "momento" resulta dialécticamente opuesto a un momento precedente, estando los dos momentos antitéticos consagrados a una síntesis que los supera. La ilustración más clara de este mecanismo es, en el orden de la poesía, la famosa tríada de la objetividad épica, de la subjetividad lírica y de la síntesis dramática, pero se puede observar que las artes mismas deben plegarse a un esquema de esta especie, hecha la reserva de que la sucesión histórica, ya difícil de proyectar sobre la tripartición teórica *épico-lírico-dramática* (no siendo la anterioridad de la epopeya sobre la poesía lírica nada más que un cómodo postulado), se presta todavía peor a este nuevo ejercicio, puesto que el arte (o *las* artes) romántico (pintura, música, poesía), momento por excelencia de la interioridad subjetiva, viene con toda evidencia *después* del momento sintético del arte clásico (la escultura griega), que a su vez su-

cede al momento objetivo (como "separación entre el contenido espiritual y la realidad sensible que aquél se da a sí mismo")[3] del arte simbólico por excelencia que es la arquitectura egipcia. El momento del equilibrio clásico, claramente valorizado, al menos en el plano propiamente estético ("El arte clásico se afirmó así como la representación más auténtica del ideal, como la instauración del reino de la belleza. Nada puede ser ni será nunca más bello…"),[4] se halla pues en una posición histórica media, lo que obliga a Hegel, contra su preferencia estética manifiesta, a atribuir al tercer término, desprovisto del mérito del "relevo" sintético, otra superioridad, más misteriosa, y más espiritual que estética: "[…] Existe sin embargo algo más elevado que la bella representación del espíritu bajo una forma sensible. […] El espíritu, que reposa en el principio de la adecuación a sí mismo, en la fusión de su concepto y de su realidad, no puede hallar una existencia conforme a su naturaleza sino en su propio mundo, en el mundo espiritual, en su propia alma, con los sentimientos que ella abriga, en una palabra: en su interioridad última y más profunda." Por suerte, las tres artes románticas consiguen satisfacer entre ellas el propósito jerárquico escalonándose de nuevo de la pintura (objetiva) a la música (subjetiva) y de ésta a la poesía, nueva síntesis, ya no "media" como la de la escultura clásica, sino "*última*", realizada por el arte más espiritual".[5] Todavía es preciso, de nuevo, cerrar los ojos al desarrollo de la Historia real, puesto que los tres grandes "géneros" constitutivos de este arte "romántico", y como tal en principio de inspiración cristiana, se ven ilustrados por las realizaciones épicas, líricas y dramáticas… de la poesía griega antigua.

Esta impresionante construcción no deja, vista de cerca, de bambolearse rechinando las rótulas como una máquina de Tinguely. Las preferencias estéticas de Hegel, como se sabe, se acomodan más felizmente y de manera más convincente, apartadas del sistema, o más exactamente en algunos de sus detalles, olvidando un poco las vastas y frágiles perspectivas metagenéricas. Pero estos "detalles siguen siendo, cada uno en su propio terreno, de orden genérico: la escultura griega, por ejemplo, la tragedia ática, la iglesia gótica,[6] la pintura ho-

[3] Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne,* Gallimard, 1992, p. 200.

[4] Hegel, *Esthétique*, trad. fr. de V. Jankélévitch, Aubier-Montagne, 1964, t. V, p. 8. [Versión en español: *Lecciones sobre estética*, Madrid, Akal, 1989.]

[5] Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne, op. cit.*, p. 207.

[6] *Esthétique, op. cit.*, t. VI, pp. 173-239; t. VIII, pp. 373-376; t. VI, pp. 120-135.

landesa (o "flamenca") por supuesto, y ésta en forma repetida,[7] como si este objeto tan visiblemente privilegiado reclamara ser tratado, con el esplendor que conocemos, a títulos diversos y bajo diversos ángulos —una pluralidad de abordajes que volvemos a encontrar a propósito de la novela "moderna"[8] y que mucho contribuye a denunciar el carácter artificial de la estructura de conjunto. Estas deslumbrantes descripciones genéricas, que a menudo dejan adivinar bajo la evocación sintética la alusión más o menos velada a tal o cual obra paradigma, ilustrativa por excelencia de la "esencia" de un género (la *Iliada* —más que la *Odisea*— para la epopeya; *Antígona* —y no, como en Aristóteles, *Edipo rey*— para la tragedia; *Wilhelm Meister* para la novela), muestran bien que para Hegel la crítica genérica no es de una naturaleza fundamentalmente diferente de la de las obras singulares. Sabemos por lo demás que ya la *Fenomenología del espíritu* trataba en términos conceptuales, como momentos de su odisea de la conciencia, textos singulares tenidos por ejemplares, como *Le neveu de Rameau* [*El sobrino de Rameau*], que ella se abstenía absolutamente de nombrar, y que entonces por poco funcionaba como un género.

*

Esta interacción constante entre la obra individual y el concepto genérico, esta manera de tratar, a veces, al género como a un obra y a la obra como a un género muestran acabadamente la porosidad de su distinción desde el punto de vista que nos ocupa: si la teoría genérica, que tan bien han ilustrado Aristóteles y Hegel, trasciende por definición ciertas obras, que sin embargo, jamás puede ignorar, la crítica no puede encerrarse a sí misma en la inmanencia singular e ignorar las categorías genéricas de las que su práctica descriptiva y apreciativa no podría abstenerse, so pena de encerrarse en un éxtasis mudo, o puramente exclamativo. "Unos cuantos místicos aficionados al arte ", decía sarcásticamente Friedrich Schlegel, "que consideran toda crítica como una disección, y cada análisis como una destrucción del placer, si lo pensaran a fondo, deberían admitir que *¡Mil truenos!* es el juicio más apropiado para una obra maestra. Por lo demás hay críticos que

[7] *Ibid.*, t. II, pp. 129-131; t. V, pp. 134-138; t. VII, pp. 144-154.
[8] *Ibid.*, t. V, pp. 125-127; y t. VIII, pp. 213-214.

no dicen otra cosa, aunque de una manera muy desarrollada."[9] No pretendo que una actitud semejante esté hoy demasiado difundida, salvo entre los aficionados menos esclarecidos y menos articulados (¡que me perdonen!) de la música pop o a las historietas. La "atención lo único" que Gabriel Marcel recomendaba a la crítica literaria no puede pasar de largo, como se lo objetaba Albert Thibaudet, "de un sentimiento de los parecidos, de las afinidades —yo añadiría: de las diferencias—, que está obligado a expresarse de tanto en tanto mediante clasificaciones".[10] Y clasificar significa necesariamente conceptualizar, y por ende generalizar. Ninguna atención puede encerrarse en la inmanencia de la unicidad, ninguna apreciación puede escapar a toda comparación, al menos implícita. Por lo demás, la crítica monográfica —quiero decir, la crítica que toma por objeto a toda la obra de un autor o de un artista singular refiriendo esa obra a la personalidad, "profunda" o no, de dicho artista—, esa práctica que es, a partir de Sainte-Beuve, al menos en literatura y de hecho en todas las artes, la crítica *por excelencia*, ¿no consiste en tratar ese conjunto, a menudo muy vasto y muy diverso, que señala un nombre como "Balzac", "Beethoven" o "Miguel Ángel", como una suerte de clase de un solo individuo, en la que se esfuerza por recortar y *definir* los rasgos constantes o "recurrentes", y por lo tanto comunes a todas sus ocurrencias?

Sin duda ya se ha comprendido: "amar (o detestar) a un autor", o "un artista", como no dejamos de hacerlo y sobre todo de decirlo, es ya —o todavía— amar un género, puesto que un autor o un artista no es otra cosa que una clase o un grupo de obras. Y ni siquiera estoy seguro de que "amar (o detestar) una obra" singular sea un sentimiento mucho más próximo a esa singularidad absoluta que Gabriel Marcel llamaba "lo único". Nada es del todo singular, nada es absolutamente genérico: desde el momento en que *sabemos* lo que nos gusta, este conocimiento introduce en ese sentimiento, si he de osar decirlo, un fermento de genericidad, en tanto que de identificación específica. Para la pregunta: "¿Se puede amar un género?", por lo tanto, la respuesta correcta sea quizá, esta otra pregunta: ¿se puede realmente amar otra cosa?

*

[9] No encuentro la referencia de esta cita, que espero no haber leído en sueños.
[10] Albert Thibaudet, *Réflexions sur la critique*, Gallimard, 1939, p. 244.

Regreso a nuestro sultán y a su harén, que a su vez me evoca una página de *Si le grain ne meurt* [*Si la semilla no muere*]. El joven André Gide lee en voz alta, delante de su madre, una estrofa de *Albertus* donde Théophile Gautier comienza a detallar los rasgos de una "jovenzuela". Repentinamente alarmada por la inocencia de su querido hijo, Madame Gide se apodera del libro, recorre la continuación "escabrosa" con ojo vigilante, y salta a ese verso, capaz de resumir de la mejor manera, según ella, las estrofas censuradas: *Elle valait tout un sérial* ["Ella valía todo un serrallo"]. [11] Este elogio ambiguo, injurioso incluso —no me atrevo a decir "insultante"— no carece de relación con nuestro objeto: una obra que nos gusta vale "todo un género", y —quizá— viceversa.

*

Sin duda sería ocioso —y por otra parte imposible— reseñar todas los ejemplos de ese vaivén constante entre obra y género que a partir de Aristóteles ha marcado los progresos de la crítica y de la teoría del arte. La categoría genérica (en el sentido amplio) más pertinente aquí es tal vez la del *estilo* que, en general, funciona en el campo de la música y de las artes visuales en una escala mucho más vasta que en literatura, donde generalmente se prefiere invertirla en consideraciones puramente formales, e individuales. Interpretada o no en términos históricos, la noción de estilo no deja de vincular la crítica de las obras singulares a la consideración de los movimientos y de los conjuntos colectivos de amplitud más o menos vasta. Por ejemplo, las obras de Riegl sobre la Antigüedad tardía, de Panofsky sobre el gótico, de Wölfflin sobre el barroco en artes plásticas (opuesto al clasicismo del Renacimiento), de Charles Rosen sobre el estilo clásico en música (opuesto, esta vez, al barroco de comienzos del siglo XVIII), testimonian la sabia inversión de esta relación. Pero la lectura, entre otras y casi al azar, de un autor como Taine muestra a las claras cómo puede alentar la visión crítica en todos sus niveles de atención, y los juicios que de ello resultan.

*

[11] La memoria de Gide mejora un poco el verso de Gautier, que es mucho menos eufónico: *Ella sola valía un serrallo.* [En la versión de Gide citada por Genette: *Elle valait tout un sérail.* El verso original de Gautier dice: *Seule elle valait un sérail.* T.]

Durante su estancia en Roma en 1864,[12] Hippolyte Taine se muestra por cierto menos favorable a las formas arquitectónicas, plásticas y pictóricas de la época (llamada más tarde) barroca de cuanto lo había sido Burckhardt en 1855, y mucho menos de cuanto lo será Wölfflin a partir de 1888, pero no por ello percibe menos que esas obras proceden de un movimiento de conjunto del todo distinto de los del primero y segundo Renacimiento; y su reacción negativa no testimonia menos su capacidad —la capacidad, creo yo, de cualquier hijo de vecino, siempre que sepa percibir esos rasgos comunes y esos motivos de oposición— de brindar una apreciación de semejante conjunto. Un poco más adelante,[13] sintetizando en algunas páginas sus impresiones del *quattrocento* florentino, cierra casi su cuadro colectivo con este "juicio del gusto" al mismo tiempo motivado y deliberadamente personal: "He aquí por qué me gustan tanto las pinturas de esa época…"; pero las seis páginas que siguen, consagradas sólo a Fra Angelico, testimonian un tratamiento igualmente sintético. Ilustración otra vez del parentesco, con frecuencia no reconocido, entre estas dos críticas, la monográfica y la genérica: describir y apreciar la pintura del *quattrocento* en general, describir y apreciar más específicamente la obra de Fra Angelico en el convento de San Marco, es en realidad el mismo propósito, el mismo método y la misma actitud, que consiste en recortar los rasgos comunes a un conjunto de obras, producto allí de un grupo coherente, aquí de un artista singular, emblemático o no de su época; Angelico por otra parte lo era menos que otros, como Masaccio o Gozzoli, pero aparentemente privilegiado en razón precisamente de su originalidad. La misma relación, más adelante, a propósito de la pintura veneciana del siglo XVI, y de artistas individuales como Tiziano o Tintoreto, o incluso de una obra singular (pero colectiva) como el Duomo de Milán.[14] La *Filosofía del arte*, salido del curso dictado de 1864 a 1869 en la Escuela de Bellas Artes, no procede de otro modo a propósito de las pinturas flamenca y holandesa,[15] y de esas dos ilustraciones trascendentes que constituyen Rubens para la primera ("Entre estos pintores, hay uno que parece borrar a todos los otros. […] Pero Rubens no es en absoluto un genio aislado y el número, así como la

[12] *Voyage en Italie* (1866), 2 vol., Juillard, col. "Littérature", 1965, t. I, pp. 245-281. [*Viaje por Italia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1930; *Viaje a Italia*, Barcelona, José de Olañeta, 1983].

[13] *Ibid.*, t. II, pp. 111-134.

[14] *Ibid.*, pp. 330-332, 305-313, 316-320, 349-353.

[15] *Philosophie de l'art* (1865-1869), Fayard, 1985, pp. 171-267. [*Filosofía del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.]

similitud de los talentos que lo rodearon muestra que la floración de la que él es el brote más bello es el producto de su nación y de su tiempo")[16] y Rembrandt para la segunda: "Entre todos estos pintores, dos solamente, Ruysdael, por una fineza de espíritu y una superioridad de educación singulares, y Rembrandt sobre todo, por una estructura particular de la mirada y por lo extraordinariamente salvaje de su genio, se han acrecentado más allá de su nación y de su siglo, hasta los instintos comunes que vinculan las raíces germánicas y conducen a los sentimientos modernos. Este último, coleccionista, solitario, llevado por el desarrollo de una facultad monstruosa, ha vivido, como nuestro Balzac, a la manera de un mago y un visionario [este Balzac "visionario", señalémoslo al pasar, es aquel que Baudelaire había sido el primero en advertir, algunos años antes], en un mundo construido por él mismo y del que sólo él tenía la clave…"[17] Este vaivén constante entre la síntesis de lo individual —toda la obra de Tiziano, de Rubens, de Rembrandt— y la síntesis de lo colectivo —toda la pintura veneciana, flamenca, holandesa— ilustran muy bien la identidad del método descriptivo (y explicativo, como es sabido, en este determinismo determinado) y de actitud apreciativa[18] que aparentan estas dos inversiones críticas, inversiones que en suma no distinguen otra cosa que la amplitud de sus respectivos corpus y la adición, cuando es preciso, de factores individuales a los hechos colectivos, naturales (la "raza") y culturales (el "medio", el "momento"): aquí como en otras partes, el objeto se define por la variación del campo en extensión y en intensión de su concepto. Sin duda, el hecho se manifiesta particularmente en este historiador-crítico-filósofo más robus-

[16] *Ibid.*, pp. 244-249.

[17] *Ibid.*, pp. 262-264.

[18] Taine se toma el cuidado de legitimar esta dimensión apreciativa fuera de tiempo en términos de "valores" universales y sometidos a supuestos criterios objetivos (importancia y generosidad del carácter, convergencia de los efectos, etc.): es el efecto de la quinta parte de la *Philosophie de l'art*, "De l'Idéal dans l'art". Una página (381) del capítulo 1-2 ilustra suficientemente bien este movimiento de legitimación tardía: "En el mundo imaginario así como en el mundo real, hay rangos diversos, porque hay valores diversos. El público y los conocedores asignan los unos y estiman los otros. No hemos hecho otra cosa desde hace cinco años, recorriendo las escuelas de Italia, de los Países Bajos y de Grecia. Hemos hecho juicios a cada paso. Sin saberlo, teníamos en la mano un instrumento de medida. Los demás hombres hacen como nosotros, y en crítica como en otras disciplinas, existen verdades adquiridas. Todo el mundo reconoce hoy que ciertos poetas, como Dante o Shakespeare, ciertos compositores, como Mozart y Beethoven, ocupan el primer lugar en sus artes…"Como *Instrumento de medida* es un bello hallazgo objetivista.

to que sutil y poco accesible a la duda, pero yo lo creo presente en todo esfuerzo por pensar el arte —todo arte— en su realidad empírica, al mismo tiempo histórica e individual.

*

"Supongamos que Racine adoptara el estilo de Shakespeare, y Shakespeare el de Racine; sus obras serán ridículas o, más bien, no podrán ser escritas." Aunque pasablemente ridícula (¿qué estilo se "adopta" cuando no se puede escribir?), esta frase de la *Philosophie de l'art* [19] podría servir de emblema a uno de los principios cardinales de la estética clásica en el sentido más amplio, que yo entiendo como una estética para la cual, desde Aristóteles a Hegel, el valor —tal vez más valdría decir, más pragmáticamente, la oportunidad— de un rasgo —temática, estilística u otro— no puede ser apreciado si no en función del género en el que figura. Hablo de "género" a propósito de individuos como Racine o Shakespeare, pero eso es, simplemente, tomar la noción de género también en su sentido más amplio —el único, por lo demás, cuya definición no ocasiona una dificultad insuperable—, ya sea todo conjunto de obras (por lo menos dos) que se puedan agrupar según tal clave o tal otra: aquí, un nombre de autor; allá (más típicamente), un nombre de género canónico tal como *epopeya* o *comedia*. Por otra parte no sería muy difícil asignar a las obras de Racine y de Shakespeare categorías genéricas capaces de trascender su atribución autoral, como la "tragedia clásica" (olvidando *Los litigantes*) y "drama moderno" (para hablar como Hegel, y luego Hugo, y sin siquiera tener que olvidar las comedias). Supongamos ahora, para ampliar el propósito de Taine, una epopeya escrita en estilo de comedia o a la inversa; el efecto (la obra) será sin duda "ridículo" pero de ninguna manera imposible: se sabe que ese mixto, que se llama epopeya burlesca, fue recibido perfectamente durante los siglos de régimen clásico, desde el *Margites* que Aristóteles atribuye a Homero hasta *La Pucelle d'Orléans* [La Doncella de Orleans], que hay que atribuir a Voltaire. La existencia misma de esos híbridos (hubo algunos otros y regresaré sobre esto) supone una conciencia genérica bastante viva y sus efectos, cómicos o no, residen precisamente en la transferencia, igualmente consciente, de tal o cual rasgo fuera de su esfera.

El principio, de alguna manera primario, de especificidad sobre el que reposan estos casos de transgresión evidentemente derivados, es

[19] *Op. cit.*, p. 445.

por cierto más importante en sí mismo. Se lo puede calificar de relativista, en el sentido de que supone, y expone, la *relatividad genérica* de los valores estéticos. Para ilustrarlo una vez más en términos taineanos, se diría que el estilo de Racine (no) *conviene* (sino) al teatro de Racine, y el de Shakespeare, al teatro de Shakespeare; la noción de *conveniencia* no está, por otra parte, muy alejada de aquella central a la estética de Taine, de "convergencia de los efectos": los efectos estéticos convergen en una obra, o en un conjunto de obras, cuando cada uno de ellos conviene a todos los otros. Este principio puede parecer un puro truismo, y en un sentido lo es, pero es preciso percibir aquello que contradice, o que por lo menos excluye: es la idea —justa o (para mí) falsa, pero en todo caso extraña al espíritu del clasicismo— de que un rasgo cualquiera sería "bueno" o "malo" en sí mismo. Según nuestro principio, por el contrario, un rasgo no vale sino en relación con su contexto, es decir, típicamente, con su esfera genérica. Esta convicción, me parece, rige casi integralmente la normatividad de la estética clásica, una normatividad que se critica a menudo como "dogmática" al desconocer su carácter con la mayor frecuencia empírico y condicional. Su modo característico de prescripción no sostiene: "Haz esto, no hagas aquello"; sino: "En tal situación, haz esto, que le conviene, y no hagas aquello, que no conviene sino a tal otro."

*

Aristóteles, por ejemplo, no condena en lo absoluto a "aquellos que, por medio del espectáculo, producen no lo espantoso, sino solamente lo monstruoso"; se limita a declarar que ellos "no tienen nada que ver con la tragedia", y prosigue: "pues no es un placer cualquiera el que hay que exigir a la tragedia, sino el placer *que le es propio*". [20] Lo monstruoso podría eventualmente procurar un "placer", pero ese placer no sería "propio de la tragedia"; sin duda podría ser "propio" de algún otro género, al cual resultaría convenir, y que no llegó aparentemente a oídos de la *Poética* (hemos llenado, después, esta laguna). ¿En virtud de qué estas conveniencias e inconveniencias? En virtud, desde luego, de la definición del género: la tragedia es una imitación que, por tales y cuales medios, suscita piedad y pavor; suscitar el ho-

[20] *Poétique*, 1453b, trad. fr. de J. Lallot y R. Dupont-Roc, Éd. du Seuil, 1980, p. 81; evidentemente las cursivas son mías. [Versión en español: *Poética*, Madrid, Gredos, 1992.]

rror sería contrario (contravendría) a esta definición; suscitar la risa no conviene sino a la de la comedia; contener episodios largamente desarrollados, a la de la epopeya,[21] etcétera.

*

Hablé de híbridos, y la poética clásica admite y practica desde larga data, al menos dos de ellos: el poema "burlesco", híbrido de modo narrativo y de contenido cómico ("en efecto —dice Aristóteles— lo que la *Iliada* y la *Odisea* son a las tragedias, el *Margites* lo es a las comedias"[22] —creámosle de palabra, a propósito de este texto hoy perdido, pero podemos decir otro tanto del *Virgile travesti* de Scarron), y el poema "heroi-cómico", híbrido de estilo épico y de contenido vulgar (como la *Batracomiomaquia* alejandrina, el *Secchia rapita* de Tassoni o el *Lutrin* de Boileau). Pero estos clásicos mixtos proceden de una manipulación *global* de los rasgos definitorios (el tema, el modo, el estilo, el metro), que se combinan de una nueva manera para formar un nuevo tipo, de función probablemente lúdica pero de régimen, una vez establecido, igualmente estable que el de los géneros canónicos, y que rige todas las obras pertenecientes a ese tipo. Así se procederá todavía, en la edad clásica francesa, para producir la comedia heroica (acción cómica en un medio noble, como en *Don Sancho de Aragón* de Corneille o *Don García de Navarra* de Molière); o, en el siglo XVIII, el drama burgués (acción trágica, o al menos seria, en un medio vulgar). Esta manera de proceder no tiene mucho que ver con lo que se llamará, en la época romántica, la "mezcla de géneros", una mezcla que ya practicaban, al margen del régimen clásico, el drama isabelino, el teatro español del Siglo de oro y otras producciones de la época llamada barroca, de lo que da testimonio en Francia, al comienzo del siglo XVII, el género de la tragicomedia: este término designa entonces una yuxtaposición de acciones serias y cómicas, que sus partidarios justifican por la presencia de esta mezcla en la "condición de la vida de los hombres".[23] Cuando Corneille lo toma prestado en 1637 para calificar al *Cid*, es solamente en razón de un fin, teme él, demasiado feliz para jus-

[21] *Ibid.*, 1449a, p. 49; 1455b, p. 95.

[22] *Ibid.*, 1448b, p. 45.

[23] Véase el Prefacio del *Tyr et Sidon* de Jean de Schélandre, 1628, citado en Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, Flammarion, col. "GF", 1999, p. 241.

tificar el de *tragedia*; pero en 1648, tranquilizado sobre la conformidad de su pieza con la definición de Aristóteles (quien, de hecho, no exigía un desenlace funesto), le aplica simplemente la indicación *tragedia*, decisión implícitamente ratificada por d'Aubignac en 1657 en su *Pratique du théâtre*. Como resultado de ello, la tragicomedia pierde toda legitimidad, y por ende todo estatuto, en la poética clásica.

La mezcla barroca o romántica de los géneros consiste, por su parte, en pasar en el curso de una misma obra de un género, o más bien, de un registro al otro, y por ende a alternar, por ejemplo y según los términos del *Prefacio de Cromwell*, lo "sublime" y lo "grotesco". Esta mezcla es esencialmente fluctuante, y como tal esquiva por principio toda definición estable, aplicable a una obra en su totalidad o a un género en términos de parámetros formales y temáticos constantes y combinables. En este sentido, la "mezcla" barroca y romántica rechaza el repertorio de los géneros; los híbridos clásicos, por el contrario, suponen ese repertorio y, por la manera en que lo transgreden, lo confirman.

*

"El placer que le es propio", he ahí lo que Aristóteles esperaba de la tragedia y, por extensión, de todo género poético. Corneille se le hace eco mediante esta fórmula, que no es sino aparentemente torpe: "La finalidad del Poeta es complacer según las Reglas de su Arte."[24] La torpeza reside aquí, como en todo el discurso del clasicismo francés, en el empleo de la palabra "reglas", que a nuestros ojos, da pábulo a la acusación de dogmatismo, incluso (si el contexto político ayuda) de absolutismo. Pero la finalidad, para Corneille como para Molière o Racine, es *complacer*, no a pedantes reguladores a quienes se tiene en débil estima, sino al público de la plaza del pueblo, y las *reglas de su arte* no son otra cosa para el poeta que los rasgos definitorios del género, o más bien de los géneros, que él practica: nadie sabe mejor que el autor del *Cid* cómo conviene cambiar de "reglas" cuando se cambia de género, a fin de procurar mediante cada uno un placer que le sea específico.

[24] "Discours de la Tragédie", *ibid.*, p. 130. Eco raciniano muy conocido (pero menos especificado): "la principal regla es la de complacer y emocionar. Todas las otras no están hechas sino para llegar a esa primera" (Prefacio de *Bérénice*, 1670).

*

Nadie, salvo tal vez el propio Boileau, que es todo menos pedante. El *Art poétique*, que pasa por ser un breviario de dogmatismo es, de hecho, sobre todo un manual práctico de adaptación a la diversidad de las exigencias genéricas. *Todo poema es brillante de su propia belleza*, proclama el canto II, aseveración que puede parecer, también ella, un perfecto truismo a quien no conozca bien el texto. Jalona un catálogo de los géneros líricos (idilio, elegía, oda, soneto, epigrama, rondó, balada, madrigal, sátira, vaudeville), inserta como está entre el epigrama y el rondó:

> *Tout Poëme est brillant de sa propre beauté*
> *Le Rondeau né gaulois a la naïveté.*
> *La Ballade asservie à ses vieilles maximes*
> *Souvent doit tout son lustre au caprice des rimes.*
> *Le Madrigal plus simple, et plus noble en son tour,*
> *Respire la douceur, la tendresse, et l'amour.**

"Poema" designa aquí, se ha comprendido, no tal obra singular, sino tal género, y "propia belleza" designa la belleza específica de cada uno de los géneros considerados: ingenuidad para el rondó; "capricho de las rimas" para la balada; simplicidad, nobleza para el madrigal, y así sucesivamente: como "cada época tiene sus placeres, su espíritu, y sus costumbres",[25] cada género tiene su belleza propia, que no le conviene más que a él y que estaría fuera de lugar en otra parte. Conocemos, o más bien creemos conocer, este verso, por lo general inoportunamente citado, que caracteriza a la oda, y sólo a la oda: "En ella un bello desorden es un efecto del arte"; el verso que lo precede ("Su estilo impetuoso suele andar al garete") confirma la constatación, y los nueve siguientes, prescriptivos *a contrario*, desa-

* Todo poema es brillante de su propia belleza./ El Rondó nacido libre tiene la pureza./ La Balada sometida a sus viejas máximas/ debe todo su brillo al capricho de las rimas./ El Madrigal más simple, y más noble su flor,/respira la dulzura, la ternura, el amor. [T.]

[25] Este verso del canto III prescribe al poeta dramático respetar las particularidades de las edades en los discursos de sus personajes; es otra aplicación del principio de especificidad.

lientan a los espíritus demasiado metódicos de ensayar esta forma constitutivamente caprichosa; pero el desorden no es loable más que aquí: en cualquier otra parte sería criticable, así como el orden sería aquí mal recibido. A propósito de la epopeya (canto III), un dístico reparte otra vez cualidades que de ninguna manera deben equivocarse de dirección:

Soyez vif et pressé dans vos narrations.
*Soyez riche et pompeux dans vos descriptions.**

Lo que es mérito aquí sería defecto allá, y recíprocamente: nada sería más torpe que un poema épico intenso y presuroso en sus descripciones, rico y pomposo en sus narraciones. Ni la riqueza ni la intensidad son valores estéticos absolutos, y probablemente no exista valor estético absoluto a excepción de éste: permanecer ajustado al genio del género. El único precepto universal, por lo tanto, sería más o menos: "Sea tópico." Y sepa además, para mayor seguridad, limitarse a los géneros para los cuales está dotado: como el "médico malo" de la fábula que abre el canto IV, que se convirtió en "buen arquitecto", "sea más bien albañil, si es ése su talento". Inútil ratificar que también la arquitectura es un arte, en la que el talento no le va a la zaga al que exigen las otras artes, incluida la medicina: en materia de talentos, hay menos grados que diferencias. Sí, y contrariamente a la idea recibida, la estética clásica es profundamente relativista —de un relativismo que no es sino uno con la intensidad de su conciencia genérica.

*

En este sentido, y a pesar de su historicismo —por otra parte un historicismo, como se sabe, de motivo muy particular—[26] la de Hegel es una vez más totalmente clásica, y de procedencia a menudo muy aristotélica. Cada arte, y en cada arte cada género, es descrito en términos casi constantemente normativos ("hay que", "se debe"…), pero se-

* *Sea intenso y presuroso en sus narraciones./Sea rico y pomposo en sus descripciones.* [T.]

[26] Jean-Marie Schaeffer lo califica justamente de "esencialismo historicista", en el sentido de que "para conocer la esencia categorial de un objeto (aquí el Arte —y cada arte, y cada uno de sus géneros—), hay que captar su desarrollo dialéctico, y por lo tanto seguir la expansión progresiva de la esencia en sus diferentes momentos hasta su realización final" (*L'art de l'âge moderne*, *op. cit.*, p. 192).

gún una norma que no es otra cosa que su definición. Y como aquí, mucho más todavía que en Aristóteles, esa definición es de orden esencialmente temático —incluso para las artes tan poco figurativas como la arquitectura o la música, que Hegel no deja de interpretar en términos de contenido expresado—, la proposición normativa consiste típicamente en preguntarse, en cada etapa del inmenso recorrido, que asunto "conviene" a qué género, en virtud de su "principio" o de su "concepto". He aquí algunos ejemplos, escogidos entre otros en el orden del texto. Para la *arquitectura*: "Cuando ocupa el lugar que conviene a ella y que es ajustado a su concepto, [ella] realiza en sus obras una finalidad y una significación que no le son inmanentes…".[27] Para la *escultura*: "El asunto que conviene más a la escultura es el de la concentración calma y sustancial del carácter en sí mismo".[28] Para la *pintura*: "El principio esencial de la pintura está constituido por la subjetividad interna y viviente"; en virtud de esta "definición", y de la "tarea" que es la de "dar a los contenidos, incluso los más espirituales, una forma humana, real y corporal […] es lícito ver en la *Sagrada Familia*, y sobre todo en el amor de la Santa Virgen por el niño, el asunto ideal de la pintura, considerado como un arte romántico".[29] (La pintura holandesa, tan celebrada por el propio Hegel, escapa dichosamente, y no es la única, a este paradigma reduccionista.) La *música* parece, curiosamente (y un poco laboriosamente), realizar al máximo "el principio de la pintura", que quiere que "el interior se pueda manifestar en tanto que interioridad *subjetiva*", gracias al empleo de "materiales sin resistencia y que desaparecen tan pronto como se los utiliza"; esta "desaparición de la espacialidad", o "negación de la objetividad espacial, en tanto que medio de representación", se efectúa "de tal manera que una materia sensible determinada sale de su estado de reposo, se pone en movimiento, sufre una suerte de estremecimiento gracias al cual cada parte del cuerpo, hasta entonces coherente, no cambia únicamente de lugar, sino que busca retornar a su estado anterior. Este temblor vibratorio produce el sonido que es la materia de la música".[30] (Ésa es la razón por la cual —ya Kant se quejaba de ello— la música hace ruido.) Para la *poesía épica*: "La situación

[27] *Esthétique*, *op. cit.*, t. VI, p. 80.
[28] *Ibid.*, t. VII, p. 15.
[29] *Ibid.*, pp. 18, 50-51.
[30] *Ibid.*, pp. 157-158.

que mejor conviene a la poesía épica está caracterizada por los conflictos del estado de guerra",[31] pero "no son verdaderamente épicas sino las guerras que se hacen entre ellos los pueblos *extranjeros;* por el contrario, las luchas dinásticas, las guerras interiores, civiles, las rebeliones burguesas se prestan más bien a la presentación dramática. Es así como ya Aristóteles recomienda a los autores trágicos (*Poética*, capítulo 14) elegir asuntos que tengan como contenido luchas de hermanos contra hermanos. Tal es el asunto de *Siete contra Tebas.*" Así la acción de la *Farsalia*, que consiste en una guerra civil, "simple lucha de partidos que rompe la unidad sustancial del pueblo"[32] es "defectuosa" para una epopeya (proporcionaría tal vez un buen asunto de tragedia); y "la expedición a Oriente, de Alejandro, no sería un buen asunto de epopeya", porque "esa hazaña heroica" reposa "sobre la iniciativa y la decisión de *un solo* individuo", lo que "reduce a casi nada" la "base nacional", agente por excelencia de la acción épica.[33] Para la *novela*: "Uno de los conflictos tratados con más frecuencia por la novela, y que es el asunto que conviene mejor a ella, es el que se juega entre la poesía del corazón y la prosa de circunstancias…"[34] Para la *poesía lírica*: "Lo que conforma el contenido de la poesía lírica, es […] el sujeto individual y, por consiguiente, las situaciones y los objetos particulares, así como la manera en que el alma […] toma conciencia de ella misma en el seno de ese contenido. […] Para que la obra lírica no dependa de ocasiones exteriores y de los fines que ellas implican, sino que se afirme como un giro independiente, es preciso que el poeta utilice el pretexto provisto por las circunstancias exteriores únicamente para expresarse a sí mismo con su estado de ánimo, sus alegrías, sus tristezas o su manera de pensar y de concebir la vida."[35] En la *poesía dramática*, el contenido "implica una unión mediatizada de los principios del arte épico y de los del arte lírico. […] Si el drama quiere reunir esos dos principios, primero que nada debe, como la epopeya, presentarnos un acontecimiento, una hazaña, una acción; pero debe despojarlos de su exterioridad y poner en su lugar al individuo consciente y actuante."[36] Para la *tragedia*: El verdadero contenido de la ac-

[31] *Ibid.*, t. VIII, p. 161.
[32] *Ibid.*, p. 164; Hegel añade que "se puede decir otro tanto de la *Henriade* de Voltaire".
[33] *Ibid.*, pp. 164, 194.
[34] *Ibid.*, p. 214.
[35] *Ibid.*, pp. 253-261.
[36] *Ibid.*, pp. 322-323.

ción trágica y de los fines perseguidos por los autores de esas acciones es provisto por las potencias sustanciales que rigen el querer humano y se justifican por ellas mismas: el amor conyugal, el amor de los padres por los hijos y de los hijos por los padres, el amor fraternal, la vida pública, el patriotismo de los ciudadanos, la voluntad de los jefes, la vida religiosa. […] En virtud de su concepto mismo, estos caracteres son lo que pueden y deben ser, vale decir […] individualidades animadas por una fuerza única que las empuja a identificarse con uno u otro de los contenidos sustanciales que acabamos de enumerar y a intervenir por su defensa o por su realización. […] De allí conflictos inevitables. El costado trágico consiste en que, en el seno de este conflicto, los dos partidos tienen ambos en principio razón…"[37] Finalmente, la *comedia* tiene "como base y como punto de partida […] la serenidad y el apaciguamiento absolutos del alma que, incluso cuando utiliza su voluntad en destruirse por sus propios medios y ello porque no consigue realizar sino la finalidad contraria a aquella que le está signada, no pierde, no obstante, nada de su buen humor. […] Tal es, en su conjunto, el concepto de la antigua comedia, tal como la dan a conocer las comedias de Aristófanes. Una distinción que se impone sobre esta relación es la de saber si los personajes actuantes son cómicos para sí mismos o solamente para los espectadores. Solamente en el primer caso se está en presencia de lo verdaderamente cómico en lo que Aristófanes se había revelado como un maestro incomparable".[38] Esta última descripción prescriptiva, como se ve, no se aplica en verdad a otra cosa que a la antigua comedia, pero parece que ese género —opuesto al de lo cómico moderno (de Menandro a Molière y mucho más allá, exceptuado Shakespeare), donde el personaje risible (digamos Arnolfo, o Harpagón) se toma en serio y permanece inconsciente de su propio ridículo— es para Hegel lo cómico por excelencia. Ésa ya no es generalmente[39] nuestra visión y sin duda volveré sobre esto.

*

[37] *Ibid.*, pp. 374-376.

[38] *Ibid.*, pp. 410.

[39] Con la notable excepción de Northrop Frye, cuya concepción de la comedia, como la de Hegel, debe más a Aristófanes o Shakespeare que a Molière o Beaumarchais: véase el capítulo "Mythes du printemps: la comédie", *Anatomie de la critique* [1975], trad. fr. de Guy Durand, Gallimard, 1969, p. 199 *sq.* [Versión en español: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977].

Un objeto que es paradigma al mismo tiempo de género, de época y de estilo, sin duda ha atraído el mayor número de comentarios descriptivos, interpretativos y apreciativos capaces de operar la fusión de lo genérico y lo singular o, si se prefiere, la evocación de lo genérico en términos de singular, y recíprocamente la asunción de lo singular como ilustración típica ("ideal") de un género. Este objeto formidablemente sobredeterminado, incluso negativamente en algunas ocasiones, es la iglesia o —más invocada, por otra parte a justo título, en este imaginario— la *catedral* gótica. *La* catedral: ese singular colectivo tan frecuentemente empleado expresa bien la manera en que los rasgos genéricos de un tipo de edificio y de un estilo histórico se condensan en la imagen sintética de un monumento que los recuerda y los resume a todos. El siglo XIX —un largo siglo XIX que se extenderá para nosotros desde el joven Goethe hasta el joven Proust— soñó mucho acerca de ese fantasma arquitectónico, de una manera que sin duda no es inútil considerar un poco, a través de cinco o seis (desconozco sin duda otras igualmente importantes) de sus manifestaciones más típicas.

*

Es el Goethe del *Sturm und Drang* quien abre este camino, en un ensayo de 1772 muy significativamente titulado "Arquitectura Alemana".[40] En efecto aquí se expresa el mito —que aparentemente se remonta al siglo XVI, en que ese estilo se calificaba en Italia de *tedesco*— según el cual la arquitectura llamada (tan poco pertinentemente) "gótica" sería un arte típicamente germánico. Este ensayo, es verdad, concierne específicamente a la catedral de Estrasburgo que Goethe había frecuentado larga y peligrosamente en el curso del año anterior, ejercitándose en la cima de la torre, en vencer su vértigo. De esa catedral, Goethe atribuye o finge atribuir la concepción al muy mítico Erwin de Steinbach,[41] para mejor oponer su potencia muy nacional al amanerado gusto francés: "Niñerías, balbucea el francés como un eco, y se lanza triunfal sobre su tabaquera *à la grecque*. Pero ¿que han producido ustedes para poder permitirse despre-

[40] Se lo encuentra en Goethe, *Écrits sur l'art*, trad. fr. de Jean-Marie Schaeffer, Flammarion, col. "GF", 1996, pp. 75-86.

[41] Véase Roland Recht, "Le mythe romantique d'Erwin de Steinbach", *Information d'histoire de l'art*, 1970, pp. 38-44.

ciar? […] ¿Y cómo podría no disgustarme, San Erwin, cuando los estetas alemanes disminuyen tu obra uniéndole el nombre de gótica, fiándose de las calumnias de vecinos envidiosos, cuando deberían agradecer a Dios de poder proclamar bien alto: 'Ésta es la arquitectura alemana'; pues los italianos no pueden prevalecerse de tener una que les sea propia, y mucho menos los franceses." Cuando uno sabe dónde nació y se desarrolló, digamos de Saint-Denis a Bourges y Amiens, la arquitectura a la que Notre-Dame de Estrasburgo aporta, tras más de dos siglos, una de sus últimas realizaciones, estas imprecaciones hacen sonreír y en las que Goethe, más tarde, juzgará severamente el estilo, sin desmentir no obstante la reivindicación nacionalista. Pero el interés de este texto es el de manifestar, aunque sea en el contrasentido histórico, la capacidad de generalización a partir de un ejemplo único, y a la recíproca, que se puede encontrar en algunos otros comentaristas, a menudo mejor inspirados.

*

El octavo capítulo del libro I de la tercera parte del *Genio del cristianismo* se intitula "De los templos góticos".[42] Su motivo, bien conocido, y prometido a una posteridad bastante larga, es la idea[43] de que "los bosques han sido los primeros templos de la Divinidad, y en ellos han tomado los hombres las primeras nociones de la arquitectura": los griegos "tornearon la elegante columna corintia con su capitel de hojas, sobre el modelo de la palmera",[44] los pilares egipcios imitan al sicomoro, la higuera, el banano. La bóveda gótica, por su parte, proviene de nuestros bosques de robles galos, que le prestan sus jambas "que sostienen las paredes y terminan bruscamente a manera de troncos rotos. […] Los mismos pajarillos parecen equivocarse y tomarlas por los árboles de sus bosques", de los que la arquitectu-

[42] Chateaubriand, *Génie du christianisme* (1802), tercera parte, libro I, cap. 8, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1978, pp. 800-802. [Versión en español: *El genio del cristianismo*, México, Porrúa, 1982, pp. 204-206.]

[43] Ya presente en Warburton, precisa en una nota Maurice Regard, pero podría ser más antigua.

[44] Importada mucho más tarde, como muchos otros, y sobre la orilla *sur* del Mediterráneo, si he de creerle a Lucien Febvre, "Les surprises d'Hérodote ou les acquisitions de l'agriculture méditerranéenne", *Annales d'histoire sociale*, t. II, 1940, pp. 29-32. La noción de "bosque" de palmeras es por otra parte extraña, todo anacronismo aparte.

ra cristiana ha querido "imitar los murmullos" por medio del órgano y del " suspendido bronce " (perífrasis típicamente neoclásica para designar a las campanas): de ese modo ha "unido al templo gótico hasta el rumor de los vientos y de los truenos, que ruedan sordos en la profundidad de los bosques". Pero el tema central de esta filiación metafórica es evidentemente la oscuridad: "[…] la frescura de las bóvedas, las tinieblas del santuario, las naves oscuras, los pasajes secretos y las puertas bajas, retratan los laberintos de los bosques en la iglesia gótica; todo hace sentir el religioso horror, los misterios y la Divinidad." Nada sorprendente en verlo citar dos veces, en las *Memorias*, la palabra de Montaigne sobre la "vastedad sombría" de las iglesias cristianas.[45]

*

Hegel[46] hereda de Goethe[47] y de algunos otros la reivindicación germánica, pero se guarda de ratificarla, prefiriendo atenerse a la calificación corriente — y no a la asignación genética, de "gótica", más neutra— por su misma inverosimilitud histórica, con respecto a atribuciones nacionales:[48] "En el siglo XIII tomó su desarrollo la arquitec-

[45] *Mémoires d'outre-tombe*, éd. J.-C. Berchet, Bordas, Classiques Garnier, 1989-1998, t. I, p. 554, y t. III, p. 213 [Versión en español: *Memorias de ultratumba*, México, Compañía General de Ediciones, 1961, y Barcelona, Folio, 1999]. Las dos citas, sin duda hechas de memoria, son ligeramente inexactas: la primera (episodio de la noche pasada en Westminster) enuncia "vastedad sombría de las iglesias cristianas", la segunda "vastedad sombría de nuestras catedrales góticas". El texto del ensayo XII del libro II ("Apologie de Raymond Sebond") habla de hecho de "esa vastedad sombría de nuestras iglesias". Las iglesias en las que piensa Montaigne son sin duda "góticas" en el sentido en que nosotros lo entendemos, pero la precisión estilística es evidentemente anacrónica.

[46] *Esthétique*, *op. cit.*, t. VI, pp. 115-141.

[47] A quien reconoce el mérito de haber redescubierto el valor de este estilo: "En nuestros días, fue sobre todo Goethe quien, en la frescura juvenil de su concepción de la naturaleza y del mundo, en oposición con los principios de los franceses, le devolvió su honra…" El hecho es que, si el gótico nació más o menos en (Isla de) Francia, la Francia renacentista y clásica le dio rápidamente la espalda, y lo desconocía aún —con excepción de algunos técnicos como Soufflot— al final del siglo XVIII, lo que justifica en parte la diatriba goetheana: los franceses (no importa lo que imagine Goethe) "inventaron" el gótico, pero no supieron permanecer dignos de esta invención.

[48] Servirá todavía en 1845, en Schnaase, para combatir o por lo menos evitar las reivindicaciones vehiculizadas por *german* o *germanic* (Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art*, Albin Michel, 1986, p. 129). Es tal vez por esa razón, entre otras, que finalmente, y a falta de algo mejor, se ha mantenido hasta nuestros días.

tura gótica propiamente dicha.[49] […] En nuestros días, se rehúsa a atribuirle su invención a los godos, y se le ha dado el nombre de arquitectura alemana o germánica. Nada se opone, no obstante, al mantenimiento de la antigua apelación…" De Chateaubriand, hereda la metáfora —a decir verdad "ineludible"— de la catedral-bosque: "Cuando se penetra en el interior de una catedral de la Edad Media […], se tiene la impresión de encontrarse transportado a un bosque de innumerables árboles cuyas ramas se inclinan unas hacia las otras y se reúnen de manera de formar una bóveda natural. […] Mediante su reunión, las ramificaciones de todos los pilares forman la bóveda de la catedral, así como las ramas superiores de los árboles de un bosque se unen para formar una bóveda de verdor. […] Esto no quiere decir empero que la arquitectura gótica haya tomado como modelo de sus formas a los árboles y los bosques. […] Todo el conjunto del edificio se compone de hileras de pilares que forman como un bosque cuyos múltiples árboles se reúnen en lo alto por su múltiples ramificaciones formando ojivas." Puede verse que la metáfora es aquí perfectamente reversible, y que, contrariamente al uso que hacía de ella el *Genio del cristianismo*, ella no implica ninguna otra interpretación genética. Es que, si se asiste en la catedral gótica a un "retorno hacia una forma próxima a las formas naturales", "aquello de lo que el hombre tiene necesidad, aquí no le puede ser dado por la naturaleza, no puede encontrarlo sino en un mundo que no existe más que en él y para él, para su piedad y para su concentración interior". Aquí volvemos a encontrar el tema de la interioridad subjetiva, que define al mismo tiempo, y con razón, el espíritu del romanticismo y el del cristianismo: la función esencial de la catedral es la de favorecer a la vez "el recogimiento del alma en un espacio cerrado y delimitado", en el que la luz atenuada por los vitrales de color "contribuye al aislamiento con respecto al mundo exterior", y su "elevación hacia el infinito". Pero el "recogimiento subjetivo" aquí no es otra cosa, al parecer, que un medio al servicio de la *elevación,*[50] motivo capital por su

[49] Hegel califica de "pregótica" a la arquitectura cristiana "que se designa comúnmente bajo el nombre de bizantina y que había reinado hasta el final del siglo XII en Italia, en Francia, en Inglaterra, en Alemania, etc.". Ni la cronología ni la terminología son todavía, como se puede ver, demasiado seguras.

[50] "Trabajo de recogimiento y de elevación […] siendo el recogimiento cristiano al mismo tiempo una elevación del hombre más allá de su existencia limitada y una conciliación del sujeto con Dios…"

evidente ambigüedad ante lo físico y lo espiritual: de esta elevación, "la arquitectura recibe una significación que la aleja de lo puramente utilitario y que ella intenta realizar con la ayuda de las formas arquitectónicas". Estas formas, en oposición marcada y fuertemente sobredeterminada, con las del templo griego, se caracterizan por una desaparición de la "rectangularidad",[51] vale decir de la oposición entre la tabla horizontal y su "porte" vertical, "donde la carga que reposa en ángulo recto muestra claramente que es portada". En el edificio gótico, nada porta y nada es portado: la "ojiva" (con esta palabra, Hegel, según el uso de la época, designa menos el crucero estructural de la bóveda que la forma oblicua del arco quebrado) no es ni portante ni portada, o más bien es ambas cosas a la vez:

> En el gótico los muros se alzan por sí solos, en total independencia y libertad, y lo mismo ocurre con los pilares que, llegados al término de su ascensión, se extienden en varias direcciones, para luego tomar contacto, como por azar, los unos con los otros; dicho de otro modo, su destino de sostener la bóveda, y a pesar de que ésta reposa realmente sobre los pilares, no está marcada ni establecida de una manera explícita. Se tiene la impresión de que los pilares no sostienen nada y de que sus ramificaciones superiores no son sino la continuación ligeramente curvada del tronco. […] En la arquitectura romántica, las columnas devienen pilares que, en lugar de una viga transversal, sostienen arcos, pero de tal manera que éstos aparecen como simples prolongaciones de los pilares y se reúnen como por azar en una ojiva. […] La ojiva, al contrario [de la perpendicularidad clásica], que comienza por tener la apariencia de la prolongación del pilar en línea recta, y no se curva sino insensible y lentamente, nos induce la certeza de que es la resultante de la reunión de verdaderas prolongaciones de los pilares. En oposición a las columnas y las vigas, los pilares y la bóveda aparecen como una misma y única formación…

Se habrá apreciado en este pasaje el doble *como por azar*, en el que por cierto no hay que desatender el *como*: el azar no interviene para

[51] Esta pretendida desaparición saca evidentemente buen partido de la presencia de los púlpitos o del triforio, inevitablemente horizontal y subrayado por cornisas, sin hablar de la variedad estilística inglesa llamada, muy explícitamente, "gótico perpendicular". Pero se trata de acentuar al máximo el contraste entre los estilos clásico y gótico: el pensamiento de los estilos procede ya, como más tarde en Wölflin (y, a medio camino, como lo veremos, en Taine), por oposición bipolar.

nada —quiero decir: a los ojos del propio Hegel— en esta formidable elaboración cuyo efecto es fundir una a la otra las dos dimensiones del "porte" y del "reposo", y la finalidad de guiar al ojo hacia "la visión de este dovelaje conformado por el encuentro de los arcos, así como el alma inquieta, atormentada que consigue, a fuerza de recogimiento, abandonar el terreno de lo finito para elevarse hacia Dios, en la que encuentra el reposo buscado".

Se sufre al tener que trozar así, para abreviar, este desarrollo soberbio, cuyo movimiento prosigue en una descripción, más breve pero igualmente inspirada, de lo que Hegel llama "el exterior" de la catedral —un exterior cuyas formas, otra vez a diferencia de los templos griegos, "son determinadas por el interior". Es la fachada principal, con sus portales con dovelajes concéntricos, la que mejor manifiesta esta dependencia: "De ello resulta un estrechamiento de perspectiva, debiendo el exterior recogerse, condensarse por así decir, incluso desaparecer, para convertirse en una entrada. El adentro constituye el trasfondo visible, que se encuentra con el exterior en una relación de profundidad en la superficie; se llega a él mediante la misma marcha por la cual el alma desciende en ella misma para aprehenderse en su interioridad."

La fuerza interpretativa está aquí en su cúspide, pero casi nunca despierta la sospecha de sobreinterpretación, gracias a la justeza relativa de la observación empírica, no obstante mantenida de un extremo al otro sobre un plan de genericidad sintética: aquí como en otras partes, Hegel sabe describir —sabe *ver*— un objeto genérico con la intensidad y la precisión con que otros no podrían, o no creerían poder acordar sino a un objeto singular. La sospecha que yo dejo de lado, él mismo la expresa a propósito de las "significaciones místicas" que algunos quieren atribuir a las relaciones numéricas (número de pilares, etc.) presentes en el edificio gótico: "Esos juegos más o menos arbitrarios, inspirados por el deseo de descubrir en todas las cosas un sentido simbólico, no añaden nada ni a la significación verdadera ni a la belleza de la obra que encuentran su expresión en formas que no tienen nada que ver con la significación mística de las relaciones numéricas. Hay que guardarse también de dejarse llevar demasiado lejos en la búsqueda de significaciones de este género pues, de querer ser demasiado profundo y de buscar en todas partes un sentido oculto, se termina por recordar a esos falsos sabios que pasan al costado de las cosas verdaderamente profundas, sin sospechar su profundidad." No se podría manipular mejor la saludable llamada de atención, pero no

es por cierto en estas páginas que se podría acusar a Hegel de "pasar al costado de las cosas verdaderamente profundas".

*

Tampoco a Michelet,[52] en el que el tema interpretativo —si no la interpretación misma— es ligeramente diferente: para él, "la" catedral no expresa el recogimiento y la aspiración al infinito del alma cristiana, lleva metafóricamente la huella de lo que él llama "el soplo del espíritu" —un espíritu que parece ser, también, el espíritu divino en sí: "Ese ligero soplo que pasó delante de la cara de Daniel, llevándose los reinos y disolviendo los imperios, es otra vez el que ha inflado las bóvedas, el que ha soplado las torres al cielo. Ha penetrado con una vida potente y armoniosa todas las partes de ese gran cuerpo, ha suscitado a partir de una semilla de mostaza la vegetación del árbol prodigioso". El bosque percibido, entre otros, por Chauteaubriand y Hegel se ha convertido en un árbol único, pero dilatado hasta las dimensiones del edificio entero, cuya unidad quiere acentuar esta página. "El espíritu es el obrero de su morada. […] Fue el artesano de su envoltura de piedra, la formó para su uso, la marcó por afuera, por adentro de la diversidad de sus pensamientos. […] Una vez que hubo escapado de las catacumbas, de la cripta misteriosa donde el mundo pagano lo había mantenido, él lanzó al cielo esa cripta; cuanto más profundamente descendió, tanto más alto se elevó; la flecha relampagueante escapó como el profundo suspiro de un pecho oprimido desde hacía mil años. Y tan potente era la respiración, tan fuertemente batía ese corazón del género humano, que se hizo la luz desde todas las partes de su envoltorio; estalló de amor para recibir la mirada de Dios." Este envoltorio que estalla para abrirse a la luz divina, es el motivo esencial, que se opone a la visión hegeliana de un espacio, ciertamente inmenso, pero encerrado en el recogimiento umbrío que le impone la pantalla coloreada de los vitrales. Lo que Michelet llama, según la etimología de la época, el *ojo ojival*, no es sino abertura, nada pretende velarlo. "Miren la órbita enflaquecida y profunda del crucero gótico, de ese *ojo ojival*, cuando hace esfuerzos por abrirse en el siglo XII. Ese ojo del crucero gótico es el signo por el que se clasifica

[52] *Histoire de France*, libro IV, "Éclaircissements" (1883), en *Œuvres complètes*, Flammarion, t. IV, 1974, pp. 601-602.

la nueva arquitectura. El arte antiguo, adorador de la materia, se clasificaba por el apoyo material del templo, por la columna, columna toscana, dórica, jónica. El arte moderno, hijo del alma y del espíritu, tiene por principio no la forma, sino la fisonomía y el ojo; no la columna, sino el crucero; no lo lleno, sino el vacío." Michelet parece interpretar aquí la palabra *croisée* [crucero], que designa propiamente el encuentro en la clave de las nervaduras que sostienen o subrayan la bóveda de caballetes, en el sentido corriente de "ventana".[53] La expresión *crucero gótico* favorece de maravillas la confusión entre la ojiva constructiva y la abertura del arco quebrado, llamado entonces (demasiado) comúnmente *ojiva*. Pero esta confusión banal permite motivar un tema que ya no dejará de irrigar todo el discurso sobre el edificio gótico, en el que el balance (precisamente gracias al crucero de ojiva)[54] de los empujes de la osamenta de los pilares y de los arbotantes, "esqueleto de piedra", permite prácticamente prescindir de los muros en beneficio de una simple cortina de luz. A ese arte de lo pleno material que era el arte antiguo sucede entonces un arte del vacío, donde el vacío es evidentemente el emblema del espíritu.

En suma, la significación espiritual que Hegel atribuía al ímpetu de los pilares que convergían en bóveda en la cima, es mantenida por Michelet, pero transfiriéndola a otro aspecto del edificio gótico: el evidentemente progresivo de su "envoltorio", que se verá culminar en la Sainte-Chapelle —la cual, sin embargo, no tiene nada de catedral. Progresivo, porque la tendencia no deja de acentuarse en el curso de la Edad Media que terminaba: "En el siglo XII y en el XIII, el crucero hundido en la profundidad de los muros, como el solitario de la Tebaida en una gruta de granito, está totalmente retirado en sí mismo: medita y sueña. Poco a poco avanza desde el adentro hacia el afuera, arriba a la superficie exterior del muro. Irradia en bellas rosas místicas, triunfantes de la gloria celeste." Y aquí está finalmente la inevitable decadencia: "Pero apenas el siglo XIV ha pasado, ya esas rosas se alteran; se cambian en figuras resplandecien-

[53] En este sentido *croisée* proviene, por metonimia, del crucero de los montantes [la doble significación es válida igualmente para su equivalente español, *crucero*. T.].

[54] Esta explicación, como se sabe, fue avanzada por Viollet-le-Duc, rebatida más tarde, pero nunca del todo eliminada; sobre esta abundante controversia, véase por ejemplo Paul Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretation through Eight Centuries*, Princeton, 1960, y R. Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales, XII^e-XV^e siècle*, Gallimard, 1999.

tes; ¿son llamas, corazones o lágrimas? Todo eso a la vez, quizá." El espíritu, aparentemente, ya no está más allí.[55]

Acabo de mencionar los arbotantes, de los que Michelet no habla. Hegel lo hacía a título, por supuesto, de la "forma exterior", pero con un matiz de reproche que parece acusar alguna decadencia: "A partir de un momento dado, el exterior, teniendo sus propias tareas que cumplir, comienza a franquearse su dependencia con respecto a la forma y la disposición interior [dependencia que Hegel, como se ha visto, ponía a crédito del gótico]. Recordaremos a propósito de esto los arbotantes. Vienen a remplazar a los numerosos pilares interiores y sirven para apuntalar el conjunto del edificio, para asegurar su solidez a pesar de su altura. Reproducen exteriormente, es verdad, los intervalos y el número de los pilares interiores y sus disposiciones en hileras, pero no la forma misma de esos pilares, pues, a medida que se elevan, su robustez disminuye de descanso en descanso."

*

Esta sospecha de decadencia se acentúa fuertemente en Taine, pero recae, a decir verdad, sobre el arte gótico en su conjunto. El arbotante es allí, como en Hegel, el signo más manifiesto, como lo testimonia esta comparación descortés que le viene en Roma, y por antítesis mental, delante del Coliseo: "El edificio se apoya sobre sí mismo, inquebrantable, ¡cuán superior a las catedrales góticas con sus contrafuertes que parecen las patas de un cangrejo!"[56] Pero la página más severa —una verdadera requisitoria— se encuentra en la *Filosofía del arte*.[57] Requisitoria, a decir verdad, al menos tanto contra el cristianismo mismo como contra la arquitectura que él inspira:

[55] En otro contexto interpretativo, ya no histórico sino etnogeográfico, el *Tableau de la France* (1833) oponía a "la sobria y severa arquitectura normanda, aguzada en ojivas y alzándose al cielo, como un verso de Corneille" —puesto que Corneille nació en Rouen—, la arquitectura flamenca, "rica y plena en sus formas", donde "la ojiva se suaviza en curvas blandas, en redondeces voluptuosas" (Les Belles Lettres, 1949, p.75).

[56] *Voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 27.

[57] *Op. cit.*, pp. 64-67.

Los hombres que entran aquí tienen el alma triste, y las ideas que vienen a buscar son dolorosas; piensan en esa despreciable vida tan dolorosa y rodeada de semejante abismo, en el infierno, en la pasión de Cristo agonizando en su cruz, en los martirios de los santos torturados por sus perseguidores. Bajo estas enseñanzas de la religión y bajo el peso de sus propios temores, mal se avendrán a la alegría y a la belleza simple del día; no dejan entrar la luz clara y sana. El interior del edificio permanece ahogado en una sombra lúgubre y fría. El día sólo llega transformado por los vitrales: de un púrpura sangriento, en esplendores de amatista y de topacio, en resplandores místicos de pedrerías, en iluminaciones extrañas, que parecen boquetes que dan al paraíso.

Como Hegel, y contrariamente a Michelet, Taine encuentra en la ventana obstruida por vitrales una causa de oscuridad antes bien que de luz, pero esta penumbra es en él más favorable al entenebrecimiento dolorido del alma, que a su elevación hacia el infinito. La forma fundamental del edificio —el plano en cruz— simboliza aún, para estas "imaginaciones delicadas y sobrexcitadas", el sufrimiento fundador y su principio constructivo y estilístico —la ojiva—, en pleno acuerdo con "la intemperancia y las curiosidades de la fantasía enfermiza", desestima "la columna, la viga horizontal y colocada transversalmente, el medio punto; en suma: el fuerte asiento, las proporciones equilibradas, la bella desnudez de la arquitectura antigua" (el tema de la *desnudez*, realmente obsesionante y un tanto fantasmático en las evocaciones taineanas de la vida antigua, viene a investir aquí la descripción de sus edificios). El gótico tendrá entonces por soporte y por emblema "no la simple redondez de la arcada o el simple cuadrado formado por la columna y el arquitrabe, sino la unión complicada de las dos curvas partidas la una por la otra, que es la ojiva". El término corriente *arco quebrado* se ve aquí desvalorizado muy eficazmente por esta simple conversión de quebrado en partido, que transfiere al elemento constructivo la honda morbidez del pensamiento que a él recurre. La continuación es del mismo tono: aspiración a lo "gigantesco", "pilares monstruosos", "delicadeza de las formas", "púrpura abigarrado de los rosetones", "enmarañamiento de las columnillas graciosas, de las espirales complicadas"; se diría que se trata de "aguardar al mismo tiempo el infinito en la grandeza y el infinito en la pequeñez, agobiar al espíritu desde ambos lados a la vez, por la enormidad de la masa y por la prodigiosa abundancia de los detalles".

Es en el fondo la requisitoria de Vasari —y de toda la época clásica—, pero agravada aquí por una diatriba anticristiana que faltaba, y

que lleva la marca de una ideología más reciente. Desde entonces, se podría creer la causa oída y el veredicto pronunciado, pero falta aún, y nuevamente, encontrar en la evolución ulterior, "en la época del gótico flamígero", motivos suplementarios de condenación. La arquitectura "renuncia ahora a la solidez para entregarse entera al ornamento": campanarios superpuestos, encajes de molduras, muros vaciados "ocupados casi enteros por las ventanas; falta apoyo; sin los contrafuertes adheridos a las paredes, el edificio se desplomaría; se desmigaja incesantemente, y colonias de albañiles, instalados a sus pies, reparan continuamente su ruina continua". El amontonamiento de piedra ya no puede mantenerse por sí mismo, se le adjunta, *horribile dictu*, una "armadura de hierro, y el hierro, al oxidarse, llama a la mano del obrero, para sostener la inestabilidad de esta mentirosa magnificencia". Se oye allí, supongo, una de las primeras diatribas contra la "mentira" de la armadura metálica, que la emprenderán muy pronto contra los "ardides" del rascacielos neogótico. En una palabra, "la iglesia ya no parece un monumento sino una joya de orfebrería. Es una cristalera matizada, una filigrana gigantesca, un adorno de fiesta, tan labrado como el de una reina o una novia. Adorno de mujer nerviosa y sobrexcitada, parecido a los vestidos extravagantes del mismo siglo y en los que la poesía delicada, pero malsana, indica, por su exceso, la imaginación perturbada, la aspiración violenta e impotente, propias de una época de monjes y de caballeros". Ahora bien, esta arquitectura cubre muy pronto toda Europa y extiende su impronta a todas las construcciones, civiles, militares, a los muebles, a las vestimentas, "de suerte que, por su universalidad, expresa y atestigua la gran crisis moral, a la vez enfermiza y sublime, que, durante toda la Edad Media, ha exaltado y trastornado el espíritu humano". Hay algo sospechoso en este encarnizamiento de denuncia de una histeria, necesariamente femenina, en la que el discurso denunciante parece complacerse un poco.

*

Este último gótico, Taine dice verlo "en Estrasburgo, en Milán, en Nuremberg, en la iglesia de Brou". Lo ha visto, en todo caso, en Milán, de la que describe el Duomo[58] con mucha menos hosquedad, como manifestando "al mismo tiempo su triunfo y su exceso". Nunca, sin em-

[58] *Voyage en Italie*, *op. cit.*, t. II, pp. 349-353.

bargo, "se lo ha visto tan agudo, tan bordado, tan complicado, tan sobrecargado, tan parecido a una pieza de orfebrería". Pero es que nuestro viajero viene de pasar algunas semanas en Roma, donde la arquitectura religiosa del barroco se le apareció como el colmo del artificio y de la teatralidad. Por contraste, el interior del Duomo lo mueve a exclamar, sin matiz peyorativo: "He aquí el verdadero templo cristiano." Repentinamente, es la vieja metáfora forestal la que regresa al primer plano: "gran bosque", "vieja floresta germánica", "una arquitectura completa como la de Grecia, que tiene, como la de Grecia, sus raíces en las formas vegetales. El griego toma como su tipo el tronco del árbol cortado; el alemán, el árbol entero con sus ramas y sus hojas" (se ve que, para Taine lo mismo que para Goethe, la arquitectura gótica es necesariamente "alemana", incluso si los constructores que obraron en el Duomo desde el siglo XIV hasta el XVI —y aún en el XIX para la fachada, ordenada por Napoleón— eran en parte franceses, e incluso… italianos). "En todo caso, no he visto jamás una iglesia en la que el aspecto de los bosques septentrionales sea tan sensible, en la que uno imagine tan involuntariamente los largos senderos de troncos que se juntan en ángulos agudos, los domos de follajes irregulares y entrelazados, la sombra universal sembrada de claridades por las hojas coloreadas y diáfanas. […] Se ha de pasar la jornada aquí como en un bosque, el espíritu tan calmo y tan colmado, delante de grandezas tan solemnes como las de la naturaleza. […] Un sueño místico con un sentimiento nuevo de la naturaleza septentrional, tal es la fuente de la arquitectura gótica."[59] La crítica no llega sino hasta después de reflexionar, al final de la jornada, tal vez: "en una segunda mirada, se sienten las exageraciones y los disparates. Este gótico es de la última época, inferior al de Asís; en el exterior, sobre todo, las grandes líneas desaparecen debajo de la ornamentación. […] Aquí aparece el carácter propio de la Edad Media, la desproporción entre el deseo y la potencia."

Reproche moderado, y por otra parte de inmediato rectificado: "Pero delante de una obra semejante la crítica no tiene lugar. Se la echa del propio espíritu como a un intruso: ella se queda en la puerta y ni siquiera osa regresar." Todo transcurre, en suma —siendo la distancia

[59] Como Kant, Taine pone lo "bello natural" muy por encima de los logros del arte. Visitando la villa Borghese, encuentra el encanto de sus "queridos bosques" ardeneses; los grandes robles lo hacen descansar deliciosamente de los monumentos y de las piedras. Todo lo que es humano es *intencional*, y como tal fatiga…" (*Ibid*, t. I, p. 214).

cronológica tan leve entre *Viaje a Italia* y la *Filosofía del arte*, que con frecuencia toma algo en préstamo del primero, por otra parte— como si el arrebato contra el género se acallase ante la obra singular, cuya presencia efectiva, quizá, viene a temperar la fiebre de una descripción genérica un poco demasiado libre de todo control. Pero esta serie de textos, a partir de Goethe y Chateaubriand, que componen bien —sin duda con otras— una suerte de género ("la" página sobre "la" catedral gótica), da a veces el sentimiento de un séquito de porciones de bravura, donde los mismos temas descriptivos y metafóricos pueden inspirar *ad libitum* una apreciación tan pronto positiva, tan pronto negativa —signo de la intensidad, en todo caso, que puede revestir la relación con ese objeto múltiple, forzadamente ausente y en el límite puramente virtual.

*

Después de Taine —o más bien al mismo tiempo que él, puesto que el *Dictionnaire raisonné* de Viollet-le-Duc apareció de 1854 a 1868, y sus *Entretiens sur l'architecture* de 1863 a 1872— [60] y por lo menos hasta hoy, el discurso sobre el gótico se desvía a un terreno en principio más funcional, no sin controversias igualmente visibles, ni por lo demás sin retornos a despistes interpretativos o apreciativos igual de sorprendentes: véase el paralelo arriesgado por Panofsky entre la arquitectura de las catedrales y el pensamiento escolástico.[61] No me arriesgaré en ese terreno técnico, pero esta larga historia muestra bastante cómo un género (un estilo investido en un género) puede constituir globalmente una forma simbólica capaz de suscitar páginas de comentarios inflamados. No es cierto que, para las multitudes de visitantes, cada edificio evoque sistemáticamente el conjunto del género, pero me parece que esta conciencia genérica no está nunca demasiado lejos del espíritu en ocasión de tal contemplación —esa conciencia que incita a Proust, por ejemplo, tras los pasos de Ruskin y ante la fachada de Amiens, a evocar, por medio del trujamán de las "telas sublimes" de Monet, la de Rouen, sin siquiera señalar el cam-

[60] Viollet precedió inmediatamente a Taine, por otra parte, en 1863, en la enseñanza en la *École des beaux-arts*.

[61] *Architecture gothique et pensée scolastique* (1951), trad. fr. de Pierre Bourdieu, Éd. de Minuit, 1967. [Versión en castellano: *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1986.]

bio de lugar, como si Monet hubiese pintado, a horas diferentes y bajo luces cambiantes, la fachada de una (de "la") catedral genérica: "cuando usted ve por primera vez la fachada occidental de Amiens, azul en la niebla, deslumbrante en la mañana, habiendo absorbido el sol y generosamente dorada por la tarde, rosa y ya frescamente nocturna al atardecer, no importa a cuál de esas horas suenen sus campanas, y que Claude Monet ha fijado en sus telas sublimes donde se descubre la vida de esa cosa que los hombres han hecho, pero que la naturaleza ha recuperado al sumergirla en ella, una catedral…" El lector no informado podría creer que Monet ha consagrado su célebre serie a la fachada de Amiens. De este intercambio o de ese deslizamiento de lo singular a lo genérico y viceversa, de esa visión de *la obra como género*, el operador —se sabe después de Aristóteles calificando a Eurípides de *tragikôtatos*— es la noción de *por excelencia*, que hace de la obra singular una ilustración emblemática de su género. No dejará de figurar en lo bajo de esta misma página[62] "Amiens, la catedral gótica por excelencia" —como lo era Estrasburgo para Goethe y, para Taine, laudatoriamente o no, el Duomo de Milán.

*

"Y a la recíproca", decía yo, puesto que "la" catedral gótica permite aquí pasar de un singular a otro a través de una esencia común (se piensa inevitablemente en la experiencia de la memoria involuntaria); pero el caso ejemplar de esta recíproca —del género a la obra—, se lo encuentra en esta célebre ilustración del *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc, que pone ante nuestros ojos la representación sintética de lo que Viollet, autor de esta lámina evidentemente, llama modestamente una "catedral gótica ideal". Ideal sin ser abstracta, diría otra vez el Proust de *Temps retrouvé* [*El tiempo recobrado*], esa catedral fantasmática de pluma y de tinta, casi una maqueta, nada impediría realizarla en edificio de piedra, lo cual representaría sin lugar a dudas uno de los florones neogóticos del *revival* diecinuevesco, como Sainte-Clotilde en París o Saint-Patrick en Nueva York —o, un poco más arriba en Manhattan, Saint John-the-Divine si llegan a terminarla algún día. "Ideal", lo es sobre todo por acumulación, por saturación de todos los elementos, de todos los rasgos distintivos del estilo: profusión de

[62] "Journées de pélérinage",1900, art. citado, p. 89.

flechas, de gabletes, de arbotantes con pináculos, de todo lo que puede acusar la supuesta obsesión del ángulo agudo; solamente un pastiche más, pero toda una carga, una verdadera pesadilla tainiana —de donde, sin duda, surge la añoranza de la "desnudez" del arte antiguo; pero de donde también, en otro sentido, el hecho de que las torres de Notre-Dame no hayan recibido de la mano del propio Viollet-le-Duc las flechas que le siguen faltando tan cruelmente. "Ideal" ciertamente no significa *perfecta*, y por otra parte, como decía poco más o menos Kant y como no será repetido jamás lo suficiente, la perfección no es una cualidad estética. Esta catedral virtual ilustra bastante bien, con todos los excesos y los fracasos inherentes a este tipo de síntesis, lo que puede ser, casi realizado aquí, el género como obra —en el sentido fuerte de la palabra—: la *puesta en obra* del género.

*

Más arriba yo calificaba de "fantasmática" la noción de placer genérico, considerando que la relación estética (de *gusto*) que podemos mantener con un género no es nunca relación con un objeto concreto *in praesentia* del que se pueda gozar, sino siempre con una clase abstracta, por definición más bien ausente que presente, y por lo mismo sustraído a todo goce efectivo: "amar" un género puede ser un sentimiento muy intenso, pero, una vez más y como muchas otros, más bien del orden del deseo que del placer, y cuyo contenido consiste sobre todo en buscar la satisfacción que procuraría la relación efectiva con una obra afiliada a dicho género.

Sin embargo existe, por supuesto, una manera de placer genérico: está en la satisfacción estética que procura, en (la ocasión de) la relación con una obra, el sentimiento —fundado o no, simple o complejo, directo o indirecto— de su pertenencia a un género; este tipo de relación —relación con lo genérico a través de un singular paradigmático que lo ejemplifica "por excelencia"— es la ilustrada tan a menudo, ya lo hemos visto, por la *Poética* de Aristóteles o la *Estética* de Hegel, y teorizada, en el primer caso, en la noción de "placer propio" de un género.

Si se quiere salir del marco demasiado conformista (quiero decir: demasiado apegado a las meras relaciones de *conformidad* genérica) de las estéticas clásicas, entre las satisfacciones de este tipo se pueden contar, al menos con certeza:

– El reconocimiento de los rasgo recurrentes, que afecten toda la duración de la obra —como el relato en *off* en la primera persona del héroe en los *films noirs*, derivado de las novelas del mismo color de Chandler, Hammett o James Cain— o que intervengan, de una manera más o menos previsible, en un punto particular de la acción, como el momento en que el teniente Columbo, después de una salida falsa, solicita hacer "una última pregunta". Se podía advertir, en los filmes franceses en los que intervenía Jean Gabin después de la guerra, un rasgo casi sistemático, muy cercano a coerciones rituales de las series televisivas, y sobre las que siempre me he preguntado si figuraban en el contrato: esta obligación —pero yo la percibo más bien como un privilegio concedido al actor— consiste en aparecer por lo menos una vez vistiendo pijama (impecablemente planchado). Esta regla implicaba tal vez excepciones, pero bastaba para sostener el interés de esas películas, por lo demás desiguales en mérito: uno asechaba la aparición del pijama y, tan pronto se satisfacía este rito, se podía volver a casa.

– La percepción del modo de variación que acompaña necesariamente a esta recurrencia: el teniente Columbo no debe ensayar nunca dos veces la misma falsa salida, y Peter Falk asegura que esta regla le costó mucho trabajo a todo el equipo. Los especialistas deben poder distinguir los pijamas de Gabin de un film a otro. Pero el equilibrio entre forma y variante depende de una cierta libertad, o voluntad, autoral o actoral: Columbo no cambia jamás de auto, ni de impermeable (su intérprete echó mano siempre del mismo accesorio, devotamente conservado, dice, en el guardarropa de su propio domicilio), pero Gabin ostentaba de buen grado (aunque sucesivamente) diversos pijamas en el mismo film —tal vez dos en *French Cancan*, y, si tengo buena vista, cuatro en *Mélodie en sous-sol* [*Gran jugada en la Costa Azul*]…

– El sentimiento del pasaje al "segundo grado", vale decir del momento en que la observación, necesariamente consciente, de la convención, se matiza de un autopastiche más o menos irónico, como cuando Columbo, a quien una sospechosa, irresistible puesto que estaba encarnada por Faye Dunaway, le pregunta glamorosamente cuál es su nombre de pila, responde, montado más que nunca en el reglamento: "Teniente". Como ese matiz es necesariamente ligero, puede muy bien ser más atencional (de parte del receptor) que intencional (de parte del autor); contrastar ese punto exigiría un estudio cronológico de la serie, en el orden de su producción real, estudio que no está al alcance de ningún receptor ordinario: dado el desorden en el

que hoy los telespectadores ven y revén esos episodios, cada uno interpreta a su gusto, y este *ad libitum* forma parte sin duda del juego. Pero, entre la simple variación y esta suerte de guiñada de ojo humorística, la frontera es eminentemente porosa. Por ejemplo, la convención del monólogo en *off* en el thriller está técnicamente motivada en *Double Indemnity*[63] [*Perdición*], donde descubrimos *in fine* que este relato-confesión es dictado al magnetófono por el héroe moribundo como un gesto hacia su amigo investigador; por el contrario carece de motivo (se vuelve inverosímil) en *Laura*,[64] en la que el héroe, que muere al final, evidentemente no está en condiciones de asumir el relato hasta su término; está espectacularmente subvertida en *Sunset Boulevard*[65] (que por otra parte no es exactamente un thriller), en que la historia es contada —necesariamente en *flash-back*— por el cadáver que vemos flotar, en la primera secuencia, en la piscina de su asesina. Estas acentuaciones, o *dénudations* [exhibiciones del procedimiento] (para hablar como los formalistas rusos), del procedimiento no están muy lejos del grado siguiente, que da…

– El sentimiento de una transgresión de las normas, transgresión que por definición las supone y, en ocasiones, las conforta revelándose a tiempo una falsa transgresión. Un episodio de *Columbo* se titula algo así como "El entierro de la señora Columbo"; la idea de que la mítica esposa del teniente pudiera morir en el curso de la serie constituye una infracción tan grave como irreversible— incluso si ya nadie se preocupa (ya no está en situación de preocuparse) por el orden de sucesión de sus episodios. El espectador sospecha, ya desde el título, que hay alguna superchería, pero el hecho es que el episodio comienza por una escena en el cementerio donde Columbo finge ser el viudo inconsolable y la desmentida, claro está, no llegará sino hasta el desenlace. Esta transgresión mayor está acompañada por una transgresión menor, pero en cierto sentido más perturbadora: Columbo recibe "en su casa" (lugar en principio tan inaccesible como el Olimpo a los simples mortales) a la culpable por desenmascarar y nosotros descubrimos, al mismo tiempo que ella, una fotografía de la señora Columbo, que sale así de su habitual invisibilidad; aunque muerta —dado que está muerta—, y mediante el ardid de esta imagen, ella se encarna repentinamente, o casi, en la pantalla (el tabú sobre el ros-

[63] Billy Wilder, 1944.
[64] Otto Preminger, 1944.
[65] Billy Wilder, 1950.

tro, por el contrario, no afecta a la esposa desaparecida de Navarro, cuya foto aparece siempre en un lugar visible del apartamento del comisario, sitio obligado, creo yo, para la última escena). Se revelará, siempre *in fine*, que esta representación es tan engañosa como la puesta en escena del deceso, y que la persona fotografiada *no* era la señora Columbo, sino alguna cuñada tan efímera como complaciente, así como el apartamento donde se sitúa la escena final era en realidad el del ayudante de Columbo. Por ende se respetan todas las interdicciones, pero el episodio se jacta de pretender violarlas durante tanto tiempo como es posible fingirlo.

*

De hecho, un género popular como la serie televisiva no puede soportar verdaderas transgresiones: cada serie tiene su "biblia" o catálogo de rasgos obligados, aunque sean negativos (Columbo no tiene nombre de pila, la señora Columbo no aparece jamás), con los cuales se puede ciertamente jugar —sobre todo al cabo de cierto tiempo, cuando el resorte comienza a aflojarse y se vuelve oportuno reajustarlo mediante una nueva vuelta de tuerca—, pero que no se puede traicionar absolutamente, so pena de desinterés del público. En los géneros cultos y las artes nobles, que suponen un público de espíritu más abierto, el margen es sin duda menos estrecho. Incluso en el régimen clásico, los artistas saben ensanchar el campo por toques más o menos ligeros, por ensayos más o menos audaces. He recordado la manera en que Corneille, para el *Cid*, comienza por cubrir su desenlace (casi) feliz mediante un cambio de género ("tragicomedia"), luego se atreve a reintegrar el género "tragedia". El mismo Racine, a quien su genio mueve mucho menos a la innovación genérica, se permite en *Bérénice* —no contra la definición aristotélica del género, sino contra la opinión difundida— un desenlace desprovisto de "sangre" y de "muertos", que no tiene otra cosa de trágico que la separación *invitus invitam* de los dos amantes y "esa tristeza majestuosa que constituye todo el placer de la tragedia"; y, en *Bajazet*, una acción cuasi-contemporánea (pero exótica), de nuevo contraria a las costumbres del público y no a las reglas escritas. Un paso más en la libertad atribuida, y he aquí otra vez en Corneille un rasgo francamente "contraestándar",[66] que inaugura lo que se preferirá considerar,

[66] Véase Kendall Walton, "Catégories de l'art", 1970, *Esthétique et poétique*, Éd. du Seuil, col. "Points", 1992.

al menos en el régimen clásico, como un nuevo género: la ya mencionada *comedia heroica*, que combina la acción cómica y el carácter noble de los personajes. Pero la adopción de un nuevo estándar, y más aún el ensanchamiento de la categoría —si se elimina, como se lo hizo prácticamente a partir del siglo XIX, toda distinción de género en el interior de la categoría más vasta de *teatro*—, suprimen inevitablemente el sentimiento de transgresión. Es sin duda desembarazarse de consideraciones escolásticas y —o a la vez— ociosas, pero tal vez es privarse de una fuente de placer, como el no iniciado en música pop que no percibe ninguna diferencia entre *punk* y *new wave*. Los melómanos y los aficionados a la pintura de hoy, que disponen de un concepto (para hablar como Hegel) ampliado de la música o de la pintura, están privados por siempre del escalofrío que debieron sentir los primeros oyentes de música atonal, o los primeros espectadores de telas abstractas. El arte contemporáneo, esa confusa mezcla cultural en la que convergen alegremente todas las artes, visuales, plásticas, sonoras, olfativas y otras, no deja por cierto de regocijar a sus aficionados, pero no estoy seguro de que su naturaleza agudice en ellos el sentido de las diferencias y el sentido del discernimiento.

*

Otro peligro más puede amenazar a un género, y más ampliamente a un arte, aparte de esta dilución en la entropía: es el estancamiento estilístico, con la regresión historizante que rara vez deja de acompañarlo —la arquitectura del siglo XIX ha conocido sus brotes neogóticos, neorromanos, neorrenacentistas, y la del siglo XX completando sus *revivals* de toda especie, fases retro ventajosamente calificadas de "posmodernas". La breve historia del jazz ya ha ofrecido uno o dos ejemplos bastante instructivos de este fenómeno. Sin duda no es mucho más razonable anunciar la "muerte del jazz" que el "fin del arte" en general. La especie humana y sus ocupaciones específicas siendo como son, sería un poco más razonable pensar que el arte, y la relación estética en general, se han vuelto un componente permanente de dichas ocupaciones, que no tiene ninguna razón para extinguirse o para agotarse un día. Lo que se puede producir, y por ende ya se produjo, es más bien una detención del movimiento de evolución y de revoluciones sucesivas que marca la historia del arte en general, y de cada arte en particular, por lo menos desde el Renacimiento (pe-

ro ni la Antigüedad clásica ni la Edad Media testimonian un verdadero estancamiento de ese tipo). Se podría imaginar, en este sentido, la instauración de una fase por venir, eventualmente duradera, incluso definitiva, en la que los artistas continuarían produciendo obras capaces de satisfacer el gusto del público, sin ninguna modificación perceptible en el estilo ni en el objeto, como se cree poder observarlo en ciertos (largos) períodos del arte chino u egipcio (desconfiemos sin embargo de la ilusión retrospectiva, o de lo que Paulhan llamaba "la ilusión de los exploradores" frente a culturas demasiado lejanas). Aparentemente es este amable paraíso posthistórico lo que nos promete Arthur Danto.

No estoy seguro de que el jazz en su esfera, y tan sólo por un tiempo, no haya arribado a este estadio. Todas las noches, los turistas que frecuentan las *boîtes* de Nueva Orleans pueden oír sesiones destinadas a ellos, en el estilo del mismo nombre, que eventualmente pueden incluir una (débil) parte de improvisación, pero ninguna de evolución estilística: es un *revival* de chorro continuo, que no tiene ninguna razón para innovar porque apunta a satisfacer a un público que por cierto no lo desea. El jazz más vivo que uno puede oír hoy en Nueva York o en París ciertamente no está estereotipado en ese tipo de reconstitución folclórica, pero no se puede decir que testimonie una fuerte evolución con respecto al estilo que inventaron en los años cuarenta y cincuenta una o dos generaciones de *boppers*. El hecho es más bien que después de los bandazos en un atolladero del *free*, éste regresó a lo que había sido su lenguaje armónico y, al mismo tiempo, más equilibrado y más fecundo en posibilidades de improvisación. Pero improvisar no es innovar (improvisar en un estilo no es hacer evolucionar ese estilo), y ese *neo-bop* ha instalado al jazz en un nuevo *mainstream* que hoy lleva, en suma, más de medio siglo de duración: salvo diferencias individuales, nada distingue musicalmente (sino técnicamente) lo mejor que se hace hoy de lo mejor que se hacía ayer, o anteayer. Es siempre una gran fuente de placer estético, y también de realización artística, puesto que la improvisación, aunque sea en un estilo establecido, incluso solidificado de larga data, es una forma de creación, y en este sentido el jazz está siempre vivo. Pero, para una música que, de 1920 a 1950, no había cesado de modificar su estilo de un año a otro y de enriquecer su idioma, esta fase de estancamiento, sin duda transitorio, puede sorprender a unos tanto como colma a otros para quienes ese estilo es insuperable. Pero, después de todo, dejar de innovar es una innovación como cualquier otra.

Lo que más puede parecerse a verdaderas innovaciones resulta aquí de encuentros más o menos fecundos, como ya hemos conocido más de uno entre la tradición jazzística y músicas más o menos vecinas, como el afrocubano, la bossa-nova, la salsa, el rock, el rap, la producción electrónica y otras importaciones estilísticas o tecnológicas. No estoy seguro de que el espíritu de la cosa sobreviva siempre a estas diversas "fusiones", pero la parte de apreciación subjetiva que entra en este género de pronósticos debe incitar más bien a la prudencia. Después de todo, el jazz nació, al comienzo del siglo pasado, de mezclas semejantes; y tan matador, o por lo menos esterilizante, puede ser el deseo de "purificación" en estética como en otros terrenos. Louis Armstrong, quien sin embargo no podía ignorar de qué *melting pot* venía su música, juraba en los años cuarenta que el bop "no era jazz", así como otros en el mismo momento juraban que el expresionismo abstracto no era pintura. Saber de dónde se viene no garantiza que se sepa adónde se va. Lo esencial tal vez es saber para quién suena el jazz.

*

He hablado de *Columbo* como si fuese un género, cosa que no es: es una serie entre otras dentro del género *serie*, y que no comparte con las otras más que la obligación de respetar sus coerciones propias; vale decir que el género *serie* es un género más fuertemente "codificado" que muchos otros (teniendo cada serie particular su propio código), por razones relacionadas sin duda con el sistema de producción y al régimen de consumo que le impone el hecho de la "recurrencia" televisiva. Pero la recurrencia en sí misma no está indisociablemente ligada a las prácticas de la televisión: existen cuasi-series en el cine (*James Bond*, *Lemmy Caution*, los *Gendarme*, los *Bronzés*, etc.), y también en la novela, al menos popular y por lo menos a partir de *Rocambole*, cuyos códigos no tienen tal vez demasiado que envidiarles a los que cunden en la pantalla chica. Y es sin duda la recurrencia, más que sus diversos vehículos, la que conlleva la necesidad de convenciones repetitivas —incluso si algunas colecciones o editoriales, como Harlequin, imponen coerciones igualmente rigurosas —e incluso más— a conjuntos genéricos desprovistos —si no es un abuso de mi parte hablar así— de recurrencia propiamente dicha, pero no de constancia en los "contratos de lectura" y las normas de producción.

*

Advierto que con estas cuestiones de serie, hemos entrado sin darnos demasiada cuenta en un campo que no es solamente el de los géneros (eventualmente transhistóricos y de definición a veces puramente analógica, como cuando se juzga que el *Cantar del Roldán* es un poema épico), sino también el de los grupos de obras, definidos por un aire histórico-geográfico, como la novela picaresca española; o por una unidad (más o menos grande) de fuente autoral: la serie de los *Rocambole* es (salvo intervención de "negros")* únicamente la obra de Ponson du Terrail, y los *Arsenio Lupin* únicamente la de Maurice Leblanc. Ya sea más o menos grande, puesto que una serie novelística, como toda otra obra literaria, puede estar escrita, como se dice generosamente, "a cuatro manos" (los *Fantomas* de Allain y Souvestre), y tal vez también tomada a cargo por uno o varios autores sustitutos después del deceso del iniciador (éste fue, creo, el caso de *OSS 117* de Jean Bruce), como Masaccio continúa a Masolino, y Filippino Lippi continúa a Masaccio en la capilla Brancacci, o como Süssmayr termina el *Requiem* de Mozart y Alfano la *Turandot* de Puccini. Pero el cine (y por supuesto, aunque de manera un poco menos visible, la televisión) presenta un rasgo que le es bastante propio, en el hecho de la pluralidad de intervinientes en esa obra altamente colectiva que es una película —y especialmente propio por razones que pertenecen a la política de empleo y de contratos de los grandes estudios (funcionando cada estudio un poco a la manera de una compañía estable), del cine hollywoodiense de la gran época. Este rasgo es la manera en que los participantes en la creación fílmica —productores, guionistas, músicos, directores de fotografía, decoradores, montajistas, y sobre todo (quiero decir: de manera especialmente perceptible) realizador y actores— circulan de un film al otro, y a menudo de un género a otro, tejiendo a través de toda esta producción una red compleja de relaciones entrelazadas que conforman un conjunto de obras ligadas, o más bien emparentadas entre ellas, por una comunidad, tan pronto de productor, tanto de guionista, tanto de realizador, tanto de intérprete, tanto de todo eso a la vez; pero un film, si no hay, por ejemplo, más que un realizador, cuenta siempre con varios intérpretes, lo que

* "*Nègres*": se refiere a la figura del ayudante o colaborador de un escritor, conocida también como *escritor-fantasma* o *shadow-writer* [T.].

complica todavía más el juego. Los aficionados al western perciben claramente lo que une entre sí a las películas de Ford, a las de Hawks, las de Anthony Mann, las de Peckinpah o las de Sergio Leone; pero perciben igualmente bien lo que une los filmes en los que figura John Wayne (de Ford a Hawks), o James Stewart (de Ford a Mann), o Henry Fonda (de Ford a Leone). Los aficionados a la comedia conyugal distinguen a Cukor de Capra, a Capra de Hawks, a Hawks de McCarey, a McCarey de Donen, a Donen de Minnelli, pero ven circular entre esos realizadores a intérpretes como Claudette Colbert, Irene Dunne, Katharine Hepburn, Spencer Tracy, Clark Gable, Cary Grant, Gary Cooper, y otra vez James Stewart. Ciertos realizadores se han acantonado en un género, como Capra (no del todo) en la comedia, Ford (no del todo) en el western, o Hitchcock en el "film de suspenso", pero la mayoría ha practicado la migración transgenérica, como Wilder entre *film noir* y comedia, o Hawks entre *gangster*, aventura, aviación, guerra, comedia y western. A esta migración escapan pocos actores, incluso si Wayne sigue siendo típicamente la encarnación de un cow-boy o de un sheriff (en Walsh, en Ford, en Hawks), Bogart (en Walsh, en Hawks, en Huston) de un gangster o de un detective privado —casi siempre, en todo caso, de un *tough boy*, incluso en los grandes espacios de la sierra o en la jungla africana—, y si Grant sigue siendo, de manera igualmente típica, extraño al universo del western. Grant, de hecho, se reparte equitativamente entre comedia (en McCarey, Hawks, Cukod, Donen, e incluso una vez en Capra) y suspenso (en Hitchcock, por supuesto), y Stewart entre comedia (en Lubitsch, Capra, Cukor), western (en Mann, en Ford) y de nuevo suspenso, siempre en Hitchcock. La pregnancia de algunos de estos intérpretes vuelve en ocasiones tan significativa su participación como la del realizador, y no siempre es por pura falta de cultura o ingenuidad que se habla de una película "de Bogart", o "de Wayne", o que se distingue en la producción de Hitchcock entre los filmes "con Grant" y "con Stewart", o que se privilegia, entre los westerns (al menos ocho) de Anthony Mann, el "ciclo", como se dice a veces, de los cinco "con Stewart": *Winchester 73*, 1950; *Bend of the River* [*Horizontes lejanos*], 1952; *The Naked Spur* [Colorado Jim], 1953; *The Far Country* [*Tierras lejanas*], 1955; *The Man from Laramie* [*El hombre de Laramie*], 1955 —no sin cierta injusticia para con al menos otros dos: *The Tin Star*, 1957, con Fonda, y *Man of the West* [*El hombre del Oeste*], 1958, con Cooper. Este conjunto, que no obstante no constituye de ninguna manera una "serie" en el sentido canónico y apremiante del término, forma de una manera ejemplar lo que yo lla-

maba un "grupo", es decir algo más (en intensidad) que un género: es un grupo dentro de un género (como *La comedia humana* o *Los Rougon-Macquart* dentro del género novelístico), evidentemente ligado por una unidad de autor, que se duplica fuertemente aquí (aparte de la proximidad cronológica en la producción de ese autor) por una unidad de actor —un poco, *mutatis mutandis*, como las diversas "escenas" de *La comedia humana* están superlativamente ligadas entre ellas por lo que se llama el "retorno de los personajes". Entre los cinco westerns de "Mann-Stewart", no hay ciertamente retorno de personaje (lo cual constituiría una serie), pero el retorno muy marcado del actor les confiere un parentesco ––por una vez, eso que Wittgenstein llamaba un "parecido de familia"— que contribuye no poco al encanto del conjunto.

*

Un signo de fatiga genérica, o tal vez un paliativo o anticuerpo contra ésta, consiste en construir un film a partir de una pareja (generalmente masculina, pero se ha visto juntos, por ejemplo, a Jane Russell y Marilyn Monroe en *Los caballeros las prefieren rubias*, de Hawks, 1953, y a Brigitte Bardot y Jeanne Moreau en *Viva Maria*, de Malle, 1965) de héroes-stars, en principio en igualdad de importancia. Es el caso de Lancaster y Cooper en *Veracruz*,[67] de Wayne y Stewart en *The Man who Shot Liberty Valance* [*El hombre que mató a Liberty Valance*],[68] de Wayne y Widmark en *Alamo* [*El Álamo*],[69] o de Wayne y Mitchum en *Eldorado* [*El Dorado*], [70] donde los héroes, y un poco los intérpretes, están ellos mismos lo bastante fatigados como para tener que sostenerse o completarse. Este tipo de dupla, que los estudios de la gran época tal vez habrían considerado como un lujo desastroso, puede volverse él mismo un hallazgo, una especie de género en sí mismo, como la pareja Newman-Redford para George Roy Hill.[71] Pero pareja no es la palabra más apropiada, dejando a un lado toda cuestión de identidad de sexo: se trata más bien de *dúos*, en el sentido musical del término, en

[67] Robert Aldrich, 1954.
[68] John Ford, 1961.
[69] John Wayne, 1961.
[70] Howard Hawks, 1966.
[71] *Butch Cassidy*, 1969, y *The Sting* [*El golpe*], 1973.

que los dos actores actúan a la vez uno con el otro, uno para el otro y uno contra el otro, estando todo tercero, si no excluido, al menos empujado al segundo plano. Esta cláusula impide por ende aplicar la definición a acoplamientos menos equilibrados, como Grant-Stewart en *The Philadelphia Story* [*Historias de Filadelfia*][72] —donde el verdadero primer plano, por otra parte, está destinado únicamente a Katharine Hepburn—, o Wayne-Martin en *Río Bravo* [73] —donde Dean Martin, Rickie Nelson y Walter Brennan comparten el segundo plano, mientras que Angie Dickinson forma con Wayne la verdadera pareja estelar—; pero se aplica mejor a Wayne-Clift en *Red River* [*Río rojo*],[74] a pesar de una diferencia de edad claramente inscrita en la diégesis: Matt Garth es al mismo tiempo el adversario y, simbólicamente, el hijo adoptivo de Tom Dunson.

Este *co-starring* de un dúo de un solo sexo evoca inevitablemente una práctica frecuente en el jazz. No estoy pensando aquí en esas formaciones más o menos regulares en las que se encuentran en primer plano dos estrellas de un estatuto más o menos igual, como Miles Davis y John Coltrane en los años cincuenta (por otra parte esa igualdad es más bien retrospectiva, ya que Miles era el líder del quinteto, y la gloria de Coltrane todavía no estaba en su cenit), o Gerry Mulligan-Chet Baker en la misma época, o Clifford Brown y Max Roach en el quinteto que codirigían, sino más bien en esos efímeros encuentros cumbre (*X Meets Y*) que a Norman Granz le gustaba particularmente organizar para los conciertos del JATP y para su sello de discográfico *Verve*: Gillespie-Eldridge (1954-55), Gillespie-Getz (1953-56), Gillespie-Rollins, Gillespie-Stitt (1957), Getz-J. J. Johnson (1957), Mulligan-Hodges (1960), Monk-Coltrane (1957-58, pero para Orrin Kepnews en *Riverside*), Monk-Mulligan (1957, ídem), Ellington-Coltrane (1962, pero para Bob Thiele en *Impulse*). En todos estos casos, y algunos otros, se trata de reunir a dos músicos que evolucionan habitualmente cada uno en su propia formación, y de hacerlos tocar juntos, ya sea con la formación habitual de uno de los dos, ya sea con una formación independiente y que se supone neutra: en el caso de Granz, la sección rítmica habitual del JATP, cuyos pilares eran el pianista Oscar Peterson y el contrabajista Ray Brown. Estas confrontaciones presentaban al mis-

[72] George Cukor, 1940.
[73] Howard Hawks, 1959.
[74] Howard Hawks, 1948.

mo tiempo la ventaja comercial de un cartel (o una tapa de disco) doblemente atractivo, y la ventaja artística de una necesaria adaptación recíproca entre dos estilos a menudo muy distintos, y de una rivalidad estimulante, en una práctica musical en la que una estimulación semejante no puede dejar de beneficiar a la calidad de la improvisación. La práctica de la interpretación en el cine no es del mismo orden, por cierto, que la práctica de la improvisación musical, pero esta diferencia es secundaria con respecto al beneficio aportado, en una como en la otra, por la emulación entre *partenaires*, y al placer experimentado por el público al ver juntos, y rozándose uno al otro (a riesgo de sobrepuja), a dos "números"[75] por el precio de uno, y que forman el par.

*

No he hablado más que de dúos de un solo sexo, porque la pareja formada por un actor y una actriz no tiene en sí nada de notable: es la base misma del reparto más habitual. Puede escapar no obstante del montón, ya sea porque la pareja está connotada por una relación extrafílmica notoria que refuerza su impacto (Katharine Hepburn y Spencer Tracy, Lauren Bacall y Humphrey Bogart), ya sea al contrario por una discordancia cultural muy marcada, como entre Hepburn y Bogart, en el casting cambiante e infernal de Huston para *The African Queen* [*La reina africana*] (1951), cuyo rodaje estuvo, aparentemente, a la altura de ese choque entre dos monstruos sagrados (tres contando a Huston, cuatro contando al África), si he de creer en el relato de la víctima principal.[76] Otra Hepburn (Audrey), otro encuentro inesperado, en pleno bosque de Sherwood, el de la más urbana de las actrices con un Sean Connery todavía marcado, a los ojos del público, por el papel de James Bond: Richard Lester, *Robin and Marion*

[75] ¿Por qué no tres, sino por razones de límites financieros, y porque tres justamente no hacen el par? Pero hay algo de eso en el trío Fonda-Quinn-Widmark del western de Edward Dmytryk *Warlock* [*El hombre de las pistolas de oro*] (1959). En jazz, eso se llama un *All Stars*, de efecto diversamente benéfico: la reunión, una noche de mayo de 1953, en el Massey Hall de Toronto, de Parker, Gillespie, Bud Powell, Charles Mingus y Max Roach, ha sido calificada de *The Greatest Jazz Concert Ever*, nada menos.

[76] Véase K. Hepburn, *The Making of* The African Queen*, or How I Went to Africa With Bogart, Bacall and Huston and Almost Lost My Mind*, Nueva York, Knopf, 1987; trad. fr. Flammarion, 1988. Lauren Bacall, fuera de libreto, aparentemente no estaba allí sino para sazonar, en calidad de Mrs. Bogart, el rodaje y sus pormenores.

[*Robin y Marion*] (1976). Había que atreverse a ese dúo, tan conmovedor como imprevisto.

*

Otra receta de juventud, cuando un mismo personaje, histórico o ficcional, es interpretado sucesivamente por dos o más actores. Cuasi-series como las *James Bond* (Sean Connery, Roger Moore, Timothy Dalton, Pierce Brosnan…) o los *Maigret* (Gabin, Jean Richard, Bruno Cremer…) nos han familiarizado con estas transferencias de papel que eran desde siempre, pero entonces sin huellas y por ende sin ocasión de comparación, el pan cotidiano del teatro. La práctica de la *remake*, o de la cuasi-*remake*, subraya el hecho haciendo retornar no sólo al personaje sino también la acción que lo ha ilustrado. Por ejemplo, en régimen (de sustrato) histórico, el famoso ajuste de cuentas en *O.K. Corral* ha inspirado sucesivamente (al menos) a John Ford *My Darling Clementine* [*Pasión de los fuertes*] (1946) en la que el sheriff Wyatt Earp es encarnado por Henry Fonda, luego a John Sturges *Gunfight at the O.K. Corral* [*Duelo de Titanes*] (1975), donde lo encarna Burt Lancaster (pero Earp aparece evidentemente en muchos otros filmes y en otras acciones). En régimen ficcional, la misma novela de Raymond Chandler *The Big Sleep* [*El sueño eterno*] ha inspirado a Howard Hawks el film homónimo (1946), en el que Marlowe es Bogart, y a Michael Winner una *remake* (1978) trasplantada de Los Angeles a Londres, donde Marlowe es Robert Mitchum; volvemos a encontrar a Marlowe, entre otros, bajo los rasgos de Dick Powell en *Murder My Sweet* [*Historia de un detective*] de Edward Dmytryk (1944) o de Elliott Gould en *The Long Goodbye* [*Un largo adiós*] de Robert Altman (1973): ya no sé si esos tres filmes están sacados de la misma novela que los dos anteriores, pero el héroe, recurrente, es el mismo por definición y, de todos modos, las acciones de los thrillers *hard-boiled* son intercambiables hasta lo inextricable —lo que me autoriza a anexar a este pequeño corpus el *Chinatown* de Roman Polanski (1978), para el detective privado encarnado por Jack Nicholson. En todos esos casos, y tantos otros, se puede comparar al menos los estilos de varios cineastas (Ford y Sturges tienen "el nivel" suficiente para que la comparación tenga sentido, Hawks, Dmytryk y Altman también), o apreciar la evolución del estilo de un mismo cineasta, como cuando Frank Capra retoma él mismo su *Lady for a Day* [*Dama por un día*] (1933) para *A Pocketful of Miracles* [*Un*

gángster para un milagro] (1961), o Leo McCarey su *Love Affair* [Tú y yo] (1938, con Charles Boyer e Irene Dunne) en *An Affair to Remember* [*Algo para recordar*] (1957, con Cary Grant y Deborah Kerr) —la comparación es tanto más instructiva en este último caso en que el guión permaneció prácticamente idéntico, cosa que no sucede en todas las *remakes*, ni tampoco en todas las (si me atrevo a decirlo) *self-remakes*; no es fácil desenmarañar lo que corresponde al cambio de intérpretes, pero no es menos instructivo comparar las encarnaciones de Dunne y de Kerr, de Boyer y de Grant, ni, para regresar a nuestros westerns y *films noirs*, las de Fonda y Lancaster, o de Bogart, Powell, Mitchum, Gould y Nicholson. Pero lo más cautivante está sin duda en el movimiento que estas transferencias imprimen a los personajes, a las películas, y, a través de ellos, al género mismo.

Sin embargo, algunos papeles parecen (por lo menos) difíciles de transferir: ¿puede uno imaginar *Navarro* sin Roger Hanin, *Columbo* sin Peter Falk —o incluso, para el público francés, sin el doblaje de su voz titular Serge Sauvion? Esta recurrencia de actor está ligada a la recurrencia del personaje central (Columbo), o de los personajes centrales (Navarro, su hija, sus colaboradores —excepto alguna variación—, su inspector, su cantinera); el resto del reparto, de episodio en episodio, se modifica como se debe con el personal transitorio de la diégesis. Pero puedo estar desencaminado al decir "como se debe": uno puede imaginar una suerte de *casting* permanente, donde los mismos actores pasarían de un papel transitorio a otro, como en una compañía de teatro. Me dicen, con razón (espero), que ése es el caso de la serie alemana *Derrick*.

*

Comedia conyugal: califiqué así, a falta de algo mejor, el género que antaño se llamaba, un poco demasiado extensivamente, "comedia americana", y que Stanley Cavell[77] llama, un poco demasiado estrechamente a mi modo de ver, "*comédie du remariage*" ["comedia del recasamiento"]. Su definición es un poco más extensa: "Ya no se trata, como en la comedia clásica, de unir a un joven y a una joven y con-

[77] *À la recherche du bonheur* (1981), trad. fr. Cahiers du cinéma, 1993. [Versión en español: *La búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1999.]

ducirlos a la felicidad a pesar de las dificultades exteriores, sino de re-unir a un hombre y a una mujer después de una separación, en la búsqueda de una felicidad nueva y diferente, a despecho de los obstáculos interiores".[78] En los siete filmes que estudia Cavell,[79] el desenlace sucede con mayor frecuencia por (una perspectiva de) matrimonio que por un re-casamiento *stricto sensu* ––por falta de un divorcio anterior que yo no veo salvo en *The Philadelphia Story* [*Historias de Filadelfia*], donde Tracy Lord, efectivamente divorciada de C.K. Dexter Haven, está por casarse con George Kittredge. En *The Awful Truth* [*La pícara puritana*], los dos esposos no están más que en instancia de divorcio, en *Adam's Rib* [*La costilla de Adán*], Adam y Amanda están apenas amenazados por esa instancia, y por supuesto las dos parejas de *It Happened One Night* [*Sucedió una noche*] y *Bringing Up Baby* [*La fiera de mi niña*] todavía no están casadas (juntas). "Conyugal" entonces también es demasiado estrecho, pero un poco menos, me parece, que "de re-casamiento". En todo este género, que desborda ampliamente el corpus estudiado por Cavell, se trata siempre de reunir *in fine* una pareja, casada o no (pero la pareja de *It Happened One Night* se forma, o más bien se *encuentra*, después de la fase de cuasi-concubinato que simboliza la "muralla de Jericó" de la manta extendida entre las dos camas), después de una "separación" o por lo menos desacuerdo o querella anterior. Como si la "convivencia" sólida se fundara sobre esa condición previa que es la "escena de convivencia" anticipada (o fingida, como la que juegan para unos policías los dos protagonistas del último film citado, y que sella inconscientemente su complicidad), y sobre el descubrimiento tardío, por los dos *partenaires*, de que están decididamente hechos para "entenderse", incluso o sobre todo por la vía de la disputa: es tal vez el sentido más justo del término "comedia conyugal". Definido así, representa con certeza una fuerte restricción dentro del género mucho más vasto de la comedia cinematográfica, incluso "americana", que incluye muchos otros tipos, como el *slapstick* o burlesco,

[78] Es la formulación que propone el ruego de insertar, perfectamente fiel a las proposiciones de su libro, de la traducción francesa.

[79] En el orden de su libro, *The Lady Eve* de Preston Sturges (1941), *It Happened One Night* [*Sucedió una noche*] de Frank Capra (1934), *Bringing Up Baby* [*La fiera de mi niña*] de Howard Hawks (1938), *The Philadelphia Story* [*Historias de Filadelfia*] de George Cukor 1940), *His Girl Friday* [*Luna nueva*] de Hawks (1940), *Adam's Rib* [*La costilla de Adán*] de Cukor (1949), y *The Awful Truth* [*La pícara puritana*] de Leo McCarey (1937).

de Chaplin a Tashlin pasando —actores y realizadores mezclados— por Laurel y Hardy, los Hermanos Marx, Buster Keaton, Lubitsch o Billy Wilder: la denominación habitual "comedia americana" es pues testimonio de una fuerte sinécdoque generalizante (el género por la especie). Al mismo tiempo, este tema, *desacuerdo seguido de acuerdo*, variante psicológica del tema más vasto *separación seguido de reencuentro*, u *obstáculo finalmente superado*, es él mismo tan universal en el repertorio cómico y novelesco, a partir de la comedia nueva y la novela griega, que podemos arrojar en él, incluso sin dejar Broadway ni Hollywood, un número considerable de asuntos de obras teatrales y de películas, hasta, digamos, *My Fair Lady* [*Mi bella dama*] (1964) o, más cerca de nosotros, *Pretty Woman* [*Mujer bonita*] o *Green Card* [*Matrimonio por conveniencia*] (1990).[80] Cada una de estas tres comedias presenta una variación interesante sobre el tema común: en la primera, adaptada de Bernard Shaw, la diferencia de edad que se agrega a la diferencia social y cultural; en la segunda, el hecho de que la heroína sea al comienzo una auténtica prostituta; pero la cuestión del casamiento final está fuertemente planteada en las dos. En cuanto a la tercera, nos conduce de manera bastante bonita (incluso si la atribución genérica del público, innata o adquirida, deja poco lugar a la incertidumbre) de un casamiento blanco por conveniencias personales a una perspectiva de reunión futura, *via* un *falling in love* recíproco (pero a contrapelo, como se debe) y, si he comprendido bien, un divorcio impuesto por el servicio de Inmigraciones: se tratará pues de un re-casamiento, aunque de definición jurídica muy particular. Y no pienso ni por un instante que la lista esté cerrada.

*

A *Gone with the Wind* [*Lo que el viento se llevó*] —el film de Victor Fleming y sobre todo de David O. Selznick (1939), tanto como a la novela de Margaret Mitchell de la que es una adaptación bastante fiel, gracias, según se dice, a la colaboración de Francis Scott Fitzgerald—, tan sólo le falta para ser una "comedia de re-casamiento", el hecho de ser una comedia. Es decir, al menos incluir un final feliz, ese final feliz que

[80] Respectivamente de Cukor (Audrey Hepburn-Rex Harrison), de Garry Marshall (Julia Roberts-Richard Gere) y de Peter Weir (Andie McDowell-Gérard Depardieu).

sólo viene a impedir el enceguecimiento de la heroína ante el hecho de que "el hombre de su vida" no es el que ella cree (Ashley, marido de su prima Melanie), sino aquel (Rhett, su propio tercer marido) que ha amado siempre hasta el día en que, por su culpa, la copa desborda: "*Frankly, my dear…*" Encuentro un poco injusto el desprecio del *establishment* literario por esta novela que tiene la audacia de contar, en varios cientos de páginas, la historia de una reverenda imbécil, la cual ni siquiera tiene la excusa, como Emma Bovary (puesto que ése es, casi, su único precedente), de haberse casado con un deficiente.

Se sabe que la preparación de este film había sido obra de George Cukor, el (futuro) realizador de *Philadelphia Story* —que por razones oscuras fue excluido bastante rápido del rodaje—, y por cierto hay algún parentesco entre las dos heroínas, Scarlett O'Hara y Tracy Lord, debiendo la segunda apenas al milagro de una ebriedad nocturna el escapar a la suerte de la primera; hay algún parentesco también entre los dos héroes, Rhett Butler y Dexter Haven, sin contar la relación entre el papel interpretado aquí por Clark Gable y el que llevaba adelante en *It Happened One Night* ante una heredera un poco impertinente que ya tenía algo de las otras dos: siempre la migración de actores; se pensó durante un tiempo en Katharine Hepburn para encarnar a Scarlett, (como en *Philadelphia Story*) y en Claudette Colbert (como en *It Happened One Night*); pero es verdad que se podría enumerar más rápido a aquellos y aquellas que no participaron, de cerca o de lejos, en esa gigantesca empresa panhollywoodense, y casi planetaria.

*

Comedia sentimental sería sin duda el término disponible más justo para cubrir todo el campo: *comedia* por la obligación de *happy ending*, y *sentimental* porque es el movimiento interior de las pasiones, el conflicto frecuente entre amor y orgullo, los "obstáculos interiores", como dice Cavell —antes bien que los impedimentos exteriores o, como dice aproximadamente Hegel, la prosa de circunstancias o de las condiciones sociales opuestas a los "derechos infinitos del corazón"—, lo que constituye el resorte central de la acción aquí. Pero es verdad que el corpus central, aquel del que la elección (no exhaustiva) de Cavell conforma una suerte de canon que se circunscribe históricamente entre 1934 y 1941, y que se califica también de "comedias hollywoodenses de los años treinta", giraba, como lo subraya a las claras la definición citada más arriba, más típicamente alrededor de las con-

tradicciones, dudas, malentendidos, *quid pro quo*, despechos amorosos o vacilaciones afectivas de una pareja ya constituida, o de una pareja de adultos (Gable-Colbert en *It Happened One Night*, donde ésta ya está, más o menos, casada por su lado; Grant-Hepburn en *Bringing Up Baby*, donde éste está inicialmente a punto de desposar a su asistente), que de los amores contrariados de dos adolescentes o personas muy jóvenes del tipo de Teógenes y Clariclea, Tristán e Isolda, Romeo y Julieta, Astrea y Celedón, Dorante y Silvia, Julie y Saint-Preux, Carlota y Werther, Amélie y René, Fabrice y Clélia sin contar a Heloísa y Abelardo o Laura y Petrarca, que salen un poco del campo ficcional. Este rasgo está bastante marcado para determinar una suerte de subgénero que, si mi memoria es buena, ha marcado hasta en Francia el imaginario sentimental de una generación entera.

Este imaginario con una fuerte connotación conyugal y, se diría hoy, más bien "de buen tono" —si no francamente *demodé*— se lo vuelve a encontrar en otra comedia de Hawks, un poco posterior (1952) al gran período de preguerra, pero en manifiesta consonancia con los precedentes: el *Monkey Business* [*Me siento rejuvenecer*] de Howard Hawks; esta consonancia debe mucho a la identidad autoral, y a la identidad actoral (Cary Grant y Ginger Rogers que aquí figura un poco como reencarnación, no por cierto de Katharine Hepburn, sino más bien de Irene Dunne); pero todavía más al hecho de que esta comedia, holgadamente más burlesca que sentimental, pone en dificultades —evidentemente pasajeras y de tal naturaleza que sirve para soldarla mejor por mucho tiempo— a una pareja de casados y juega, aunque con ligereza, con la fuerte relación afectiva entre los dos *partenaires*. No es realmente una comedia sentimental, ya que, pese a algunos toques menores de celos por malentendidos, los sentimientos recíprocos no son en absoluto el resorte de la acción, y mucho menos una "comedia de re-casamiento"; pero nada responde mejor a la fórmula "comedia conyugal", puesto que habla típicamente, por una razón esta vez totalmente exterior, de la felicidad de una pareja.

Esa felicidad no tiene gran relación con la de la pasión "romántica", una pasión cuya exaltación se remonta al menos hasta el siglo XII, con *Tristán* y el amor cortés, el "amor de lejos" de nuestros trovadores, adúltero por principio y, por así decir, por definición (pero en principio no consumado), y del que Denis de Rougemont ha mostrado que está, temáticamente, en concordancia menos con la felicidad que con la separación, con el sufrimiento y con la muerte. Oponiendo estos dos sentimientos, y a través de ellos dos culturas (al menos literarios),

Rougemont invitaba a nuestra civilización a reconocer "que el matrimonio, del que depende su estructura social, es más serio que el amor(-pasión) que ella cultiva, y requiere otros fundamentos que una bella fiebre".[81] Esa felicidad posfiebre, de salir de la fiebre (como se dice "salir de la crisis"), a propósito de la cual Stanley Cavell no teme invocar, a manera de guiño, la Declaración de independencia (el título original de su libro es *Pursuits of Happiness*), se funda en un amor que no es "de lejos" sino bien de cerca, que está a resguardo del tiempo porque encuentra su fuente, a través de la prueba, en la duración cotidiana, y cuyo principal garante parece ser lo que hoy llamamos la "complicidad". Cavell prefiere decir "conversación": es tal vez desconocer las virtudes del silencio, pero después de todo —como tal vez se decía todavía en 1934— todos esos filmes son *parlantes*. ¿Se puede imaginar a Katharine Hepburn en una película muda?

*

En su polémica un tanto excesiva contra lo que Stendhal designó como el amor pasión, Rougemont llega incluso[82] a atribuir al cine hollywoodense, ya acusado de todos los pecados del mundo moderno, una apología exclusiva del romance adolescente. Sin duda esta apología no le es del todo extraña (véase *Love Story*, o *Titanic*, o *West Side Story*, por lo demás una paráfrasis de *Romeo y Julieta*), pero —la existencia y el éxito de nuestro género lo muestran a las claras— el hecho es que en su período clásico exalta mucho más la relación conyugal. El mito cortés excluía toda posibilidad de eso que Rougemont llama "desposar a Iseo", vale decir, de convertir la pasión en sentimiento durable y vida (y no muerte) compartida. En una de sus páginas sobre lo novelesco, Hegel, adoptando por las necesidades de su tema la querella secular contra la conyugalidad, fustiga el epílogo burgués de esas novelas modernas en las que el héroe termina "por desposar a la joven que le conviene, por abrazar una carrera y por convertirse en un filisteo como los otros; la mujer se ocupa de la dirección de la casa, los niños no faltan; esa mujer, antaño tan adorada y considerada como un ser único, como un ángel, se comporta más o menos como

[81] *L'amour et l'Occident* (1939), UGE, col. "10/18", 1999, p. 10. [Versión en español: *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 1993.]

[82] *Ibid*, p. 246 ss.

todas las otras mujeres: el empleo obliga al trabajo y crea molestias, el matrimonio se transforma en un calvario doméstico, en suma, es el despertar después de la embriaguez".[83] Sin intentar rehabilitar todos los aspectos de esta caída en lo prosaico (en ella los niños "faltan", el trabajo y sus "molestias" pasan a segundo plano), la comedia conyugal americana invistió de sentimientos y de valores novelescos aquello que toda la tradición romántica (en el sentido hegeliano, que abarca en ella al mismo tiempo las formas medievales y las modernas) había arrojado al infierno del "calvario doméstico": "el despertar después de la embriaguez" de Tracy Lord en *Philadelphia Story* no le hace descubrir semejante desencanto, sino la verdad de un sentimiento que ella había desconocido hasta allí.[84] El tema central del género es, en un sentido, totalmente paradójico y temporariamente contra-estándar, y ése no es su menor mérito estético. Temporariamente, desde luego, puesto que este anti-estándar, como los otros, no tarda en devenir un nuevo estándar.

*

Yo distinguía más arriba la *mezcla* barroca o romántica de los géneros y el *híbrido* combinatorio de tipo clásico. En el sistema de los géneros cinematográficos, una comedia conyugal que se situara simplemente en el paisaje, la época y el medio del western (no tengo ningún ejemplo en mente, pero el caso no tiene nada de impensable) podría ilustrar el híbrido de tipo clásico; un film que entremezclara los temas heroicos del western y el tema sentimental del galanteo entre dos "amantes", que no saben demasiado cómo unirse, ilustraría más bien la mezcla de tipo romántico; por una vez, el ejemplo se presenta por sí mismo: es *Río Bravo*, donde la relación difícil entre esos "dos tímidos" —cada uno a su manera— que son la jugadora profesional Feathers (Angie Dickinson) y el sheriff John Chance (John Wayne) hace contrapunto con la acción violenta que opone a éste a los hermanos Burdett. Aquí otra vez, la pareja amorosa no tiene nada de una pareja de adolescentes: los dos protagonistas han sobrepasado ampliamente —aunque desigualmente— la edad del *blushing*

[83] *Esthétique*, *op. cit.*, t. V, pp. 125-127.

[84] Scarlett también termina por despertar de su "embriaguez" novelesca y del error de su mala elección, pero aparentemente demasiado tarde, y por ende definitivamente sola.

romance, y casi se podría pensar que su dificultad para expresarse viene de allí, como si hubiesen olvidado el modo de empleo de sus propios sentimientos. El desenlace de la primera acción no es pues menos problemático que el de la segunda, hasta el momento en que Chance encuentra el modo de declararse mediante el rodeo de una intimación típicamente machista, un poco como Matt, al final de *River of No Return* [*Río sin retorno*],[85] ponía fin al número y a la carrera de cantante de *saloon* de Kay, alzándola sin miramientos para llevarla "*home*": en ese tipo de héroe, el amor debe por convención expresarse por la rudeza. La relación entre el héroe y la heroína, por lo demás, es un poco más central en la acción del film de Preminger que en la de *Río Bravo*, lo que la aproxima al tipo híbrido del que me faltaba ejemplo hace un instante pero —a pesar de un desenlace que ve pasar a la heroína del calamitoso vínculo con un perfecto canalla a la promesa de una unión gratificante para todos— la tonalidad cómica es en él demasiado débil (más débil que en Hawks) para que se pueda ver allí una "comedia conyugal en western". En un sentido, esta tonalidad está más presente que en *The African Queen* [*La reina africana*],[86] que también cuenta la historia de una pareja separada en un principio por una incompatibilidad psicológica y cultural, y que progresivamente se domestica (la palabra es débil); pero no se puede en absoluto alinear este film de aventuras entre los westerns, incluso si a su manera prefiguraba, en otro continente y sin la presencia mediadora de un niño, el *Río sin retorno*.

Creo haber calificado un día de "clásico" a *Río Bravo*, pero esta calificación estilística no contradice su estatuto de híbrido genérico: el clasicismo, como casi siempre en Hawks, recae sobre todo en el equilibrio que procura entre sus elementos, y en un rigor y una sobriedad narrativa sin falla en el guión, en la unidad de lugar y de tiempo, en la puesta en escena y en el juego de los actores. Para decirlo de otra manera: nada es menos "épico" ni menos "lírico" —cualidades normalmente asociadas al género western (véase Ford, o Anthony Mann)— que este film de acción pura y de sentimientos sobrios.

*

[85] Preminger, 1954, con Robert Mitchum y Marilyn Monroe.
[86] Huston, 1951, con Katharine Hepburn y Humphrey Bogart.

Decir que la lista de las comedias sentimentales "no está cerrada", sin duda es apostar al porvenir de un género, apuesta estúpida si las hay. La justificación de ésta, es tal vez que la comedia sentimental así definida es la versión cinematográfica de un tema al menos tan antiguo como la civilización occidental. Ese tema es evidentemente el del *romance* (el de lo novelesco por excelencia), aunque la *interiorización del obstáculo*, en la que Cavell ve la especificidad de esta variante, esté presente al menos desde que existe en el teatro la escena del despecho amoroso, y en la novela las vicisitudes de la duda, de sospechas o de orgullo herido de los que se nutre la "cristalización" stendhaliana —sin siquiera invocar el "obstáculo buscado" (la espada sobre el lecho entre Tristán e Iseo, la manta tendida en *It Happened One Night*), la "búsqueda secreta del obstáculo favorable al amor" que Rougemont[87] veía en acción en el amor cortés. Haría falta, pienso, un verdadero sismo cultural para hacerlo desertar, en un futuro previsible, de nuestro horizonte afectivo y ficcional. En un sentido, la extinción por razones técnicas del cine como vehículo artístico de este tema podría ser más verosímil, pero sin duda ese fin no implicaría otra cosa que una transferencia de modo, como la que ya despojó, hace ya cerca de un siglo, a la novela y al teatro en beneficio del film. De atenerse al campo actual perceptible, la comparación razonable es la que opondría la suerte de esos dos géneros, antaño canónicos, que fueron la comedia sentimental y el western. Si uno se arriesga, como yo lo hago, a dotar a la primera de una relativa perennidad, es justamente en oposición a la obsolescencia quizá definitiva del segundo. Para decirlo más simplemente: el western parece muerto y la comedia sentimental, bien viva bajo formas renovadas. A riesgo de explicar sabiamente lo que no es, supongo que la probable perennidad de la segunda reside en el carácter antropológico de su tema (en tanto haya hombres y mujeres) y la posible caducidad del primero, a su arraigo muy específico en una época histórica y un medio geográfico y cultural del que hoy estamos demasiado alejados para adherir todavía a sus sentimientos y a sus valores neocaballerescos (heroísmo, honor, lealtad, hazañas), y por ende a sus convenciones recurrentes, como el duelo final a guisa de torneo, donde el héroe debe a la vez desenfundar último y tirar primero. Este alejamiento sin duda no excluye la posibilidad de resurgimientos ulteriores, a título de *revival* historizante, del mismo modo que los caracteres y los valores de la Edad Media o de la época de

[87] *L'amour et l'Occident*, *op. cit.*, pp. 37, 44.

Luis XIII han podido resurgir en el siglo XIX romántico (véase *Ivanhoe* o *El Capitán Fracasse*), pero la respuesta a esta pregunta no puede depender sino de la historia futura de la cultura norteamericana. Se me podría oponer el western-spaghetti, pero yo no veo en ello una objeción: cualquiera sea su mérito, ese subgénero, hoy por lo demás caduco, no tenía de western más que el decorado, ni nada que ver con el espíritu de un género cuya caída contribuyó más bien a precipitar el derrumbe de sus normas.

*

El cine —norteamericano u otro, pero la unidad productiva del Hollywood "clásico" es sin duda más intensa que cualquier otra en la historia de este arte— ilustra bastante bien (o más bien: sin duda mejor que cualquier otro arte) ese estatuto intermedio (entre aquél, analógico, de los géneros artísticos, y aquél, completamente empírico, de las obras singulares) que es el de los grupos de obras, cuya unidad depende siempre de una cierta comunidad genética. La comunidad, en la coyuntura, reside evidentemente en el carácter colectivo de la producción cinematográfica, y por lo tanto en el hecho de que un participante (guionista, realizador, actor, etc.) en esa empresa colectiva que es una película puede encontrarse participando en la producción de otra película, contribuyendo cada una de estas transferencias a establecer, de un film al otro, cierto parentesco (pluri)autoral. La obra de Balzac o la de Beethoven forma un grupo que corresponde a su unidad autoral, el cine hollywoodense forma sin duda un grupo más suelto pero al que une una red más compleja de filiaciones diversamente cruzadas. Se podría establecer, en suma, desde el estatuto de obra singular hasta el de género analógico, una gradación relativamente continua en la que operaría la noción de grupo, o de entidad colectiva empírica: una sonata de Beethoven es una obra singular, las sonatas de Beethoven forman un grupo a la vez genérico (sonatas) y genético (Beethoven), el conjunto de las obras de Beethoven forma un grupo únicamente genético (sin unidad genérica), el cine hollywoodense forma un grupo plurigenético, pero cuya unidad genética es pluriautoral. Retorno a nuestro desdichado sultán; el puede amar a cada una de sus mujeres como singular, a cada uno de sus harenes como entidad colectiva empírica y a "las mujeres" en general como sexo (como género); se puede ver bien, una vez más, que, por muy grande y poderoso sultán que sea, este último

"amor" no es del orden del placer efectivo, sino solamente del deseo: siempre le faltará por lo menos una.

*

Una tradición genérica normalmente tiende a extenuarse por vía de imitaciones en cadena, como lo muestra bastante la historia de la epopeya clásica, desde la *Iliada* hasta la *Eneida*, la *Farsalia*, la *Continuación de Homero* de Quintus, la *Tebaida* de Estacio, la *Franciada*, la *Jerusalén liberada*, la *Doncella* de Chapelain, la *Henriada*; sea dicho saltando numerosos eslabones intermedios y sin suponer entre estas obras una filiación continua; se podría suponer igualmente que cada una de ellas, salvo la primera, se incorpora directamente a lo largo de esta filiación y que la extenuación reside más bien en la distancia cultural que en el número de derivaciones: Voltaire no tiene necesidad de Chapelain para no ser más Homero, y testimoniar la falta, bien conocida, de "espíritu épico". Tal vez comienza ya desde la segunda etapa, es decir la *Odisea*, y en muchos aspectos, una evidente *secundariedad* con respecto a la *Iliada*, de la que sería la primera "continuación" —declinación de la que se salva por un comienzo de mutación genérica, de lo épico a lo cuasi-novelesco. Pero otro tipo de mutación puede regenerar, por el contrario, el género rompiendo radicalmente la cadena, y volviendo a encontrar fresca la inspiración temática inicial, fuera de toda tradición imitativa: en este sentido y a este título el *Cantar de Roldán* está más cerca que la *Eneida*, e incluso que la *Odisea*, de una *Iliada* que justamente tiene la oportunidad de ignorar. Para ello hacía falta esa ruptura, bastante única en la Historia, que opera al final de la Antigüedad el hundimiento definitivo del Imperio romano y la provisoria deglución de la cultura griega.

Bien sé que la *Iliada* misma no era, para hablar propiamente, un punto de partida absoluto, pero la relación entre Homero y sus hipotéticos predecesores en el régimen oral no es de ninguna manera del mismo orden que la que se observa entre el mismo Homero y sus sucesores letrados: Homero, se cree saber, no *imita* a los aedos que lo precedieron, los concentra y los ensambla. Y resulta que la relación entre el autor del *Orlando* y los juglares que lo prepararon es, sin duda, del mismo orden. La tradición imitativa viene después, hasta Boiardo y Ariosto, que por otra parte testimonian, para con él, la misma deriva temática que la *Odisea* con respecto a la *Iliada*, como si lo épico debiera terminar siempre en novelesco y el cantar de gesta, en nove-

la (más o menos) cortesana. Habría tal vez para ello algunas razones históricas, quiero decir de evolución de las costumbres.

Esta misma ruptura (de la alta Edad Media) trabaja una vez más para regenerar, al franquear el neoclásico del Renacimiento, la inspiración dramática: como Hugo no deja demasiado de observarlo, Shakespeare es más próximo a los trágicos griegos, por los que no se interesa en absoluto, de cuanto lo fue Séneca y de cuanto no lo serán Corneille, Racine y otra vez Voltaire, que los conocía demasiado bien.

*

Entre los rasgos temáticos y los rasgos formales hay una diferencia que no deja de actuar sobre la suerte de las tradiciones genéricas: se puede re-encontrar un tema ya tratado (por ejemplo: el heroísmo, la fidelidad, la pasión amorosa) sin saber nada de sus tratamientos anteriores; es mucho más difícil re-encontrar —o simplemente practicar— una forma sin conocerla, y por lo tanto sin saber que se la re-encuentra. Sin pensarlo demasiado, se puede producir una declaración de amor, pero de ninguna manera se puede componer un soneto por azar o por descuido.

*

El jazz presenta un modo de circulación trans-*operal* que le es bastante propio: es la migración de un tema, en particular de los "standards" clásicos tomados con gran frecuencia de las melodías de las comedias de Broadway, o de ciertos "originales" convertidos a su turno en estándares como el *Round about Midnight* de Monk, de una interpretación-improvisación a otra y, *a fortiori,* de una formación a otra. Este modo es claramente inagotable y conforma toda la vida del jazz. Digo "trans-*operal*" porque se considera legítimamente como una obra cada una de sus sesiones, o "sessions", tanto en estudio como en club, aun cuando cada tema engendre un número indefinido —mientras que haya jazz— de obras improvisadas "sobre" él (sobre su grilla de acordes). La ejecución de las partituras de música clásica, que en principio no implica improvisación, no comparte del todo este estatuto, pero se sobreentiende que sus imputaciones son puramente convencionales, y que nada prohíbe calificar de obra una interpretación de Gould o de Furtwängler o del que usted quiera.

Las artes plásticas no ignoran para nada esta relación, que ve pasar

de un artista a otro un asunto tradicional ("standard", por ende, él también) como la Anunciación del Descenso de la Cruz, o incluso un "original" como un paisaje tratado por dos pintores, lado a lado (caballete a caballete), como *La Grenouillère* por Monet y Renoir en los años 1860.

*

La ausencia en la lengua francesa de la distinción que hace el inglés, sin darse cuenta por así decir, entre *romance* y *novel*, es muy perjudicial para nuestra práctica de la teoría, e incluso de la historia de los géneros. Cuando Ian Watt, por ejemplo, intitula *The Rise of the Novel*[88] un estudio consagrado a Defoe, Richardson y Fielding, y de modo más general al nacimiento, en el siglo XVIII y por lo menos en Inglaterra, de ese género, que él llama como todo anglófono *novel*, no puede resultar de ello ningún conflicto, ninguna polémica, excepto algunos matices cronológicos y geográficos. Su lector sabe de antemano que se tratará de una especie particular de lo que *nosotros*, francófonos, llamamos *le roman* [la novela], especie que debemos calificar más precisamente —y por ello tal vez demasiado precisamente, o de manera un tanto anacrónica— de *roman réaliste* [novela realista]. La aparición de lo que el inglés llama *romance*, a un crítico o especialista en poética en lengua inglesa no se le ocurriría situarla en el siglo XVIII, ni siquiera en el XVII o en el XVI, sabiendo que su origen se pierde por lo menos en la noche de los tiempos de la literatura occidental. Pero no disponemos de ninguna palabra para designar esa otra especie de largo relato en verso o en prosa, de tal suerte que de acuerdo con la vara de nuestro lenguaje ordinario, *La prima Bette* por un lado, *Tristán e Iseo* o *Ivanhoe* por otro, pertenecen a un mismo género, llamado para nosotros *roman*. Si, a pesar de este obstáculo terminológico, percibimos aquí una notable diferencia temática y/o formal, debemos recurrir, para rodear el obstáculo, a una nueva perífrasis, ya sea poco pertinente (*¿novela sentimental? ¿novela de aventuras?* pero un número elevado entre ellas son las dos cosas a la vez, sin contar la parte a menudo considerable de lo *maravilloso*), ya sea aparentemente pleonástico, como *roman romanesque* [novela novelesca]. Esta última, a pesar de su torpeza formal, es sin duda la que mejor corresponde a *romance*, porque resulta que, en nuestra consciencia lingüística y literaria, el adjetivo *romanesque* [novelesco], tiene un sentido relativamen-

[88] Londres, Chatto and Windus, 1957.

te autónomo respecto del nombre genérico *roman* [novela], y evocador al mismo tiempo (o a elección) de aventura y de pasión amorosa. Así que podemos terminar por entendernos, en virtud del principio bien conocido de que todo es (más o menos cómodamente) expresable en todo idioma. A condición, evidente, de experimentar necesidad de ello y de imponerse el esfuerzo, con más frecuencia ocurre que la imprecisión del lenguaje conlleva una confusión de pensamiento; de allí la idea, tan falsa como difundida, de que el género novela nació en la época llamada moderna, por ejemplo con *Don Quijote*. Sin duda no es del todo falso ver en ese relato una de las primeras puestas en consideración de una realidad prosaica y contemporánea, en oposición a las ilusiones y a los fantasmas de la novela medieval, pero hay cierto absurdo en calificar de novela (a secas) un texto que la emprende explícitamente, por medio del relato de una imitación delirante, contra las pamplinas (contra las *coglionerie*, como decía gentilmente al Ariosto su aristocrático protector) de lo que él llama los *libros de caballería*. Si se ubica el *Quijote* como la primera de las novelas, otra vez no puede ser de otro modo que nombrando a la especie por el género, es decir tomando a la especie por el género. El género novela comprende, si las palabras tienen un sentido, al mismo tiempo (o sucesivamente) la especie de las novelas "realistas" modernas y la de las novelas "novelescas" anteriores (*Tristán e Iseo*) —o eventualmente ulteriores, como *La Nouvelle Héloïse*, *Ivanhoe*, *La cartuja de Parma*, *Los novios*, *Le Capitain Fracasse* o *El gran Meaulnes*. Es por lo tanto un poco más justo decir que la novela realista (*novel*) nace con ese relato que ridiculiza e "invectiva" (como dice su prólogo) la novela novelesca (*romance*), bajo la forma un tanto bastardeada que era la novela de caballería (*Amadís*), última y ya (involuntariamente) caricaturesca recidiva de la novela artúrica.

*

Comúnmente y, según mi parecer, un poco más correctamente, se califica de *antinovelas* esos relatos, no exactamente paródicos, pero intensamente satíricos, cuyo tema es la locura de un héroe que ha leído demasiados *romances* [novelas] y se imagina revivir las aventuras anticuadas, y a fin de cuentas ficcionales desde el principio, en el seno de un mundo real que no se presta a ello en lo más mínimo: el *Quijote*, entonces, luego el *Pastor extravagante* (antinovela pastoral) de Charles Sorel (1627), el *Telémaco travestido* de Marivaux (1736, cuyo blanco está especificado por el título), o (seguramente olvido alguna) *La abadía de Northanger* de

Jane Austen (1798, antinovela gótica). El término está tomado de una de las ediciones del *Pastor* de Sorel. Lo he calificado de "un poco más", pero no de "del todo" correcto, porque más bien se trata de novelas-anti-*romances*: su blanco no es por cierto la novela en general, sino tan sólo la novela novelesca de tal o cual especie, cuya crítica indirecta proporciona la trama de una novela satírica, y por ende más realista. Según este esquema muy aproximativo, la novela moderna nace y se nutre, al menos hasta *Madame Bovary*, de la denuncia de la novela a la antigua, una denuncia de la que sería una especie de sub-producto, o de efecto secundario. De esta hipotética filiación daba Hegel una versión más sutil, haciendo de lo novelesco moderno, no una imitación delirante sino un resurgimiento auténtico del espíritu de "caballería":

Este novelesco no es otra cosa que la caballería, esta vez (contrariamente a lo que pasaba en Cervantes) tomada en serio y convertida en un contenido real. La vida exterior, hasta entonces sometida a los caprichos y vicisitudes del azar, se ha transformado en un orden estable, el de la sociedad burguesa y el Estado, de modo tal que ahora son la policía, los tribunales, el ejército, el gobierno los que han tomado el lugar de los objetivos quiméricos perseguidos por los caballeros. Como resultado de esto, la caballería de los héroes de las novelas modernas ha sufrido, también ella, una profunda transformación. Son individuos que se oponen, con su amor, su honor, sus ambiciones, sus aspiraciones a un mundo mejor, al orden existente y a la realidad prosaica que, desde todas partes, colocan obstáculos en su camino. Impacientes por esos obstáculos, ellos llevan sus deseos y sus exigencias subjetivas hasta la exageración, viviendo cada uno en un mundo encantado que lo oprime y que él cree deber combatir a causa de la resistencia que opone a sus sentimientos y pasiones, imponiéndole una conducta y un género de vida dictados por la voluntad de un padre, de una tía, por las condiciones y conveniencias sociales. Estos nuevos caballeros son reclutados sobre todo entre los jóvenes que se ven obligados a evolucionar en un mundo considerado como incompatible con sus ideales y ven una desdicha en la existencia de la familia, de la sociedad, del estado, de las leyes, de las ocupaciones profesionales, etc. —que son, según ellos, un perpetuo ataque a todos los derechos eternos del corazón. Se trata entonces de abrir una brecha en ese orden de cosas, de cambiar el mundo, de mejorar o, por lo menos, de tallar un trozo de cielo en esta tierra, de buscar y encontrar a la joven, tal como debe ser…[89]

[89] *Esthétique*, *op. cit.*, t.v, pp. 125-126.

No sin razón Jean Prévost [90] cita (una variante de) esta página —donde más bien Hegel tenía en mente, como se sabe, los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*— a propósito de *Rojo y negro*. Prévost hace referencia a lo que él llama la "traducción Bernard de la *Poética*": la traducción y para empezar el establecimiento del "texto" de esta obra muy póstuma y semiapócrifa que es la *Estética* componen también una especie de novela filológica. Pero yo no me privaré de citar una vez más el último parágrafo de esta versión:

Los jóvenes, en particular, son estos nuevos caballeros que deben abrirse paso combatiendo a través de este mundo material y positivo. Ven como una desgracia que en general haya una familia, una sociedad civil, leyes, deberes de profesión; porque esas relaciones, que constituyen la base de las costumbres reales, oponen sus violentas barreras al ideal y a los derechos del corazón.

Ciertamente Hegel parece describir aquí lo que sería, no la "novela realista moderna", sino el avatar moderno de lo novelesco antiguo —el que ilustrará justamente la novela stendhaliana, desde *Armance* hasta *La cartuja*; el título dado a ese capítulo, por otra parte, es "Lo novelesco". Pero no hay que olvidar la manera en que termina esta descripción; lo hemos visto más arriba: es "el despertar después de la embriaguez" (otra traducción, de la que he perdido la referencia, añade aquí: "el resto ya no tiene nada de poético"; y la traducción de Jankélévitch: "Aquí una vez más, se trata de caracteres aventureros, pero con la diferencia de que terminan por encontrar el buen camino y de que lo que tenían de fantástico acaba por desvanecerse ante la experiencia de la vida real"). Esta resaca posnovelesca en forma de "calvario doméstico" es otra vez un poco el desencanto de Don Quijote después de su combate contra los molinos de viento, pero también —contrariamente a lo que se ve en ese episodio, pero conforme a la "desilusión" final de su héroe—[91] la conversión al realismo: "aprendizaje" del héroe, aprendizaje de la novela moderna.

[90] *La création chez Stendhal*, Mercure de France, 1951, pp. 275-276.

[91] En el capítulo LXXIV de la segunda parte: "Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde…" (*Don Quichotte*, trad. fr. de César Oudin y François Rosset revisada por Jean Cassou, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1949, p. 1047) [fragmento del *Quijote* citado en español a partir de la Edición del Instituto Cervantes, Crítica, Madrid, 1999, p. 1217, T.].

Que esta conversión del héroe no sea exactamente la del autor, es lo que muestra con bastante claridad la producción tardía (y publicación póstuma en 1616) de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, donde Cervantes se propone, no sin éxito, rivalizar con Heliodoro,[92] es decir con el fundador, no específicamente de la novela de caballería sino, más ampliamente, de la novela novelesca occidental. Pero no llamemos *recaída* a este regreso a las fuentes, ya que Cervantes, en esta nueva (y, para él, última) novela, no imita a Teágenes como Don Quijote imitaba a Amadís, sino solamente a su autor: producir una nueva novela, evidentemente, no es tomarse por un héroe de novela; es tal vez lo contrario, y como otra forma de *catarsis*.

*

Se lee en el célebre "Prefacio" de *Pierre et Jean* (1888): "El crítico que, después de [aquí una lista de veinticinco títulos que van de *Manon Lescaut* a *Safo*, seguida de un prudente "etc."], osa escribir todavía: 'Ésta es una novela y aquélla no lo es', me parece dotado de una perspicacia que se parece mucho a la incompetencia." La lista se alargó después hasta el vértigo, o la náusea, y la perspicacia de los críticos ha franqueado alegremente el límite que le asignaba Maupassant, versión literaria del famoso principio de Peter. Pero esta profunda *boutade*, que sin duda se aplica igualmente bien a algunos otros géneros o especies literarias y más ampliamente artísticas, planteaba de antemano la cuestión conocida en filosofía bajo el rótulo *género cerrado / especies abiertas*, o también *género abierto / especies cerradas* (etc.). Esta cuestión reside en preguntarse si la definición de un concepto es necesariamente más "abierta" (más vaga) o más "cerrada" (más precisa) que la de sus (o algunos de sus) subconceptos, habiéndose admitido que es necesariamente más vasta: la extensión del concepto genérico *animal* es manifiestamente más amplia (y su intensión, o comprensión, más pobre) que la del concepto específico *caballo*. La definición del concepto *obra literaria* es más amplia que la del concepto *novela*, que exige un poco más de rasgos definitorios y, entre otros éste, más o menos comúnmente admitido: *texto narrativo*. Es bastante tentador asimilar amplitud y apertura, estrechez y cerrazón, e inferir de ello que un género es ne-

[92] Es lo que él mismo anunciaba ya en el Prólogo a las *Novelas ejemplares*, *ibid.*, p. 1071.

cesariamente más abierto que cada una de sus especies —si se acepta evocar por esos dos términos la relación de inclusión entre dos conceptos.

Morris Weitz, quien sostenía en general la imposibilidad de definir el arte, alegó un día, a título de analogía, que el concepto de *deporte* es abierto y el de *béisbol* cerrado.[93] El ejemplo estaba bien escogido, es decir demasiado bien. El béisbol está estrictamente definido por sus reglas, como la mayoría o tal vez la totalidad de los deportes y de los juegos (la relación entre estas dos prácticas es en sí misma un poco borrosa; la mayoría de los deportes son juegos, pero no todos: el *jogging* o la natación no son juegos; ciertos juegos son deportes, pero no todos: el bridge no es un deporte; digamos, sin anticiparnos demasiado, que estas dos clases están en intersección; por otra parte, Weitz hablaba más precisamente de *juego* deportivo), y la definición del deporte en general (y del juego) es un poco más incierta: Wittgenstein rehusaba arriesgarse a dar una, y se refugiaba en la célebre (y ella misma mal definida, y todavía peor nombrada) noción de "parecidos de familia". Aquí, en resumen, la distinción *género / especie* coincide con la distinción *abierto / cerrado*. Esta coincidencia se ajusta bastante al sentimiento espontáneo de que la apertura de un género conlleva la indecisión sobre la lista de sus especies: el deporte en general sería de definición abierta por el hecho de que el número de los deportes reconocidos, por ejemplo a título de las pruebas olímpicas, siempre puede aumentar o disminuir, y esto incluso si cada uno de sus deportes es de definición cerrada.

No estoy seguro de si uno debe fiarse de ese sentimiento. Sin duda no es difícil imaginar o tropezar con géneros "abiertos" que implican especies (o una parte de especies) igualmente "abiertas" y, de hecho, es sin duda el caso del deporte y del juego. Las "reglas" del retrato chino no son mucho más estrictas —o más fáciles de interpretar— que los criterios definitorios del juego en general, y tengo recuerdos de intensas querellas, a propósito de éste, entre los partidarios de las afinidades por analogía ("¿Si Proust fuese una flor? —Sería una peonía. —¿Una torta? —Un merengue") y los de las afinidades por pertenencia, o contigüidad: "¿Una flor? —Una catleya. —¿Una torta? —Una pequeña magdalena." Los puristas militan a favor del primer tipo, con-

[93] Citado por George Dickie, "Définir l'art" (1973), *Esthétique et poétique, op. cit.*, p. 12. Cf. Morris Weitz, "Le rôle de la théorie en esthétique" (1956), Danielle Loires (ed.), *Philosophie analytique et esthétique*, Méridiens-Klincksieck, 1988.

siderando al segundo como trivial y desprovisto de toda imaginación metafórica, y que *tener* no es una manera de *ser*. En su *Code des jeux* [Código de los juegos], Claude Aveline, que define estrictamente (y exactamente) el retrato chino como "retrato por analogías", estipula en consecuencia: "No debe olvidarse jamás que los hechos reales no son analogías. Supongamos que el personaje [a identificar] fuera Francisco I. A la pregunta: "¿Si fuese una época?", el jugador interrogado se abstendrá de responder: "El Renacimiento". Pero esta elección definitoria, incluso una vez aceptada en principio por todos, no evita las confusiones por parte de los jugadores, a los que de hecho la distinción entre "hechos reales" (afinidades por sinécdoque o metonimia) y "analogías" (metafóricas) a menudo se les escapa. Y sobre todo, un "hecho real" puede muy bien ser igualmente analógico (metáfora metonímica); después de todo, Francisco I, quien realmente vivió en la época del Renacimiento, bien puede al mismo tiempo simbolizarla analógicamente a los ojos de tal sujeto (y no a los de tal otro); por ello el jugador siempre podrá defender en términos de metáfora una respuesta cuestionada por su carácter metonímico: "¿Y si a mí me parece que Proust *se parece* a una magdalena? ¡Demuéstrenme que me equivoco!" De allí las mencionadas querellas: como dice aproximadamente Kant, no basta con conocer una definición para saber cómo aplicarla.

*

Pero retorno a la relación género / especies: nada prohíbe que una especie sea, a la inversa del caso *béisbol / juego deportivo*, de estatuto más abierto (de definición menos estricta) que el género que la incluye. Mauppasant, que consideraba indefinible la especie *novela*, tal vez no aplicaba el mismo escepticismo al género próximo de *obra literaria*, o al subgénero de *obra narrativa*. Hoy sabemos bien que a menudo es más fácil calificar un objeto de obra de arte que especificar a *qué* arte (¿pintura, escultura, montaje?) pertenece, y comúnmente atribuimos a la literatura textos cuya pertenencia específica nos resulta inasignable, y por lo demás indiferente: la indicación "novela" sobre una cubierta no es nada más que un argumento comercial para uso de los retardados, o de los críticos que no tienen nada mejor que decir. Por lo tanto aquí se trata de la relación *género cerrado / especie abierta* —o por lo menos: *género más definido (aunque más vasto) que tal de sus especies* (incluso si la frontera entre textos literarios y no literarios es menos estanca para nosotros de cuanto lo era para los lectores de la época clá-

sica): "No sé si es una novela, pero estoy seguro de que es literatura". En contrapartida, ciertas especies literarias son de definición estricta y de identificación certera; al menos es el caso de las "formas fijas" de la poesía clásica, como la balada o el soneto, cuyas reglas son tan firmes como las del béisbol: aquí pues, una vez más, *especie cerrada*, e incontestablemente más cerrada que su género (obra literaria, e incluso obra poética), del que proporciona un indicio bastante seguro por inclusión: —un soneto es necesariamente un poema, y por ende (inclusión en segundo grado) una obra literaria. Por otra parte, también una novela, al menos a mi modo de ver, es necesariamente una obra literaria (aunque sea de literatura "popular"), pero, como bien lo indica la *boutade* de Maupassant, lo difícil es saber si se trata o no de una novela; la dificultad, en suma, no reside en una incertidumbre de la relación de la especie con el género, sino a una certidumbre menor sobre la pertenencia de un individuo a dicha especie: "*Si* esta obra es una novela, es sin duda una obra literaria"; pero saber si es o no una novela depende de una decisión incierta, es decir de criterios ampliamente subjetivos (aunque sea de una subjetividad colectiva: supongo que los criterios de la época clásica habrían descalificado sin vacilación a obras como *Ulises* o *Le voyeur*). Por cierto se puede sostener el mismo razonamiento (por entimema, puesto que la proposición mayor se da por sobrentendida) para un soneto, pero el carácter hipotético de la proposición menor será, en ese caso, mucho más fácil de elevar en beneficio de un "*puesto que* es un soneto…".

Los mismos matices se vuelven a encontrar, evidentemente, en otras artes. Una fuga o una sonata son, sin ninguna duda, obras musicales y sus especies son identificables con total certidumbre; un "poema sinfónico" como *Mazeppa* de Liszt o una "sinfonía dramática" como *Romeo y Julieta* de Berlioz son necesariamente obras musicales, pero es un poco más difícil definir ese tipo de obras en términos de especies: "No sé si es un poema sinfónico, pero oigo claramente que es una obra musical." Del mismo modo, un retrato o una naturaleza muerta son necesariamente obras pictóricas, un cuadro de historia o una escena de género igualmente lo son, pero no siempre es fácil, ni útil, decidir si tal cuadro es una escena de género o una escena de historia. Una vez más, aquí, una especie cerrada o abierta puede pertenecer a un género cerrado; la diferencia entre la literatura y las otras artes, al menos en su régimen clásico, reside en el hecho, señalado por Hegel, de que esas otras artes son un poco más inmediatamente identificables por su material (los sonidos para la música, los colores desplegados sobre un

soporte de dos dimensiones para la pintura…), mientras que la literatura, que se vale de un material común a muchas prácticas de comunicación (la lengua oral o escrita), debe satisfacer otros criterios, entre ellos la pertenencia constitutiva a tal género reconocido como literario. Es decir, en otras palabras, que la literatura es un género (un arte) más abierto que los otros.

*

Todo esto debe poder formalizarse aproximadamente de esta manera:

– Las clasificaciones científicas funcionan generalmente, si no es abusar y simplificar mucho, por especies y géneros cerrados: la especie *caballo* en el género *animal*, ambos de definición estricta, aunque de extensiones dispares, y en relación de inclusión. La incertidumbre eventual no puede residir más que en la ignorancia ("incompetencia", diría Maupassant) provisoria: yo no sé si este animal es o no un caballo, pero sin duda alguien debe saberlo; si es un caballo, necesariamente es un animal, pero mi competencia zoológica, por débil que sea, me permite identificar el género ("es un animal"), incluso en ausencia de certidumbre sobre la especie ("¿es un caballo?").

– Las clasificaciones artísticas funcionan por especies y géneros muy diversamente abiertos o cerrados: una especie cerrada (sonata) o abierta (poema sinfónico) pueden pertenecer a un género cerrado, como la música; una especie cerrada (soneto) puede pertenecer a un género *más* abierto, como la literatura, pero una especie abierta (novela) puede pertenecer a un género *menos* abierto, de nuevo la literatura. Y estos estatutos diversos son eminentemente variables según los individuos (el hipotético crítico del que se burlaba Maupassant está convencido, aparentemente, de estar en posesión de una definición estricta de la novela, que Maupassant considera ilusoria; tanto Aristóteles como Hegel creían hallarse en posesión de una definición clara de lo trágico, pero no era la misma), las épocas (nosotros no definimos la poesía, la música o la pintura mediante los mismos criterios que los clásicos, siendo los nuestros manifiestamente más amplios que los de ellos) o las culturas: el noh japonés no responde a la misma definición del teatro que un vodevil francés. Contrariamente a la argumentación de Weitz, pues el estatuto de las especies o "subgéneros" no determina y no indica en nada el de los géneros o el de las artes a los que corresponden, y menos aun del arte en general: la evolución histori-

ca y "posthistórica" (Danto) de este concepto y de esta práctica es completamente independiente de las de los conceptos y las prácticas que engloba —siendo la única relación clara entre unos y otros una tendencia general a la ampliación, a una flexibilización de los criterios, o a lo que Harold Rosenberg llamaba la "des-definición" del arte, de las artes y de sus géneros.

*

En el diluvio de comentarios que ha suscitado el *Pierre Menard* de Borges, me parece (para aventurar uno más) que no se ha reparado para nada en este punto: la tentativa de Menard, escribir de nuevo el *Quijote*, es similar en sentido amplio a la de Don Quijote, vivir nuevamente el *Amadís* de Montalvo y otras pamplinas caballerescas. Y, claro está, el efecto de arcaísmo que subraya Borges (producir en el siglo XX, casi al pie de la letra, un texto en la lengua y de acuerdo con las ideas de comienzos del XVII) ya operaba en el ingenioso *hidalgo*, que creía revivir en la época del propio Cervantes (*no ha mucho tiempo*) unas proezas de otra época. Sin contar que Cervantes mismo pretende ser, no el padre, sino solamente el "padrastro" de su héroe, y por lo tanto de su relato, que recibió de un presunto Cide Hamete Benengeli. De *remakes* de acciones a reescrituras de textos, y a reescrituras de reescrituras, esta sarta de reflexiones (Montalvo mismo no hacía otra cosa que re-relatar el viejo relato bretón) no podía conducir sino a esta sarta de glosas y de metaglosas que conocemos, y que tal vez no dejará jamás de nutrirse de su propia constatación. Hablando en nombre de su literatura decía un día Turgueniev: "Todos salimos del *Capote* de Gogol." Hablando en nombre de todas las literaturas modernas, incluida la crítica y la poética (incluido Gogol), e incluso (*via* Borges) una parte de la filosofía, se podría decir con igual justicia: "Todos salimos del *Quijote*", pero no debería olvidarse demasiado de dónde sale el *Quijote*.

Ni lo que salió más directamente, desde la continuación apócrifa de Avellaneda (1614), infiltrada entre las dos partes auténticas (1605, 1615), hasta los *Capítulos olvidados por Cervantes* (1882) de ese otro Montalvo (Juan, el ecuatoriano), pastiche —me dicen— casi tan tardío y casi tan fiel como el de Menard, que por otra parte no lo es, o más bien que lo es demasiado para serlo. La cadena a veces se hace círculo.

*

Claro que todo esto responde a lo que yo calificaba hace un momento de esquema "muy aproximativo" —o tal vez por el contrario muy restrictivo: sea cual sea el tenor satírico, el relato "realista" no data —o no únicamente— del siglo XVII; La Edad Media no lo ignoraba en absoluto (*fabliaux, Roman de Renart*, Bocaccio, Chaucer…), ni por lo demás la Antigüedad (véase *El asno de oro* de Apuleyo, o el *Satiricón* de Petronio). Pero hay cierta apariencia de constante transhistórica en la manera en que el relato realista, en diversas épocas, parece proceder de, o incorporarse a, o en ocasiones simplemente suceder a un relato o a una tradición de relato novelesco o maravilloso, por una suerte de movimiento repetitivo de *profanación* —en el sentido de pasaje a lo profano. Rougemont no era por cierto el primero (ni tampoco es el último) en observarlo a propósito de las dos partes del *Roman de la Rose*, siendo Jean de Meung un relevo algo cínico de Guillaume de Lorris; y en agregar, algunas páginas más adelante: "Charles Sorel [el del *Berger extravagant,** supongo] nace de *La Astrea*, no de los fabliaux".[94] Y se sabe cómo Balzac, de propia confesión, deriva de Walter Scott. El caso del *Quijote* sería, pues, a este respecto, como el emblema de un movimiento más general —no me atrevo a decir: natural—, que se encuentra en otros lugares: la parodia, como es sabido, va con más frecuencia de lo serio a lo profano que a la inversa. Después de lo cual llega la hora de lo que Auerbach llamó el *realismo serio*, es decir donde lo profano ya no procede de una desacralización, sino simplemente (siempre en sus términos) de una "representación de la realidad" prosaica.

Pero este *después de lo cual* sin duda es también demasiado restrictivo: el mismo Auerbach reconoce [95] que "durante toda la Edad Media, pero también durante el Renacimiento, había existido un realismo serio", y la picaresca española no esperó la profanación cervantina para despuntar su *Lazarillo* (1554), y luego su *Guzmán de Alfarache* (1599-1604).

*

* Pastor extravagante. [T.]

[94] *L'Amour et l'Occident*, *op. cit.*, pp. 150, 158.

[95] *Mimésis* (1946), trad. fr. de Cornélius Heim, Gallimard, 1968, p. 550. [Versión en español: *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.]

Sobre este esquema, se podría superponer otro, sin duda más aproximativo aún, que añadiría a la transición de lo novelesco a lo prosaico una transición —anterior— de lo heroico a lo novelesco. Es ésta la que esboza Homero mismo al pasar de la *Iliada* a la *Odisea* —pero que trastroca la *Eneida* encadenando a las aventuras (viajes y episodio amoroso) de los primeros seis libros, las batallas y conquistas de los seis últimos. Es la que, otra vez y de manera muy típica, ilustra en el siglo XII la sucesión de los cantares de gesta a las novelas cortesanas. Y una vez más es ella la que manifiesta, en un contexto un poco menos guerrero (pero Fabrice, en lugar de batirse, se entretiene en Waterloo), la novela stendhaliana, desde *Rojo y negro* a *Leuwen* y a *La cartuja*, donde el héroe (para decirlo muy sucintamente) comienza por la ambición viril (política, militar, a veces seductora) y termina por una conversión a lo que Beyle llama "el amor del corazón". Se tendría de este modo una sucesión temática *heroico-novelesco-prosaico*, que impulsaría una sucesión genérica *epopeya-novela novelesca-novela realista*. Stendhal, atípico en esto, confunde la primera y la última fase para exaltar mejor la segunda. Recuérdese la preferencia, que él expresaba ya en *Del amor*, por Werther contra Don Juan, y el valor que allí asignaba, siguiendo de cerca las indicaciones de Raynouard, [96] al recuerdo del amor cortesano ("provenzal"), de sus cortejos y sus códigos; y la manera, una vez más, en que lee, entre otros en *Brulard*, el pasaje del Ariosto al Tasso, que es, en términos genéricos y contrariamente a mi esquema, un pasaje de lo novelesco (derivado de lo heroico) posmedieval del *Orlando furioso* (1532) a la epopeya neoantigua de *Jerusalén liberada* (1580): en mi infancia, dice, "el Ariosto formó mi carácter", pero "hoy los héroes del Ariosto me parecen palafreneros cuyo único mérito reside en su fuerza […] mientras que a mis ojos, cuando el Tasso se olvida por fortuna de imitar a Virgilio o a Homero, es el más conmovedor de los poetas".[97] Está bastante claro: la novela del Ariosto le parece "ahora" (1836) una exaltación de la fuerza bruta, y la epopeya del Tasso, cuando deja de ser épica, la más "conmovedora" —es decir la más *tierna*— de las novelas de amor (pero como se sabe el Tasso, en la segunda versión de su poema, publicado en 1589, acentuó, por el con-

[96] En su *Choix de poésies originales des troubadours*, aparecido en 1820.

[97] *Vie de Henry Brulard*, en *Œuvres intimes*, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", t. II, 1982, pp. 619, 732. [Versión en español: *Vida de Henry Brulard. Recuerdos de egotismo*, Madrid, Alianza, 1975.]

trario, el aspecto épico en detrimento de su aspecto novelesco). Así (tendenciosamente) interpretada, la sucesión Ariosto-Tasso ilustra los dos primeros momentos de mi esquema: pasaje de lo heroico a lo novelesco. El tercero, una vez más, ha desaparecido; pero bien se sabe por qué Beyle huyó de Grenoble, luego de Francia, y por qué incluso, en Roma, preferirá siempre Milán.

*

La permanencia de la inspiración épica en el curso de los siglos reposa sin duda en la recurrencia de su material específico, que Hegel, como se sabe, califica de estado de guerra entre pueblos. Las epopeyas imitadas muy estrechamente del (y clavadas sobre el) modelo inicial (homérico) sufren aparentemente por su carácter segundo: es un poco el caso de la *Eneida*, que salva el talento poético de Virgilio, mucho el de *Las argonautas* de Apolonio de Rodas (siglo III a.C.), de la *Continuación de Homero* de Quintus de Smirna (siglo IV), y hasta el abandono del proyecto de *Franciada*, del que Ronsard no dejó más que los cuatro primeros cantos, publicados en 1572. Los logros del género en la historia occidental dependen de la renovación temática que procura la emergencia de nuevos conflictos emblemáticos: la guerra civil romana para la *Farsalia* (siglo I), las hazañas de Carlomagno y los suyos, de los dos Guillermos y otros para los cantares de gesta (XII), la primera cruzada para la *Jerusalén liberada* (luego *conquistada*), la expedición de Vasco da Gama para las *Lusíadas* (1572), las guerras de religión para los *Trágicos* (1616); se podría ver en el fracaso de la *Henriada* (1723) el efecto de una tentativa de *remake* sobre el mismo conflicto, como si cada obra no pudiese inspirar más que una sola gran obra, como si el éxito épico exigiera un asunto virgen. Esta condición sería aun más necesaria que aquella que privilegia Hegel, y que es, como se recordará, el carácter "nacional" del conflicto, con exclusión de las guerras civiles, que sin embargo no inspiraron demasiado mal a Lucano y a d'Aubigné —ya he agregado *La esperanza*, en la que ni siquiera falta, en la persona de Manuel, el héroe central que exigía Hegel. *La guerra y la paz* tiene sin duda más de un héroe (Peter Bezukov, el príncipe Andrés, y sobre todo quizá Kutuzov —héroe paradójico de la temporización— y el pueblo ruso como héroe colectivo), pero no se le puede negar a esta novela de gran presupuesto el mérito apropiadamente épico de haber elegido bastante bien su guerra. Los dos últimos ejemplos, en todo caso, confirman lo que es obvio: que la inspiración

épica desborda una forma agotada, por su parte, desde hace siglos: metro, procedimientos, episodios y figuras obligadas, imitación del estilo formulario fuera de las condiciones de improvisación oral de la que procedía en su origen. El respeto escolar de la epopeya como forma es testimonio, por ejemplo en Voltaire, de este agotamiento. No es el "espíritu épico" lo que falta entonces (la épica no tiene alma o espíritu): es el corazón heroico. No hay lugar para añorarlo, pero de nada vale fingirlo.

*

Ese héroe central sin el cual, según Hegel, no hay epopeya digna de este nombre, no es por lo general el jefe supremo de la "nación" en lucha, sino más bien un leal político, incluso estratégicamente menos poderoso, pero más joven y más valiente. Es evidentemente el caso de Aquiles bajo Agamenón, de Roldán bajo Carlos, de Reinaldo bajo Godofredo, de Rodrigo bajo Alfonso, e incluso, en un régimen algo más histórico, de Juana bajo Carlos VII o de los mariscales bajo Luis XIV o Napoleón. Esta posición de lugarteniente a veces recalcitrante pero irremplazable, cuya ausencia o retiro, y eventualmente su revuelta, ponen a todo el ejército en peligro, y cuyo retorno (Aquiles, Reinaldo) asegura la victoria, es evidentemente más interesante que la del rey o el emperador: la hazaña heroica le sienta mejor a ese hombre joven que al soberano senil, cuyas virtudes (cuando las hay, que no es el caso de Agamenón) son más bien del orden de la sabiduría y la justicia. Y las vicisitudes de revuelta y de devoción, de desgracia y de perdón, confieren a su destino la parte de reanudación sin la cual no sería más que una sucesión de proezas un poco monótona. Una expresión hoy trillada expresa bastante bien la ventaja, moral y estética, de ese papel: "brillante segundo"; su brillantez por lo demás puede extenderse a sus propios segundos (Olivier junto a Roldán, Tancredo junto a Reinaldo), o adversarios casi pares —Héctor frente a Aquiles, incluso si Héctor, héroe vencido y héroe de los vencidos, templa su heroísmo con un matiz elegíaco. El hecho es que nunca se habla de un "brillante primero": el poder entorpece la gloria, y la gloria épica recae más bien en los vencidos (de Troya, de Roncesvalles, de Fuerte Álamo), y en aquellos vencedores o vencidos, que han agregado al heroísmo la pimienta de una indisciplina justificada. En *El Álamo*, Davy Crockett y James Bowie, por largo tiempo a merced del rí-

gido comandante Travis, comparten el doble mérito (Aquiles-Héctor) de la revuelta y del sacrificio.

Ese reparto de papeles se mantiene de manera novelesca, es decir fuera del contexto propiamente guerrero, como un dato constante del imaginario que pasa sin tropiezo de un régimen a otro (de la guerra a la búsqueda, de las batallas a los torneos, de la castidad heroica al amor sublimado): el héroe cortesano, una vez más, no es el rey en persona (Arturo, Marco, el Rey Pescador, Fernando), sino el simple —a veces pobre— caballero (Lancelot, Tristán, Gawain, Perceval, Rodrigo). Más tarde, el héroe romántico, como lo había advertido Hegel, será un "nuevo caballero": caballero a secas (Ivanhoe) o arquero (Quentin Durward), proscrito "soberbio y generoso" (Hernani), devoto mosquetero (d'Artagnan), gentilhombre arruinado (Sigognac), salvador o vengador enmascarado (Lagardère), sheriff abandonado de todos (Kane en *High Noon* [*Solo ante el peligro*]), *poor lonesome cowboy* un poco por doquier; el héroe aquel, es verdad, evoluciona en novelas, obras de teatro o películas "de época", que revisitan un pasado más o menos míticamente perimido, pero tal no es el caso de esos otros "nuevos caballeros" de un mundo (entonces) contemporáneo que son Julien Sorel, Lucien Leuwen o Fabrice del Dongo. Al menos en eso, lo novelesco procede de lo épico.

*

Amor de cabeza, amor del corazón. Como es sabido *Del amor* distingue cuatro especies de este sentimiento, que son el amor pasión, el amor gusto, el amor físico y el amor de vanidad, reconociendo al mismo tiempo que "bien se puede admitir ocho o diez matices".[98] Con menos frecuencia se ha advertido esos dos "matices" que señala en su proyecto de artículo sobre *Rojo y negro*, escrito en honor del conde Salvagnoli: esta nueva distinción opone el amor de Mathilde por Julien al de Madame de Rênal. El primero, del cual Beyle se jacta de haber suministrado la primera "pintura", "hace un bello contraste con el amor verdadero, simple, *que no se mira a sí mismo* de Madame de Rênal. Es el amor de cabeza comparado con el amor del corazón. […] Ése es *el amor de cabeza* tal como se da en París en algunas jóvenes. ¿Qué puede hacer de más decisivo una joven? Y bien, esta joven de

[98] *Del amor*, capítulo primero.

París se dejará arrebatar sin amor, únicamente para darse el placer de creer que tiene una gran pasión." Tal es "el carácter de la mujer de París que no ama a su amante sino en tanto *que todas las mañanas se cree a punto de perderlo*". Esta descripción sin indulgencia se resume en una fórmula latina todavía más descortés para la heroína: "*asinus fricat se ipsum* ", opuesta a un "*asinus asinum fricat*"* igualmente aplicado a los momentos que preceden la muerte de Julien, en que Madame de Rênal "se reconcilia públicamente con él" cuando va a verlo en su prisión,[99] y en que el sentimiento ahora recíproco de los dos amantes se revela en toda su fuerza. Me pregunto si esas fórmulas graciosas habrían existido en la reseña esperada por Salvagnoli, que nunca apareció. Ignoro igualmente si "amor de cabeza" y "amor del corazón" son aquí dos "matices" del amor pasión, o si, más verosímilmente, el primero no es más que el falso pretexto que se da una "joven de París" más ocupada en "mirarse a sí misma" en estado de pretendida pasión que en consagrarse (en vida) a aquel que se supone su objeto. Este amor de cabeza sería más bien una ilusión de amor pasión, próximo si se quiere al "amor de vanidad", pero que no se reduce a él en absoluto —tanto menos cuanto que, si uno se remite a las descripciones de *Del amor*, éste último aparece como una especialidad masculina. El sentimiento constantemente invocado para calificar los amores de Mathilde y de Julien —y a propósito de cada uno de los dos protagonistas— es más bien el *orgullo*: "La discreción del secretario favorito de su padre casi le parece desprecio —comenta Stendhal en el resumen ya evocado—. Ella no ve que no es otra cosa que orgullo, *miedo de ser despreciado*. La vanidad excesiva de Mademoiselle de La Mole se aplica a perturbar la serenidad del corazón de Julien. El orgullo de Julien se conduce tan bien que Mlle. de La Mole se enfada de verdad…" Se trata allí, por supuesto, de heridas al amor propio que acompañan inevitablemente una relación envenenada desde el principio por una desigualdad de condiciones y un conflicto de actitudes, y en la que cada uno no cree percibir en el otro más que desprecio. Pero esta noción de *amor propio*, en nuestro contexto, no puede dejar de encontrar su eco en el *asinus fricat se ipsum* que Stendhal aplica a (la sola) Mathilde. Su falsa pasión por Julien no se-

* "El asno se rasca a sí mismo" y "El asno rasca al asno", respectivamente. [T.]

[99] *Le rouge et le noir*, Classiques Garnier, 1957, pp. 513, 525-526. [Versión en español: *Rojo y negro*, Barcelona, Folio, 1999.]

ría otra cosa que una verdadera pasión por ella misma, y por la manera en que cree revivir míticamente con su amante la aventura novelesca (y trágica) de Margarita de Navarra y de su propio ancestro Boniface de La Mole. Y, contrariamente a Mme. de Rênal, Mathilde sobrevive a Julien, a quien aparentemente ama más muerto que vivo, y menos por él que por ella misma. El "amor de cabeza" no es, por ende, más que un simulacro egocéntrico y pasablemente literario de ese amor pasión del que el "amor del corazón", aquí como más tarde en *Leuwen* y *La cartuja*, es la única forma auténtica; no sin razón Mme. de Rênal, en quien "ni la coquetería, ni la afectación se habían acercado jamás" al corazón, "no sabe lo que es el amor" antes de encontrarse con Julien: "No lo ha experimentado jamás. Lee pocas novelas…" Esta antítesis de Mathilde es también, por anticipado, una antítesis de Emma Bovary, lo cual no asimila en absoluto a las dos últimas: hay más de una manera de oponerse a un mismo término.

No obstante, las últimas páginas dan a esta expresión banal, *amor de cabeza*, una curiosa resonancia, que me pregunto si Stendhal imaginaba: después de haberla besado en la frente, como antaño Margarita a la de Bonifacio, y llevado sobre sus rodillas hasta la pequeña gruta que domina Verrières, Mathilde "quiso sepultar con sus propias manos la cabeza de su amante" —que, se nos ha dicho un poco más arriba, "jamás había sido tan poética como en el momento en que iba a caer. Los más dulces momentos que él había encontrado antaño en el bosque de Vergy [con Mme. de Rênal] regresaban en tropel a su pensamiento". El amor de cabeza de Mathilde estaba sin duda destinado a convertirse en el amor de una cabeza, que sin embargo había "caído", me atrevo a decir, llena de amor por otra.

*

La invención de lo que Malraux bautizaba *museo imaginario*, o sea esencialmente la reproducción fotográfica en los libros consagrados a la pintura, ha dado ocasión (aunque supongo que el grabado no había dejado de hacerlo en su tiempo, y Daniel Arasse cita al menos un ejemplo de una inversión semejante en una copia antigua)[100] a una práctica muy particular, que podríamos llamar la *puesta en obra* del detalle. El sentido de esta última palabra específica en este campo, es co-

[100] Daniel Arasse, *Le détail*, Flammarion, 1992, p. 35; se trata de una copia (por ende parcial) del *Éliézer et Rébecca* de Poussin, conservada en Le Mans, Museo de Tessé.

nocida por todo el mundo: es, para empezar, la presentación de una parte de un cuadro, agrandada con relación a la escala previamente asignada a la reproducción de su conjunto. La función didáctica de esta práctica es evidente: se trata de tornar más visible una zona del cuadro hacia la cual se quiere atraer la atención particular al acercarla artificialmente al espectador, e imagino que los cursos de historia del arte anteriores a la fotografía podían obtener más o menos el mismo efecto invitando a los estudiantes a concentrar su mirada en una zona específica de un cuadro físicamente presente delante de ellos y, por ejemplo y si ello fuera posible, selectivamente iluminado. Los medios que se utilizan en otras artes consisten, tras la lectura o audición integral de una obra literaria o musical, en reevocar, muchas veces si fuera necesario, una parte —tal frase, tal palabra, tal compás, tal acorde— que se quiere (hacer) considerar de más cerca. El estudio de la arquitectura, de la escultura, del cine pueden recurrir también a procedimientos comparables, si no en su técnica, al menos en su mirada crítica y pedagógica. Pero la puesta en obra es otra cosa. Consiste en hacer de un detalle, extraído (escogido y aislado) del conjunto al que pertenece, el objeto de una relación estética plena: operación siempre legítima puesto que la atención y la apreciación estéticas pueden invertir todas las cosas; se trata, por ende, ese detalle descontextualizado como un objeto estético completo y —puesto que se trata en todos estos casos de un fragmento de obra— como objeto artístico, y finalmente como a una *obra* autónoma, como Bergotte buscando en la *Vista de Delft* un "pequeño lienzo de pared amarillo" que era, "si se lo mira solo, como una preciosa obra de arte chino, de una belleza que se bastaría a sí misma".[101] Esta práctica que, aunque sea un poco fetichista,[102] en pintura ha recibido de Kenneth Clarke desde 1938 un

[101] *Recherche*, t. III, *op. cit.*, p. 692.

[102] En el sentido del fetichismo de Karl Kraus, que se interesa exclusivamente en un pie, y protesta cuando ve que no se le entrega sino una mujer entera. Es a esta clase de perversión que sucumbe, entre otros, el barón de Charlus cuando extrae de *La comedia humana* "el momento en que Carlos Herrera pregunta el nombre del castillo ante el cual pasa su calesa: es Rastignac, la morada del joven que en otro tiempo amó. Y entonces el abate cae en una ensoñación que Swann llamaba, lo cual era muy ingenioso, la *Tristeza de Olympio* de la pederastia. ¡Y la muerte de Lucien!…" (*ibid.*, p. 437). Arasse señala varios casos en los que el espectador (y, espero, el poseedor) de cuadros pasa "de la fascinación al deseo, finalmente, de recortar la obra", y a la satisfacción, evidentemente culpable, de ese deseo (*Le détail*, *op. cit.*, p. 42 ss.). Con todo, más vale recortar un cuadro en detalles y no una mujer en pedacitos.

aval prestigioso[103] —y más recientemente otro, de Roland Barthes, bajo la especie de ese *punctum* que vienen en ocasiones a "descomponer el *studium*"—,[104] puede apreciarse diversamente según se encuentre en los detalles, de acuerdo con el ambiguo proverbio adaptado a este campo por Aby Warburg, al diablo o al buen Dios.

El buen Dios —si se acepta santificar a tal punto los valores de unidad, de homogeneidad y por lo tanto de conformidad de la parte con el todo— se encuentra sin duda cuando el detalle elegido manifiesta *in nuce* propiedades características del conjunto: la relación es entonces, no sin analogía con la que las estéticas clásicas, desde Aristóteles a Hegel, establecían entre la obra singular y el género al cual se la remite, una relación de ejemplificación "por excelencia", donde el detalle típico se presenta como la verdad concentrada de la obra. Claramente es el efecto buscado —y lo más expeditivo aquí será suponerlo alcanzado— por los "fragmentos escogidos" de nuestros antiguos manuales de historia literaria: allí tenían lugar una página de un libro, incluso de un "estante" entero, de alguna manera por sinécdoque.

Pero yo no creo que la mencionada puesta en obra funcione siempre de la misma manera en otras artes —ni siquiera en literatura—, y es aquí donde nos encontramos al diablo, agente artístico por lo general más seductor, incluso más gratificante, que su muy respetable antagonista. Este funcionamiento diabólico, pues, consiste en encontrar (o en introducir) en el detalle, en este caso atípico, ya no una esencia reducida de una obra entera —o de un conjunto de obras—, sino la evocación, por una analogía a menudo fortuita, de otra obra, generalmente de otro artista. Una lista de ilustraciones de esta modalidad en pintura se confundiría con la bibliografía integral de los estudios modernos de historia y sobre todo de crítica de arte, pero ¿qué simple aficionado no ha jugado este juego, que detecta —como dice más o menos (ya no sé dónde), otra vez, Roland Barthes— un fragmento de Cézanne o de De Kooning en algunos centímetros cuadrados de Chardin o de Franz Hals, o, cambiando de dominio, algunos compases de Chopin o de Debussy en tal variación Goldberg o Diabelli, ciertos versos de Baudelaire en Ronsard o de Verlaine en Hugo, un

[103] *One Hundred Details, from Pictures in the National Gallery*, Londres, 1938, y *More Details from Pictures in the National Gallery*, Londres, 1941. Véase Arasse, *Le détail*, *op. cit.*, p. 7.

[104] *La chambre claire*, en *Œuvres complètes*, Éd. du Seuil, t. II, 1994, p. 1126. [Versión en español: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1992.]

Miguel Ángel o un Rodin en un resto de torso antiguo? Fácilmente este juego puede convertirse en una adivinanza irritante, si se presenta a un tercero el detalle aislado de su tela o de su escultura, la estrofa extraída de su página, algunos compases en escucha ciega. El detalle puede tornarse así instrumento de manipulación, de "anacronismo deliberado y atribuciones erróneas". Este último adjetivo, en la famosa fórmula de Borges,[105] no debe, no más que la invocación del demonio aquí, hacer suponer de su parte una condenación de esta "técnica nueva […] de aplicación infinita". Muy por el contrario, se trata (leyendo la *Odisea* como posterior a la *Eneida*, atribuyendo la *Imitación de Cristo* a Céline o a Joyce y multiplicando los pastiches por anticipación; los precursores, por captación y las creaciones, por atolondramiento) de "poblar de aventuras los libros [y más generalmente las obras] más apacibles". Y guardémonos de olvidar, en este contexto, que una de esas aventuras —la más discreta y la más asombrosa— consiste también en atribuir cierta obra a su "propio" autor, lo que de manera muy pertinente hace de la atribución correcta un caso particular de la atribución errónea. Y por lo tanto de la "verdad", un caso particular del error, que asimila, como corresponde, la parte del diablo a la obra de Dios, y a la inversa desde luego.

*

Se sobrentiende que ciertas obras resisten mejor que otras a semejante tratamiento, y que esa resistencia es proporcional, en principio, al grado de unidad de las obras consideradas, por ejemplo si se distingue, aunque sea gradualmente, como lo hace en música Boris de Schloetzer,[106] los conjuntos *compuestos* (una suite, una sinfonía, con partes más o menos intercambiables, si no entre ellas, al menos de un conjunto al otro) y los conjuntos *orgánicos* (cada uno de los movimientos de una suite o de una sinfonía) —dando por sentado que ciertas unidades orgánicas (digamos, la de una fuga) lo son un poco más que otras (las de un allegro de sonata). Las otras artes, como la pintura o la literatura, presentan a menudo graduaciones de este tipo: un políptico es un conjunto compuesto de cuadros de unidad más orgánica, una colección de poemas o de nouvelles es un conjunto de poemas o de nouvelles de uni-

[105] Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor del *Quijote*", *Ficciones*: *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 450

[106] *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Gallimard, 1947.

dad más orgánica, y por ende parece menos sacrílego, no importa cuánto aprecie el artista mismo la unidad composicional del conjunto considerado, aislar una de sus partes que aislar un fragmento de esa misma parte. Pero una distinción tan desenvuelta tampoco toma en cuenta el hecho de que tal cuadro, por ejemplo, puede parecer más "orgánico" que otro, porque la interdependencia de sus elementos parece más estrecha, incluso inextricable. Rilke expresa este sentimiento con una fórmula muy sugestiva: *"Es como si cada punto del cuadro tuviese conocimiento de todos los otros";* se trata de *La Femme au fauteuil rouge,* [107] pero la observación, a mi modo de ver, se aplicaría de modo igualmente pertinente, si no más, a muchas otras telas del mismo artista. Cézanne es efectivamente uno de los pintores más capaces de provocar tal impresión, y esa capacidad es bastante apropiada para definir su estilo —y sin duda también el de la pintura cubista, que se deriva de él en tantos aspectos. Pero en fin, el "como si" rilkeano no traduce solamente una vacilación ante la audacia de su metáfora: se puede ver en él el signo del carácter subjetivo, incluso ilusorio, de la convicción que expresa. La intangibilidad ("Todo se sustenta, no se puede cambiar ningún detalle sin que se derrumbe el conjunto, etc.") que se presta de buen grado a lo que se admira, a menudo no es otra cosa que el reflejo de esa admiración, y a menudo el artista es el único en conocer la parte de no-conclusión, o de renunciamiento, que disimula la más "perfecta" de sus obras; es verdad que ese conocimiento no es necesariamente más seguro que cualquier otro, y que la simple fatiga es a veces buena consejera. Lo cierto es que una obra siempre puede contener muchas otras, y que la única prueba que vale, aquí, es intentar.

*

Sin duda hay cierto rasgo en común entre el gusto por el detalle atípico (quiero decir: por tal detalle atípico, o bien por el detalle atípico en general) y lo que se puede llamar el gusto por la excepción, nuevamente en particular, o bien en general. Casi siempre se encuentra un placer muy singular en "hacer una excepción" —como se hace con una regla— a tal o cual disposición genérica, positiva o negativa; es lo que

[107] O *Retrato de Madame Cézanne*, 1877, col. Treat Paine, Boston. Rilke, *Lettres sur Cézanne*, trad. fr. de Philippe Jaccottet, Éd. du Seuil, 1991, p. 72 (las itálicas están en el texto). [Versión en español: *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós, 1985.]

ilustra de maravillas esta confidencia, otras vez, de Roland Barthes: "De Stieglitz tan sólo me gusta (pero con locura) su obra más conocida, *La terminal de la línea de coches de tiro*, Nueva York, 1893."[108] Este gusto de alguna manera derogatorio sería aun más apasionado ("loco") si la obra en cuestión no fuera "la más común" de su autor, es decir la más generalmente admirada, pero el placer del descubrimiento y el de la derogación, aunque bastante lindantes, son relativamente independientes el uno del otro. La excepcionalidad positiva, en todo caso, es un mérito en sí misma, que permite que una obra en su categoría sea no la mejor ni la primera, sino la única elegida, lo que sin lugar a dudas vale más que cualquier otra elección: es sabido (Sartre lo ha relevado sin indulgencia, imputándolo a cierta "chiquillada")[109] qué uso ha hecho Giraudoux de esta cláusula del caso aberrante, del "salvo uno(a) que…", uso tan inmoderado que se podría hablar al respecto de una regla de las excepciones —regla que contiene sin duda su propia excepción bajo la forma, necesariamente rara, de una excepcional ausencia de excepción. Pero efectivamente existe, y por doquier (¿salvo dónde?), una regla semejante, que también se podría bautizar, en referencia no a su inventor sino a su víctima más famosa, el principio de Swann. Este principio es que se ama tanto más apasionadamente lo que se ama contra los propios principios, por excepción, y como por aberración: "¡Pensar que he malgastado años de mi vida, que he querido morir, que he tenido mi más grande amor por una mujer que no me gustaba, que no era mi género!"[110] Esto es quizá jugar, por mi parte, demasiado fuerte a la palabra género, pero se la tenía jurada.

[108] *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 1119.

[109] "M. Jean Giraudoux et Aristote", en *Situations I*, Gallimard, 1947, p. 85. Evidentemente aquí no se invoca a Aristóteles por casualidad.

[110] *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", t. I, 1987, p. 375. [Naturalmente, las traducciones disponibles del libro de Proust consignarían: "que no era mi *tipo*"; traducimos *genre* por "género" para mantener el juego de palabras de Genette. T.].

Una multitud histérica se apresta a lapidar a la mujer adúltera. Jesús interviene: "Que aquel que jamás haya pecado le arroje la primera piedra." Todo el mundo se detiene, salvo otra mujer, mucho más joven pero muy digna, que avanza con un gran adoquín y aplasta salvajemente la cabeza de la pecadora. Jesús entonces dice: "¡Mamá, echas todo a perder!"

*

He aquí —tanto como que en la famosa "Pasión considerada como carrera de bicicletas cuesta arriba" de Alfred Jarry, y a mi entender más profundamente— el resorte siempre eficaz, digamos para abreviar, de la *parodia sacrílega* (hay que recordar que Freud clasifica la blasfemia entre las variedades del *Witz* tendencioso): el cuento "cómico" comienza por un episodio auténtico del Evangelio de Juan, y desemboca en una escena altamente apócrifa. Consigno al pasar que ciertas versiones identifican espontáneamente a la mujer adúltera de este episodio con María Magdalena, amalgama comprensible pero no menos errónea: una prostituta, por otra parte, no es adúltera, y me parece que, de acuerdo con las costumbres de la época y la ley mosaica, la primera es menos culpable que la segunda.

*

Poco le falta a este "cuento gracioso" [*histoire drôle*] para ilustrar, como tantos otros, el esquema bien conocido de la precaución fatal —esquema común, como es sabido, a la tragedia (Edipo) y a la comedia (Arnolfo, Bartholo): Jesús creía haber encontrado el medio de disuasión ineludible, puesto que nadie de aquí abajo (¿incluido él?) era irreprochable. Olvidaba solamente el caso de María, concebida ella misma sin pecado y convertida en (su) madre por acción del Espíritu Santo. Su precaución se vuelve entonces contra aquella a quien quería proteger, y a la que él condena por una falta (digamos, de juicio) de la que uno puede, según el estado de ánimo, afligirse o burlarse. Pero se puede ver clara-

mente que la historia, como se dice, no se queda allí y que su virtud cómica reside más bien en la increpación final, que cumple —con la fulminante concisión necesaria, según Jean Paul y, una vez más, según Freud, tanto en lo cómico como en la agudeza— tres funciones a la vez. Da la clave del giro inesperado al revelar la identidad de la lapidaria despiadada; lo hace mediante el sesgo de un doble rebajamiento de registro doblemente desacralizante, y que sugiere por lo demás algún resabio de reproche de Jesús a su santa madre; y al mismo tiempo aparta de éste el peso de la falta: por más que María cumpla, algo más que al pie de la letra, el imprudente desafío de su hijo, no deja de ser hallada por él, y por nosotros, culpable de un celo poco compasivo (pero de no haber tirado ella la primera piedra, las siguientes evidentemente no hubiesen tardado, para un desenlace idéntico); es la Madre terrible y manifiestamente celosa. Busco, no muy lejos, en qué ocasión podría amonestar Edipo a Yocasta en los mismos términos, pero es abusar del paralelo: después de todo (antes que nada), Yocasta está junto con Layo, en el origen del desprecio trágico, cosa que no se puede decir de María —a menos que se la haga genéticamente responsable de las equivocaciones de su hijo, responsabilidad que no la involucra a ella sola, tal como yo lo veo. De todos modos, la relación temática, es decir estructural, entre la historia de Jesús y la de Edipo está erizada de vuelcos que deben dificultar un poco el análisis. A pesar de su filiación misteriosa, Jesús, que yo sepa, no se acuesta con su madre y no mata a su padre; sería, en resumen, más bien a la inversa; quiero decir: es más bien su padre quien como mínimo lo abandona en incómoda postura. Pero, dicen los (muy) malpensados que era "en broma".

*

Bossuet pretende en alguna parte que Jesús no ha reído jamás. Esto es llenar extrañamente los vacíos del relato evangélico: según el mismo principio, se podría decir que él (Jesús) jamás ha estornudado, tosido, ni respirado siquiera. En todo caso, y en este punto Matthieu es formal, no le repugnaba el retruécano: "Tú eres Pedro, y sobre esta piedra, etc."* Ha de notarse que con ésta ya son dos variaciones (lanzar, apoyar) sobre el tema de la *primera piedra* —de la intifada sexista, y de la Iglesia universal.

* *Tu es Pierre, et sur cette pierre, etc.* [T.]

*

"Mi padre también, dice un joven alemán, murió en Auschwitz. —¿Ah, sí?, responde un joven judío sorprendido. —Sí, cayó de una torre de observación."

Éste, incluso contado eventualmente por un humorista judío, está en el límite de lo soportable. Pero si se tiene a bien ir más allá del exceso de mal gusto, se encontrará allí la ilustración plausible de un hecho innegable: los verdugos mueren también, y éste aparentemente fue castigado por uno de los instrumentos de su crimen. No cabe ninguna duda de que, de manera más general, algunos SS (o acólitos) debieron "morir en Auschwitz", aunque la mayor parte de ellos, lo hizo en sus camas. El humor, verdaderamente negro, reside aquí en el empleo de esta expresión en el sentido propio (amplio), que agravia a todos aquellos que murieron no sólo *en* Auschwitz, sino *por* Auschwitz.

Se sabe entre qué escollos de prohibiciones, muy legítimas, debió navegar Roberto Benigni para tratar el peligroso asunto de su comedia *La vida es bella*. Aquello que pasa con bastante dificultad en un cuento "cómico" contado de persona a persona pasaría más difícilmente en un film de duración media y destinado a un vasto público. Bromear, como lo hace la primera parte, con las "simples" persecuciones anteriores a la "solución final" y bajo un régimen —el fascismo italiano— que no había alcanzado aquel grado de horror, y que desde el origen exhalaba más bien lo ridículo que lo odioso, no planteaba dificultades en absoluto y podía encontrar su eficacia en una suerte de consenso afectivo probado, en la confluencia de esa tradición ya folclórica y del humor de gueto o de shtetl: véase la escena, ya clásica, en la que el padre "explica" a su hijo, para neutralizar en él el efecto traumatizante, las pancartas del género "Prohibido el ingreso a los perros y los judíos". Sin embargo, siendo la Historia lo que fue, no se podía quedar allí. Ahora bien, la continuación del film, situado precisamente en Auschwitz, no puede conservar ese tono de "reír entre lágrimas" sino a condición de edulcorar esa realidad de una manera que ofende demasiado, no la sensibilidad, sino la verdad histórica y al mismo tiempo, la sensibilidad. Pero esta alteración en el cine es de todos modos inevitable, incluso en un régimen de seriedad, dado que la realidad de un campo de exterminio es propiamente *irreconstituible*: se lo ve con claridad, por ejemplo, en *La decisión de Sophie* o en *La lista de Schindler*. En lugar de osar reírse, y de hacer reír, de *eso*, Benigni debió intentar, a costa suya, hacer reír de otra cosa que supuestamente ocu-

rría *allí* y que cada cual debería saber que no podía ocurrir *allí* de ese modo. El juego con lo verdadero y lo verosímil tiene reglas sutiles, en las que Aristóteles mismo, a propósito de otra cosa, se enredó alguna vez los pies. La trampa, esta vez, se revela inextricable: cuando no se puede hacer reír de ciertas cosas, más vale no hacer como si, pues cuando ya no se ve de qué se ríe o llora, ya no se ríe ni se llora más. La otra escena, que a mi entender resulta lograda, es en la que Benigni traviste *ad usum delphini* las instrucciones del jefe SS. Esta dificultad es característica: el juego del travestismo es en sí mismo a la vez cómico y conmovedor (el logro está en esta aleación delicada, evidentemente gracias a la expresión del niño, de una punzante inocencia), pero más vale no captar el tenor real del discurso del SS; la naturaleza de la verdad habría de matar el juego, y la ficción también.

*

Se puede ver *ad libitum* una marca de mal gusto o un signo de buena salud en la proliferación de bromas de toda índole que han surgido a partir de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 —verdadera entrada en eso que se había llamado un poco prematuramente el siglo XXI. La más fuerte podría ser esa portada (creo) de *Charlie Hebdo* donde se ve una sala de los mercados de Wall Street, un jumbo que se incrusta directamente encima y un corredor —*golden boy*, se decía antes de la guerra— que aúlla en su teléfono móvil: "¡Vendan!" La más fuerte porque conjuga de manera bastante pertinente dos aspectos de la "crisis" conjunción que, a mi entender, atenúa la crueldad del rasgo: no se ríe, aviesamente, de las víctimas humanas, sino que se remarca, con cierto regocijo, el oportunismo de un sistema que no pierde jamás el norte, y la oportuna última prueba de uno de sus agentes, héroe a pesar de él mismo de la simple conciencia profesional. Pero tal vez me he equivocado en vacilar entre mal gusto y buena salud: a menudo es la misma cosa.

*

En un ensayo que es un clásico, "De la esencia de la risa y de lo cómico en general en las artes plásticas",[1] Baudelaire menciona "la

[1] 1857, en *Œuvres complètes*, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", t. II, 1976, pp. 525-543. [Versión en español: *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1989.]

clásica anécdota del filósofo que murió de risa viendo a un asno que comía higos". Impedido en principio de recurrir a las notas de una edición erudita, permanezco cierto tiempo en una profunda incertidumbre en cuanto a la identidad de este filósofo. Es bien sabido que Demócrito reía mientras que Heráclito lloraba, pero no que esta hilaridad contrastante lo haya llevado a la tumba. Sócrates murió, si se quiere, bromeando con, o más bien delante de, sus discípulos, que lo seguían con dificultad en este terreno. Pero morir riendo no es morirse de risa y no hay nada de asnos ni de higos en este caso altamente ejemplar. Tampoco en la tina de Séneca, ni en el baldaquín de Descartes —quien por lo demás no murió allí, que yo sepa. La muerte más alegremente filosófica, aunque un tanto polémica, sería tal vez la de Locke, quien, se dice, se apresuró a irse para el otro barrio para escapar al pesado diálogo con "los señores en Alemania", es decir con Leibniz, quien tomó a su vez un poco más tarde la tangente para escapar al pesado diálogo con unos señores en Inglaterra, a saber Isaac Newton y los suyos, en busca de la paternidad del cálculo infinitesimal. Pero seamos más precisos: inmovilizado por un ataque de gota, pero sin embargo instalado para trabajar en un sillón articulado, se lo encontró una mañana de noviembre de 1716, con el *Argenis* de John Barclay a sus pies; la historia no dice si esa obra, arquetipo del siglo XVII de la novela histórica del que yo ignoro hasta el peso, le hizo al caérsele de las manos tanto mal en los pies como para precipitar su fin. En cuanto a los últimos días de Emmanuel Kant, ya han sido demasiado bien inmortalizados por Thomas de Quincey como para que se introduzca en ellos algún epílogo apócrifo; basta recordar que su última palabra, según ese evangelio, fue justamente: *Sufficit!* Morir en latín, en Königsberg y un (el) 12 de febrero de 1804, testimonia claramente un último aliento de filosofía, pero también una cierta *vis comica* profesional ("idiotismo de oficio", decía el Sobrino de Rameau), como el "Yo voy o yo vas…" del gramático, y tantas otras *ultima verba* de humoristas competentes y atentos a su salida. El mismo De Quincey sugiere con palabras veladas que Kant especulaba, para abreviar sus sufrimientos, sobre la brevedad de ese mes, lo que equivalía a pesar de todo a aspirar a marzo, es decir, dadas las circunstancias, a presumir de sus fuerzas. A menudo, es más tarde de lo que se piensa.

*

Se pretendía en mi juventud que Kant no había reído más de tres veces en su vida, tres ocasiones de las que el parágrafo 54 de la *Crítica de la facultad de juzgar* daría testimonio. De esas tres, una concierne a la muerte: "El heredero de un pariente rico quiere organizarle un acompañamiento muy solemne para el féretro, y se queja de que no le sale bien su propósito, pues (dice él): 'cuanto más dinero doy a los plañideros para que adopten aires de aflicción, más contentos se ponen'; nos hacen reír mucho, y la razón está en que una expectación ha quedado reducida a nada repentinamente." He allí, como es sabido, la definición kantiana de lo cómico: *La risa es una afección procedente de transformarse repentinamente en nada una expectación tensa.*[2] Pero esta definición, con toda evidencia, se aplica igualmente, y tal vez mejor, a la muerte misma, que por cierto no tiene igual (*sufficit*) para anular repentinamente (la tensión de) todas nuestras esperas. De tal suerte que el querido Emmanuel podría haber establecido mejor que nadie la relación filosófica que nos ocupa, entre la risa y la muerte.

Hay algo evidentemente mejor que no haber reído más que tres veces: es no haber reído más que una vez (como el mismo Kant no se desvió más que una vez de su paseo cotidiano —sabemos cuál— y que es testimonio de más sentido histórico del que a menudo se le atribuye), una primera y última: caso, según Erasmo, de un Crasso (ancestro del general), que murió de eso como era debido, aunque no fuese para asegurar la singularidad del hecho.

*

Pero me aparto de la filosofía y me anticipo indebidamente. Regresemos a la "anécdota" de Baudelaire: es, diría Coluche, la historia de un filósofo que murió de risa al ver a un asno que comía higos. Si un perro mira bien a un obispo, un filósofo puede mirar bien a un asno, y que come higos. Pero ¿qué filósofo pues, y —lo cual es tal vez accesorio— qué asno y qué higos? A falta de notas yo no tenía la menor idea y me aprestaba a una laboriosa indagación, cuando el azar, que hace bien todas las cosas, puso bajo mis ojos este (final de) frase de Jean Paul: "[…] el griego Filemón, autor cómico por añadidura y por añadidura centenario, al que un asno ramoneando un higo hizo reír

[2] Kant, *Critique de la faculté de juger, op. cit.*, § 54. [Versión en español: *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada, 3a. ed., 1993, § 54, p. 185].

tanto que murió."[3] Un filósofo que mira a un asno comer higos bien puede ser autor cómico por añadidura, y por añadidura centenario: hasta aquí nada de anormal, si uno desatiende provisionalmente el matiz entre el simple "comer higos" y el muy equívoco "ramonear un higo", que se puede atribuir a la diferencia entre el alemán de Jean Paul y el francés de Baudelaire. Pero en fin, este Filemón no tiene nada de desconocido, es un autor cómico en absoluto por añadidura, contemporáneo y rival de Menandro, y fundador tal vez de la nueva comedia ática, y por lo tanto de todo lo que hoy llamamos comedia a secas, de Plauto a Molière y de Molière a Woody Allen. Ese griego debía saber de qué se puede e incluso de qué se debe reír. No hace falta para eso ser filósofo, o más bien, he allí algo que supera, como dice Hamlet, toda vuestra filosofía. "El Sabio no ríe sino temblando", dice una vez más Baudelaire citando a Bossuet. El sabio, diríamos tal vez, no ríe sino muriendo —ya sea que se muera de risa o, conducta sin duda mucho más filosófica, que se ría de su propia muerte.

*

Va entonces por Filemón, quien, por añadidura, murió centenario por esta causa, lo cual resulta muy tierno. Pero subsiste una ligera discordancia entre la mención de Jean Paul y la de Baudelaire. La nota que ofrece Claude Pichois en la edición erudita finalmente encontrada debería esclarecer un poco las cosas; hela aquí: "La anécdota fue ofrecida por Valerio Máximo (I, 10), por Luciano (*Macrobites*), por Erasmo (*Adagios*, I, 10, 71), pero es Rabelais a quien Baudelaire debe su conocimiento. En el capítulo XX de *Gargantúa*, se oye a Ponócrates y Eudemón desternillarse de risa al punto, casi, de entregar el alma, 'ni más ni menos que Crasso al ver a un asno tonto que comía los higos que habían sido preparados para la cena, murió a fuerza de reír'." Confieso no estar tan seguro de la filiación, que no autorizaría especialmente a Baudelaire a calificar a este Crasso de "filósofo", salvo a tratarlo como a un filósofo, a lo cual me inclino, a quienquiera que pueda morir "a fuerza de reír". Pero vale la pena remontarse a esta supuesta fuente, el mencionado capítulo XX de *Gargantúa*. Su texto es un poco más complejo que la cita que hace de él Claude Pichois, y es

[3] *Cours préparatoire d'esthétique*, trad. fr. de Anne Marie Lang y Jean-Luc Nancy, Lausana, L'âge d'homme, 1979, p. 122.

el que sigue: "[…] ni más ni menos que Crasso, al ver a un asno tonto que comía cardos, y como Filemón, viendo a un asno que comía higos que habían sido preparados para la cena, murió a fuerza de reír". La variante es notable, de los cardos a los higos; se puede suponer —racionalización más bien aventurera— que Crasso se ríe (hasta morir) al ver a un asno (tonto) comer cardos, porque piensa estúpidamente que el cardo es una cosa penosa de masticar, y que Filemón se ríe (hasta morir) al ver a un (otro) asno (no tonto) comer (¿es eso "ramonear"?) higos que habían sido preparados para la cena, porque anticipa maliciosamente la decepción de los comensales ante la mesa vacía.

*

No sé muy bien si una u otra de estas anécdotas ilustra la definición kantiana de lo cómico ("transformarse repentinamente en nada una expectación tensa"), o la bergsoniana ("de lo mecánico calcado sobre lo vivo"),[4] pero aparentemente es aquí adonde vienen a converger dos tradiciones: la relativa a Crasso, de quien Erasmo informa en el lugar indicado, que no se rió más que una vez en su vida, para morir a causa de un asno que comía cardos, y aquella, atestiguada por Valerio Máximo y Luciano, y relativa a Filemón, quien se rió por última vez de un asno que comía higos. Las dos invariancias del mito, dirían los etnólogos, son aquí el asno que come (crudo) lo que un hombre no querría comer (incluso cocido) o, al contrario, lo que un hombre no habría querido dejarle comer (ni crudo ni cocido), y el hombre (Crasso, Filemón, el "filósofo" anónimo de Baudelaire que designa quizás a uno de estos dos) que se ríe hasta morir de ese espectáculo. Pero mi edición de Rabelais[5] me invita a una nueva reducción, al reenviarme al capítulo X del mismo *Gargantúa*, donde Rabelais nos procura una lista, más copiosa y que yo nos ahorro, de casos de muerte por "*perichairie*", término aparentemente afrancesado del griego *perikhareia* (o tal vez más bien *perikhaireia*), de *khairô*, "regocijarse" (el *hapax* se encuentra en Platón), y que se traduce correctamente por "regocijo excesivo". Esta lista, me dice otra vez una nota, proviene de una recopilación del bien llamado Ravisius Textor, *Officina*, "que le era familiar a Rabelais, y don-

[4] Bergson, *Le rire, op. cit.*, p. 29 [*La risa*, Buenos Aires, Orbis, 1983, p. 33].
[5] De Pierre Jourda, Garnier, 1962.

de figura un capítulo: *Mortui gaudio et risu* —'De aquellos que murieron de risa'." Tal vez se asimile demasiado rápidamente allí la risa (*risus*) y el regocijo (*gaudium*), pero veo que Rabelais mismo invoca en la misma frase, siguiendo a Avicena, los efectos "*du zaphran* [¿del azafrán?], *lequel tant esjouist le coeur qu'il le dépouille de vie, si on prend en dose excessifve, par resolution et dilatation superflue*".* Risa o regocijo, en los dos casos, aparentemente es por *sobredosis* que se muere.

*

Falta que alguien compile un día un catálogo, que supongo enseguida será superado, en los que estén aquellos que antes de él (quiero decir: antes de su tiempo) murieron de risa. Bien sabemos que se trata de una manera de *tomar al pie de la letra* una figura (en *figure* [figura], diría aquí Hugo, se encuentra *figue* [higo]). "Muerto de risa" es hoy (al menos lo era anoche, la lengua corre rápido) una expresión muy corriente entre los "jóvenes" (o no tan jóvenes, la vida también corre rápido) para calificar, muy sobriamente aunque por hipérbole, una situación medianamente cómica. No carece de competencia: "Yo estaba doblado, doblado en dos, doblado en cuatro", etc., hipérboles también, o tal vez metáforas, que se subraya de buena gana con un adverbio, para el caso fuertemente antifrástico: "Yo estaba *literalmente* doblado en cuatro" agotada luego del uso, como toda figura, y habiendo terminado por significar demasiado literalmente "lo encontré bastante gracioso", es necesario, como se dice habitualmente, "darle otra mano (por lo menos) de pintura" para re-figurar la metáfora extenuada, presentándola explícitamente como "literal" —lo cual es, después de todo, la pretensión implícita, aunque no seria, de toda figura, que no figura sino en virtud de su sentido literal. Morir (realmente) de risa es, por lo tanto —me repito— una manera de tomar (en acto) una figura al pie de la letra. Siempre en el mismo *Gargantúa* (capítulo XI), Rabelais enumera en una página un tanto larga las diversas figuras literalizadas en acto por el héroe, quien por ejemplo afila sus dientes con un zueco, retorna a sus ovejas, pone su carreta delante de los bueyes, come primero que nadie su pan blanco, encuentra moscas en leche, o también, más peligrosamente, se hace cosquillas para hacerse reír.

* El cual tanto regocija el corazón que lo despoja de vida, si se toma en dosis excesiva, por resolución y dilatación superflua. [T.]

*

Todas estas hazañas, desde Filemón, eran diversamente sospechosas de ficcionalidad legendaria. He aquí una que no lo es en absoluto, puesto que asistimos, en directo y en pleno París, a una escena menos trágica pero no menos —más, tal vez— dolorosa para la víctima: víctima, se entiende, de su relación con la risa y, sin duda más todavía, de su relación con el lenguaje. Se trata de Madame Verdurin en persona, "a quien —a tal punto tenía la costumbre de tomar en sentido propio las expresiones figuradas de las emociones que experimentaba— el doctor Cottard (un joven debutante en aquella época) debió volver a ponerle en su sitio la mandíbula que ella se había desencajado por haber reído demasiado".[6]

Pero la intervención de Cottard está aquí sobredeterminada, puesto que el joven médico es también, en ese momento de su carrera, especialista en clichés (*belleza del diablo, vida sin freno, dar carta blanca*, etc.), de los que desconoce el uso, y que toma sistemáticamente en su sentido literal. Una cosa —ya se habrá comprendido— es literalizar una figura en palabras y otra, tomarla al pie de la letra. Pero en acto, cosa casi siempre peligrosa, pues no se puede atrapar a la lengua por la palabra ni dársela realmente al gato.* "Morir de risa" no es más que una manera de decir. Morir de risa es una manera de vivir, y nadie ha regresado de ella a tiempo para decir si es la más segura, o bien la más filosófica, puesto que la vida, según Oscar Wilde, es una prueba de la que no se sale jamás con vida.

*

El verdugo ya le había puesto fuego a la parte baja de la hoguera. Ahora las llamas ascendían más rápido y no tardarían en envolver a su víctima. El monje que la había asistido hasta entonces acababa de dejarla, dejándola abandonada de todos, enemigos, perseguidores y compañeros. Una última vez, contempló los techos, las campanas, las buhardillas, y la multitud inmóvil y silenciosa que llenaba la plaza del viejo mercado, en la que nubes de humo comenzaban a eclipsar el an-

[6] *Recherche*, t. I, *op. cit.*, p. 186.

* *Prendre quelqu'un au mot*: tomarle a alguien la palabra (en este caso —*prendre la langue au mot*—, ese alguien sería "la lengua"); *donner* o *jeter sa langue aux chats*: darse por vencido, rendirse, renunciar a adivinar una cosa [T.].

teúltimo sol de mayo. Ella vaciló un instante, luego se creyó oírla, amarga o resignada, pronunciar estas extrañas palabras: "Ustedes no me creyeron: ¡me tendrán cocinada!"*

*

Me parece que estos diversos "cuentecillos clásicos" plantean, con sus maneras diversas, la no menos clásica y dolorosa pregunta: "¿Se puede reír de todo?" Para la cual la respuesta podría ser esta otra pregunta, por una vez verdaderamente filosófica: "¿De qué otra cosa quiere que uno se ría?"

*

Pero "¿de qué se ríe uno?" es tal vez una mala pregunta, para la cual la respuesta sería simplemente que *uno* no se ríe: el que ríe no es jamás *uno* (el *uno* anónimo e intercambiable de la determinación universal), sino *alguien*, un *sujeto cómico* individual y refractario a cualquier determinación objetiva.

Yo dudo, por lo tanto, que se pueda dar a lo cómico lo que Lalo,[7] a propósito de Bergson, llama una *definición genética* de lo cómico, es decir, él puntualiza una definición que da "el medio de *construir* el objeto que ella define: una receta para 'fabricar lo cómico'"; se podría decir, en términos menos pragmáticos (que resultan ser lo mismo), una definición capaz de determinar en general y *a priori* las causas del efecto cómico —lo que pretende ser justamente la definición bergsoniana, si al menos se la entiende como significando: "Hay efecto cómico cuando, y solamente cuando, se presenta lo mecánico calcado sobre lo vivo." Interpretada en estos términos, esta definición no sería solamente "genética", o determinista (definición por la causa), sería objetivista, dado que definiría lo cómico

* "[…] *vous m'aurez cuite!*" Las últimas palabras de la mujer sentenciada a la hoguera, cuya traducción literal es "(ustedes) me tendrán cocinada" o, exagerando algo menos la literalidad, "cocinada", glosan la expresión *être cuit*, literalmente "estar cocinado", que se emplea en español, al igual que "estar frito", con el mismo sentido que en francés: "estar perdido". Lo que la mujer les dice figuradamente a los circunstantes es: "Ustedes no me creyeron: ¡me llevarán a la perdición!" [T.].

[7] Charles Lalo, *Esthétique du rire*, Flammarion, 1949, p. 119.

por una causa objetiva, o más bien un *tipo* objetivo de causa, tal como las estéticas objetivistas definen lo bello por un tipo de objeto que determina, necesariamente y sin lugar a dudas, una apreciación estética positiva. Así como hay, según dichas estéticas, objetos bellos y objetos feos, habría objetos cómicos, siempre y para todos, y otros que no lo serían jamás y para nadie. La definición bergsoniana se aplicaría a una clase de objetos: aquellos (caracteres, acontecimientos, situaciones) que hacen reír a cualquier hijo de vecino, y a los que define el hecho de conllevar lo mecánico calcado sobre lo vivo.

Es posible que ésta sea una interpretación conforme al sentimiento del propio Bergson: la hipótesis es plausible, puesto que este sentimiento es el más espontáneo, y (por lo tanto) el más difundido. Pero yo pienso que igualmente se puede interpretar su fórmula en términos, no de causa, sino de efecto, o sea: "Hay efecto cómico cuando (y solamente cuando) un sujeto dado encuentra en un objeto cualquiera lo mecánico calcado sobre lo vivo." *Encuentra* significa aproximadamente aquí, como a menudo sucede: *pone*. Es evidentemente la interpretación subjetivista de la fórmula bergsoniana, la que da cuenta a la vez de que *uno* puede reírse de *todo*, y de que nadie puede predecir con certeza *quién* se reirá de *qué*, sin rehusar a *cualquiera* el poco envidiable derecho de *no reírse jamás de nada*.

No pretendo para nada de esa manera retomar por mi cuenta, aunque sea enmendándola, la definición bergsoniana, que no es tal vez ni más ni menos válida que cualquier otra —por ejemplo la kantiana—, sino simplemente insistir sobre el carácter subjetivo del efecto cómico (como quiera que se lo defina), un carácter que cada cual experimenta todos los días y que la mayor parte de las teorías de lo cómico olvidan con la misma frecuencia. Identificar las causas de lo cómico es sin duda una empresa legítima, pero a condición de tener en mente que no hay ninguna causa cuando no hay ningún efecto.

*

Freud insiste una o dos veces sobre esta diferencia, en cierto modo práctica, entre lo cómico (involuntario) y la agudeza: "Nadie —observa— se resignaría a concebir sólo para sí una ocurrencia. La elaboración de la agudeza está indisolublemente ligada a la necesidad de comunicarla a los otros." Por el contrario, "si encuentro lo cómico en mi

camino, puedo yo mismo reírme de ello de buena gana".[8] De inmediato se interroga, cosa perfectamente legítima, sobre la razón de esta diferencia, pero su respuesta me parece más bien una descripción más completa que una definición de hecho. En lo cómico (traduzco un poco todo esto en mis términos), no intervienen más que dos personas: una persona-objeto es, involuntariamente de su parte, juzgada risible por una persona-sujeto, que bien puede (pero no necesariamente, precisa Freud) disfrutar sola del placer cómico que le procura su objeto, digamos un poco demasiado brutalmente su "víctima"; el espectáculo del burlador burlado alcanza para la felicidad de su espectador. En la agudeza, a condición (soy yo quien la plantea) de que esa agudeza se ejerza a costa de una persona-objeto, tres personas entran en juego: la "víctima" de la ocurrencia, el productor de esa ocurrencia (por muy espontánea que sea, como soplada por la oportunidad verbal) y su destinatario, a quien Freud llama el "tercero", o el "acólito del cómico" (vale decir aquí, supongo, del autor de la agudeza), a quien éste "hace partícipe de su acierto". Más adelante vuelve sobre ello: "Lo cómico puede contentarse con dos personajes: el que lo descubre [el sujeto] y aquel en quien se lo descubre [el objeto]. El tercero [debo precisar: cuando hay tercero], a quien lo cómico es comunicado, intensifica el proceso cómico sin añadirle ningún elemento nuevo. En el caso de la agudeza, ese tercero es indispensable para cerrar el ciclo que realiza el placer; en cambio, la segunda persona puede ser omitida, salvo en el caso de la agudeza tendenciosa o agresiva. La agudeza se hace; lo cómico se encuentra…"[9] La descripción me parece fiel, y la explicación, que está un poco difusa pero muy presente en el texto de Freud, y que por otra parte no es un gran misterio, reside evidentemente en el hecho de que la agudeza, que es "hecha", necesita para la plena satisfacción de su "hacedor" ser recibida y manifiestamente apreciada por un "tercero", es decir, por un público (aunque esté compuesto por una sola persona) que le confiere así su "acierto". Pues, de este acierto, el autor de la agudeza no sólo hace "partícipe" a su "acólito": es de él de quien lo recibe, puesto que el verdadero acierto de la agudeza *consiste* en hacer reír (o sonreír) al pró-

[8] *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. fr. de Marie Bonaparte y del doctor. M. Nathan, Gallimard [1930], col. "Idées", 1969, pp. 216-217. [Versión en español: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza, 2000.]

[9] *Ibid.*, p. 277.

jimo. Incluso si en ocasiones puedo ser mi propio (al menos: primer) público —mi propio "tercero"—, nada vale tanto, tanto aquí como en otras situaciones —pero quizá más aquí—, como la apreciación del prójimo. Gorthe lo había dicho antes que Freud: "La agudeza supone siempre la presencia de un público. […] No se hace una agudeza sólo para sí";[10] y antes que Goethe, Shakespeare, a quien cita Freud (vuelvo a esto ahora mismo).

Pero esta necesidad de la apreciación del prójimo evidentemente no es en absoluto exclusiva de la agudeza; es el caso de toda producción artística y, en particular, de lo cómico ficcional: Molière necesita un "acólito", un público que lo apruebe, al igual que Mark Twain o Alphonse Allais. Pues lo cómico de ficción —cualquiera que sea, como en toda otra ficción, la parte de "préstamo" de la realidad que contenga (lo que "encuentra" en ella)— se "construye". La distinción freudiana entre "cómico" y "agudeza" evidentemente no opone a la agudeza del *Witz* otra cosa que lo cómico involuntario de aquello que con razón o sin ella encuentro ridículo, y que me hace reír sin que mi placer cómico requiera la presencia y la aprobación de un tercero.

*

La apreciación cómica es por ende *estética* en el sentido kantiano, es decir, subjetivo en su principio pero no coincide con lo que Kant llama "juicio de gusto", y nosotros "apreciación estética": más bien me parece que es una especie de ese género más vasto, o si se prefiere, que lo "cómico" es un predicado estético generalmente positivo entre muchos otros (bello, sublime, elegante, profundo, etc.). Así como nada es *bello* o *feo* en sí, nada en sí es *gracioso* o *triste*. El efecto cómico tiene siempre dos causas: una es el objeto, la otra en el sujeto. Nada hace reír a todo el mundo *a priori* y en virtud de un principio universal y absoluto. El "No soy de esta parroquia"[11] que lícitamente Bergson extiende de las lágrimas a la risa no es solamente cuestión de comunidad, sino también de disposición individual: lo que hace reír a unos no *necesariamente* hace reír a otros, y "hacer reír a todo el mundo"; si eso ocurre, no es más que un efecto empírico y en absoluto proyectable al infinito. El hecho, supongo, es patente, pero me parece que los

[10] Conversación con Riemer, citada por C. Lalo, *Esthétique du rire, op. cit.*, p. 190.

[11] Esta frase, citada en *Le rire, op. cit.*, p. 5 [*La risa, op. cit.*, p. 14], es la excusa de un hombre que ha sido el único que no lloró durante un sermón.

teóricos razonan a menudo como si lo ignorasen —con la notable excepción de Baudelaire: "Lo cómico, el poder de la risa está en quien ríe y para nada en el objeto de la risa"; es trasponer legítimamente el proverbio inglés *Beauty is in the eye of the beholder*, y la frase de Kant (que yo simplifico un poco) "Se llama *bello* al objeto del placer estético". Que parafraseo a mi vez: se llama *cómico* a aquello que hace reír; pero más justamente a mi entender: *yo* llamo cómico a aquello que *me* hace reír; o en plural (subjetividad colectiva): *nosotros* llamamos cómico a aquello que *nos* hace reír. El subjetivismo está igualmente justificado e igualmente ignorado aquí como a propósito de toda relación estética: no hay objetos cómicos, no hay sino *relaciones* cómicas, a las que simplemente ciertos objetos, y ciertos sujetos, se prestan mejor que otros.

De hecho, la paráfrasis del proverbio es casi literal en estos tres versos de Shakespeare que cita Freud:

> *A jest's prosperity lies in the ear*
> *of him that hears it, never in the tongue*
> *of him that makes it…*[12]

Veo perfectamente que se trata de un puro truismo, pero el hecho es que una "agudeza" no puede definirse como tal sino por su "éxito": una alocución no es "aguda" a menos que se la juzgue así, una "broma" [*plaisanterie*] que fracasa no es "divertida" [*plaisante*], y por ende no es más que una infortunada *tentativa* de broma. Esta condición es más necesaria aun aquí (en la ocurrencia ingeniosa y en lo cómico ficcional) que en las otras formas de producción artística. En efecto, una obra de arte que nadie aprecia (positivamente) no deja por ello de ser una obra de arte, pues lo que la define como tal es su carácter de artefacto-candidato-a-la-apreciación, no el éxito de esta candidatura: un poema que nadie

[12] "El éxito de una agudeza yace en el oído de quien la escucha, nunca en la lengua de quien la hace" (*Love's Labour's Lost*, v, 2, trad. fr. de F.-V. Hugo; citado por Freud, *op. cit.*, p. 219. [En la edición española de Shakespeare que manejamos (*Trabajos de amor perdidos*, Buenos Aires, Perfil libros, 1999, p. 178, trad. César Aira) hay una diferencia: "La prosperidad de un bufón la decide el oído del que la escucha, nunca su lengua". Así, lo "próspero" no sería la broma (*jest*), sino el bromista o bufón (*jester*). O bien Freud y el traductor al español, por ende, se basan en versiones diferentes del original; o bien uno de los dos lee mal: *jest's* por *jester's*, o viceversa. Traducimos directamente, entonces, la cita inglesa recogida por Freud (y citada por Genette), que cotejamos con la versión francesa que ofrece este último, a fin de plegarnos mejor a su especulación. [T.]

aprecia (a veces se dice con demasiada premura: un poema "fallido") no deja por ello de ser un poema, en razón de su estructura como obra, y lo mismo vale para un cuadro o una sinfonía. Un artefacto cómico o ingenioso depende más de ser "logrado". Existen, sin duda, comedias "malas" (o juzgadas tales) o "malos" (la misma cláusula) juegos de palabras, a los que su estructura formal puede no obstante designar como comedias o como juegos de palabras. Pero el hecho es que el rasgo "ser cómico", o "ser gracioso", o "ser ingenioso" que entra en su definición, apela de entrada a una apreciación positiva —puesto que lo cómico está "en el oído" y no "en la lengua"—, a falta de lo cual el mencionado rasgo falta a la cita y la definición cesa de aplicarse.

*

Sin duda se puede decir de manera más simple: el concepto de *obra* y sus subconceptos como *poema*, *cuadro*, *sinfonía*, no implican ningún rasgo axiológico; una obra (que yo juzgo) "fallida" sigue siendo una obra, cuya candidatura a la apreciación simplemente habrá fracasado en el tribunal de mi gusto exclusivamente personal; el concepto de cuento cómico o de chiste implica, por el contrario, este rasgo axiológico que es ser "logrado". Una obra de arte puede ser (juzgada) fallida, pero un cuento gracioso *debe* ser (juzgado) gracioso, una agudeza *debe* ser (juzgada) aguda. Simplifiquemos más aun: *cómico* (y sus equivalentes) es al mismo tiempo un nombre (un adjetivo sustantivado) de género o de estilo, como *sinfónico*, *novelesco* o *impresionista*, y un juicio de valor. Por ello es típicamente un predicado estético.

El estatuto de *comedia* es un poco más delicado, pues la comedia se puede definir por rasgos objetivos tales como el final feliz (o más precisamente la resolución feliz de un conflicto o de una dificultad momentáneos), que aseguran su estatuto genérico independientemente de todo efecto propiamente cómico (tal o cual comedia de Shakespeare o de Corneille no hace reír mucho, y por otra parte no se propone ese objetivo), incluso de todo logro estético —de toda apreciación positiva—, al punto que uno puede decir sin demasiada contradicción en términos: "Esta comedia no es graciosa", o bien: "Esta comedia es mala." En el primer caso puedo encontrarle otros méritos, en el segundo sin duda no le encuentro ninguno, pero en los dos casos la reconozco ajustada a la definición del género, como cuando digo: "Esto es un mamarracho", o: "Ése es un bodrio", dos enunciados que alcanzan sobradamente a designar esto como un (mal) cuadro, y ése como un (mal) film.

*

El estatuto de la *broma* es igualmente delicado, pero por una razón algo diferente. Su definición depende menos de rasgos genéricos (temáticos, formales) objetivos, y un poco más de criterios *intencionales*. una "mala" broma sigue siendo una broma, como una mala comedia sigue siendo una comedia, pero para que "siga siendo" una broma, es necesario al menos que se perciba su intención bromista. Los criterios objetivos del "género cómico" (en el sentido de Charles Mauron) son lo bastantes firmes como para que el espectador no tenga que preguntarse si el autor ha *querido* o no producir una comedia. Los criterios de una "agudeza" son lo bastante subjetivos (si se puede hablar de "criterios subjetivos") para que la voluntad de su autor sea desdeñable: puede haber producido una "agudeza" por descuido y darse cuenta después, por ejemplo al mismo tiempo que su oyente, o bien no compartir el placer de este último, cuya razón se le escaparía —"¿Dije algo gracioso?" Los de la broma no son, en resumen, ni objetivos ni subjetivos, sino más bien intersubjetivos y del orden del reconocimiento de intención. Si llueve a cántaros y mi interlocutor, queriendo bromear por antífrasis, exclama: "¡Que día espléndido!", puedo creerlo lo bastante estúpido para no ver que llueve; en términos (libremente) pragmáticos, es un fracaso de su parte en el plano ilocutorio, puesto que no ha logrado hacerme reconocer su enunciado como una broma; puedo también, si soy "buen público", echarme a reír sinceramente: logro ilocutorio, puesto que he percibido su intención bromista, pero también perlocutorio pues, por esta antífrasis, él ha querido hacerme reír y ha alcanzado su objetivo; por último puedo encontrar su broma debilucha, lo que supone que al menos he percibido su intención bromista: logro ilocutorio pero fracaso perlocutorio, y por lo tanto estético, como cuando califico de "mamarracho" un cuadro, sin tomarlo no obstante por una mancha en la pared.

El caso de lo que llamamos "mala broma" es distinto aun: la intención bromista es percibida, su efecto estético es alcanzado eventualmente, pero una razón de otro orden se opone a que el oyente comparta la disposición bromista del locutor; es un poco lo que Freud —a quien retorno— llama la "condicionalidad subjetiva" del chiste, y más arriba creo haber dado de ello dos o tres ejemplos bastante flagrantes. Una "mala broma" (en palabras o en acto) generalmente no es lo mismo que una broma mala —aun cuando muchas logran ser las dos cosas a la vez.

*

No sé muy bien lo que Freud entiende por *broma*; en todo caso me parece necesario distinguir (de la agudeza y del chiste) bajo este término el tipo de comunicación verbal al menos jovial que consiste, bajo su forma más general, en decir algo que uno no piensa; por ejemplo, en relatar un hecho imaginario, y no necesariamente cómico en sí mismo, en un tono (o con acompañamiento de marcas gestuales o mímicas) que deje entender el escaso crédito que uno espera de su auditorio —incluso, en el caso de una recepción demasiado ingenua, en rectificar el tiro precisando: "Estoy bromeando."

Uno de los subgéneros más canónicos de la broma cotidiana (de mostrador, de taller, de oficina, etc.) consiste en decir no seriamente lo que hoy se llaman "pullas", es decir palabras un poco "fuertes", agresivas o despectivas que, en otro clima, podrían (deberían) ser tomadas a mal, —del tipo: "¿Así que tu mujer te dejó salir?" o "Ah, ¿te soltaron?" Este género, es el del insulto fingido, que no espera en principio, más represalia que otra "cabronada" igualmente grosera, vale decir cordial; versión popular del asteísmo distinguido de la retórica clásica, cuya inversión corriente, hoy en día, es la felicitación o el agradecimiento en forma de pretendido reproche —"¡Qué locura la suya!", "¡Oh, no era necesario!"— que Madame Verdurin reduce, a propósito de las rosas enviadas por Swann, a esta performativa minimalista: "Lo regaño."[13]

El procedimiento de estas bromas reside esencialmente en una fuerte dosis de antífrasis, evidentemente destinada a un desciframiento inmediato, so pena de malentendido. "Bromear" es con mucha frecuencia decir en broma lo *contrario* de lo que se piensa —o más bien, como dice Freud a propósito de la ironía (que recurre a ello), "de lo que se quiere sugerir";[14] un día de lluvia torrencial: "¿Cómo le va, con este buen tiempo?" (Por otra parte la misma expresión vale también, pero sin figura, por sol radiante: es que el "buen tiempo" merece ser reconocido —"Qué buen tiempo, ¿verdad?"—, y el malo, ser exorcizado por negación.) Otra antífrasis bromista que desde hace algunos años ha ingresado "en la lengua" hasta el punto de que ya nadie se refiere a su carácter original: para condescender a una opinión banal o

[13] *Recherche*, t. I, *op. cit.*, p. 215.
[14] *Op. cit.*, p. 267; Petit Robert: "de lo que se quiere hacer entender".

tomar nota de una información todo menos sorprendente, decir simplemente, en el tono más llano posible: "Asombroso".

*

Bergson sostiene que "la escena del *ladrón robado* […] concluye por hacer cómica toda malandanza que le sucede a un individuo por su culpa, cualquiera que sea el género de la culpa y la malandanza".[15] Esto es llevar las cosas un poco lejos y desconocer el efecto patético (terror y piedad) de la *culpa trágica*. Mauron, por su parte, estima que "el conflicto común a la tragedia y a la comedia es el edipo".[16] Yo imagino sin embargo que es común a otros pero, en fin, la historia de Edipo, o más bien de Layo y Yocasta, ilustra bastante bien la capacidad trágica del esquema ya encontrado —cómico (para nosotros) en *La escuela de las mujeres* o *El barbero de Sevilla*— de la precaución fatal. Reconozco que "fatal" se aplica mejor a Layo que a Arnolfo o Bartholo, y connota de antemano la vertiente trágica: la designación neutra sería "precaución que se vuelve contra aquel que es su implementador", sin perjuicio de modular el adjetivo, según los contextos, en "funesto", "nefasto", "fastidioso", "desafortunado", "inoportuno", "ineficaz", "inútil", hasta aquel que se adecua al burlador burlado. La verdad, una vez más, es que semejante esquema es susceptible de los dos efectos *según la disposición del receptor*; es incluso la ilustración típica del carácter subjetivo de esos efectos, y por ende de la ambivalencia de las situaciones que los determinan.

*

Étienne Souriau plantea la pregunta: ¿Hay situaciones hondamente dramáticas, que no puedan ser utilizadas sino en el género del drama (o en rigor, de la tragedia), y otras que les sean claramente opuestas, tales como las situaciones cómicas, que habría que poner aparte?" Y responde: "1] no existe situación cómica en sí; 2] toda situación cómica conlleva necesariamente la posibilidad dramática —la dimensión dramática; 3] el carácter cómico se obtiene mediante una reducción

[15] *Le Rire*, *op. cit.*, p. 73 [Versión en español: *La risa*, *op. cit.*, p. 70].

[16] *Psychocritique du genre comique*, Corti, 1964, p. 59. [Versión en español: *Psicocrítica del género cómico: Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière*, Madrid, Arco/Libros, 1997.]

activa, artísticamente buscada y dinámica, de esta dimensión"; sigue la enumeración de los medios capaces de operar esta reducción, que consisten en lo esencial, según sus términos, en "aminorar el costado doloroso de la naturaleza humana". En suma, concluye Souriau, "lo dramático está primero; lo cómico se obtiene por la anulación brutal o la inversión deliberada y activa de ese parámetro trágico. […] Al ofrecer aquí doscientas mil situaciones dramáticas (o sus principios), damos también doscientas mil situaciones cómicas. Pero son dramáticas para empezar, originalmente, esencialmente".[17]

Este análisis adolece un poco, a mi entender, de una confusión entre la categoría de acción (lo "dramático") y la categoría de clima afectivo (el efecto trágico o cómico de esa acción). Decir que una situación trágica puede tornarse cómica por un atenuante de su carácter "doloroso" me parece justo, pero hay que añadir simétricamente que una situación cómica puede virar a lo trágico mediante un agravamiento inverso de ese mismo carácter. Esto lo que Souriau parece admitir: "Igualmente, en ocasiones, es lícito extraer una situación dramática [yo diría más bien: trágica] de una comedia, incluso de una farsa." Y un poco más adelante: "No hay tampoco situaciones trágicas: las situaciones de las tragedias son, pura y simplemente, situaciones dramáticas. Como lo cómico, lo trágico es atmosférico…", es, supongo, lo que yo llamaba el clima afectivo. Dicho de otro modo: toda situación es *dramática*, en el sentido neutro de soporte o punto de partida de una acción cualquiera; toda situación (o acción) dramática por definición es susceptible de una recepción afectiva más o menos seria o divertida, según la disposición del público receptor (espectador de teatro o de cine, lector u oyente de relato) y los procedimientos que atenúan o agravan su carácter doloroso (puesto que toda situación dramática es más o menos dolorosa para uno o varios de sus participantes), que favorecen una u otra de esas recepciones, en alguna parte entre el polo extremo de lo trágico, o de lo patético, y el de lo cómico. Souriau señala que basta con anunciar en una parodia de *Hernani* la aparición de don Ruy Gómez de Silva mediante una pequeña trompeta para desencadenar una risa loca, "a tal punto alcanza con muy poco para operar aquí la inversión en cuestión" (Pascal observa, a propósito de un predicador mal rasurado, un efecto de este género, que él atribuye a la fuerza de la imaginación).[18] Bastaría, a la recípro-

[17] *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, 1950, pp. 50-53.
[18] *Pensées*, edición Brunschwicg, fr. 82.

ca, con ver a Arnolfo matar a Horacio sobre el escenario o morir de pena, incluso las dos cosas (en ese orden), para que se opere la inversión simétrica. Pero reconozco que el movimiento avanza con más frecuencia en el otro sentido, lo que justifica casi la interpretación de la expresión ambigua de Souriau, "lo dramático está primero": existen muchas (demasiadas) "parodias" para operar la inversión de lo serio a lo cómico, y (demasiado) pocas antiparodias para operar la inversión contraria (lo heroico-cómico, generalmente tenido por antítesis del travestimiento burlesco, no ilustra esta hipótesis). Es lo *serio*, en resumen, lo que estaría primero y sería más frecuente (¿más natural?) pasar, como diría Boileau, "de lo grave a lo dulce", que "de lo bromista a lo severo". No concluyamos de allí con demasiada premura que la primera ladera es más fácil que la segunda porque es en bajada. La razón es quizá que una vez adoptado el punto de vista de Thalía, el de Melpómene parece, cómo decirlo, un poco primario. En el juego del "segundo grado", la risa lleva siempre a las lágrimas: se puede reír de aquello por lo que se ha llorado, ya no se llorará más (en fin, eso espero) por aquello de lo que se ha reído. "Una comedia —decía un orfebre (Jean Poiret, creo)— es una tragedia que acaba mal."

*

Freud insiste repetidamente sobre lo que él llama la "condicionalidad subjetiva" de la ocurrencia ingeniosa: "No es ingenio —dice— sino lo que yo acepto como tal. Lo que para mí es una ocurrencia ingeniosa puede no ser para otro más que un cuento cómico."[19] Por el momento no se trata más que del carácter subjetivo de la distinción entre "ocurrencia ingeniosa" [*mot d'esprit*, chiste, agudeza] y "cuento cómico" [*histoire comique*] —lo que traduzco, en el fluir (o la falsa claridad) de las categorías de Freud y según mis propias divagaciones, como distinción entre cómico intencional y cómico involuntario, o (según los términos de Kant) entre el espíritu "*pince-sans-rire*"* y la simple "ingenuidad". Pero más adelante, somete a la (¿misma?) condición subjetiva la capacidad de un chiste —para mí, de todo efecto cómico— de "excitar el placer". Después de haber citado los versos de Sha-

[19] *Op. cit.*, p. 156.

* Literalmente, "pellizca sin reír"; vale decir: el del sujeto gracioso o chistoso que mantiene un aspecto serio, cuyo ejemplo típico —aunque mudo— es Buster Keaton. [T.]

kespeare que algo más arriba traje a colación, añade: "Aquel que está absorto en pensamientos serios se encuentra en un estado que no le permite advertir, por su reacción a la broma, que la broma ha sabido salvaguardar el placer de jugar con las palabras. Debe estar de ánimo jovial o, por lo menos, indiferente para poder, frente a la broma, jugar el papel de tercero", es decir de oyente receptivo.

*

Se podría arriesgar una clasificación de alguna manera genética de los supuestos objetos de risa:

– el (juzgado) *ridículo*, o tal vez más ampliamente *risible*, si se considera lo ridículo como una variedad más fuerte de lo risible: el de lo cómico involuntario;

– el (juzgado) *gracioso*, o cómico voluntario de la broma y del chiste, que puede ser un *ridículo fingido* (volveré sobre esto), o cómico fingidamente involuntario: "hacer el tonto" para hacer reír;

– el (juzgado) propiamente *cómico*, el de lo cómico *ficcional*, que con la mayor frecuencia es un cómico involuntario de parte del personaje cómico (Arnolfo) voluntariamente inventado (por Molière): es el de la comedia, y de la mayor parte de los "cuentos graciosos". Pero en ocasiones hay cómicos a la vez voluntarios y ficcionales, chistes o *gags* voluntarios ficticiamente producidos por personajes de ficción, y realmente por su autor: no es por nada que se llama *mot d'auteur* a las ocurrencias atribuidas, en la comedia ligera (por ejemplo Sacha Guitry), a los personajes presentados como "ingeniosos".

Se sigue que todo cómico depende, de una forma u otra, por deducción directa o indirecta, de lo cómico involuntario, que es lo cómico *por excelencia* —como lo bello natural es, según Kant, lo bello por excelencia—, o por lo menos, si me atrevo a decirlo así, lo cómico *original*.

Lo cómico voluntario intenta procurar placer (el placer propio de lo cómico, diría Aristóteles), y no siempre lo consigue. Lo cómico involuntario, como lo "bello natural", procura placer evidentemente sin que sea buscado, y no puede fallar jamás, puesto que su cómico está siempre únicamente *in the ear of him that hears it* ; aquel que me hace reír resbalando accidentalmente sobre una cáscara de banana no tiene la intención de hacerme reír, pero me hace reír por definición, puesto que soy yo quien lo encuentra cómico, y dado que sin esta recepción atencional no se trataría en este caso en absoluto de lo cómico: la patinada que me hace reír por lo general no divierte al patina-

dor lesionado, no es por lo tanto cómica en *sí* —lo que sin duda no tiene ningún sentido; lo cómico es aquí puramente *atencional*. Lo cómico voluntario, por su parte, es evidentemente *intencional* —pero, para alcanzar su objetivo, también debe volverse atencional en su destinatario. Es aproximadamente, supongo, lo que Freud llama su condición subjetiva. Del mismo modo, lo "bello natural" es infalible, puesto que toda su "belleza" reside en el hecho de que yo lo encuentre "bello": se define exclusivamente por un efecto que por definición no puede "fallar" —no solamente porque no lo busca, sino más radicalmente porque no existe sino en mí. Lo cómico intencional, por el contrario, se define a la vez por su intención y por su efecto; si el efecto falla, queda la intención, que eventualmente podrá obtener un día su éxito. Mientras tanto, el *pince-sans-rire* en su derrota permanece con la conciencia de su intención cómica infortunada (*unfelicitous*, diría Austin), y el "reidor" aludido (que no se ríe) bien puede percibir, y reconocer, esta intención frustrada: no me río (efecto cómico fallido), pero veo claramente que quería ser gracioso —intención cómica reconocida. Ese reconocimiento, lo admito, no es en absoluto gratificante: más habría valido para él, tal vez, que yo no me diese cuenta de nada. El logro ilocutorio no compensa siempre el fracaso perlocutorio; cuando pregunto: "¿Qué hora es?", una respuesta como: "No tengo reloj", que prueba que mi pregunta ha sido bien recibida como tal, no alcanza a satisfacerme.

*

Lalo[20] propone una gradación bastante cercana, según los grados de "participación del autor, de los personajes y del público en la 'fuerza cómica'", sobre la cual voy a florear un poco.

El primer grado es el de lo cómico involuntario, cuya intencionalidad "no existe salvo en aquel que la descubre a espaldas de su *agente* (*autor* sería inadecuado)". Este "agente" no es otro que el personaje involuntariamente risible (el atolondrado que tropieza, el político que se da importancia, etc.), y la "intencionalidad" presente, eso que yo llamo más gustosamente la *atención* cómica del espectador, que *juzga cómicas* esa conducta o su carácter cuando los encuentra. Sería casi igualmente "inadecuado" calificar de *autor* a ese espectador con

[20] *Esthétique du rire, op. cit.*, pp. 42-44.

intencionalidad cómica. Pero, en definitiva, su papel es de hecho más activo que el del "agente" según Lalo en la génesis de un efecto cómico del que puede ser, por añadidura, el único público. Es por ende el público de un efecto producido por el "agente", pero *recibido* como cómico, y por lo tanto *vuelto* cómico por su propia atención. En el caso, más raro, de que él comparta esa recepción (ese juicio) con uno o varios otros espectadores de igual atención, se trata de una recepción cómica espontáneamente colectiva. En el caso en que nuestro espectador debe hacer a otros compartir, mediante su ejemplo o mediante alguna argumentación convincente, una atención cómica que ellos no compartían al principio, su papel se urde otro tanto en dirección al de un verdadero "autor". En el caso en que, único espectador, él emprende la tarea de hacer compartir su sentimiento a otros por medio de relato, incluso de mímica, ingresa aproximadamente, me parece, en el papel del autor cómico —incluso si ese papel no es todavía el de un autor de *ficción*—, pues es evidente que muchas obras cómicas no resultan de otra cosa que de esta actividad de *transmisión* de un efecto cómico primero experimentado en la realidad: el autor cómico es en principio un observador atento de las conductas humanas. Estamos aquí, pues, en el límite de lo que se considera como el acto de creación cómica, que procede con frecuencia de un modelo tomado de la realidad —pero tomado, una vez más, por una atención creadora ella misma.

Esta situación nos lleva por lo tanto al segundo grado de Lalo, el de lo "cómico prestado voluntariamente por el autor a un personaje en quien es involuntario": es en este caso lo que yo llamo lo cómico *ficcional*, incluso si su ficcionalidad, como toda otra, no es sino relativa. Evidentemente es el caso de todos los caracteres y de todas las situaciones (más o menos) forjadas por autores cómicos canónicamente considerados como tales, como Plauto, Molière o Labiche.

Lalo distingue a continuación otros dos grados que califica, a uno de ellos (su tercero), de "voluntad de humor", al otro (su cuarto), de *pince-sans-rire*, o "cómico absolutamente buscado por su autor, pero presentado como involuntario por él, porque una pretendida ingenuidad le añade sal". Esta última distinción, lo hemos visto, no es siempre estanca, y los dos ejemplos mediante los cuales él la ilustra me parecen perfectamente susceptibles de inversión; se trata, en el primero, de Heine garantizándose así la gracia divina: "Por supuesto que me perdonará: ¡es su oficio!", y en el segundo, de Louis-Philippe respondiendo a Talleyrand moribundo que se queja de sufrir "como un *con-*

denado": "¡Tan pronto!" En los dos casos, lo que nos ocupa es un chiste, más o menos disfrazado de "pretendida ingenuidad". Lo sabemos a partir de Kant, el ingenio procede a menudo de una ingenuidad fingida; me parece que la "falsa ingenuidad" es una de las variedades del *Witz*, el cual abarca estos dos grados distinguidos por Lalo. Aquí se trata, como en lo cómico ficcional, de un efecto voluntario, que prescinde de un recurso de ficción —a menos que se considere como ficcional la ingenuidad "pretendida", es decir fingida, pero por lo general sin disimular demasiado su carácter de fingidora: el hombre de ingenio acepta (hacerse) pasar por idiota, pero no por mucho tiempo.

El último grado es aquel en que "lo cómico es intencional al mismo tiempo en el autor, en los personajes a los cuales lo presta, y naturalmente en el público que lo aplaude". Allí se trata evidentemente, una vez más, de rasgos de ingenio que un autor de ficción, narrativa o dramática, pone en boca de sus personajes (Lalo invoca aquí la frase de Fígaro: "Con las cualidades que uno exige de un sirviente…"), y cuyo estatuto teórico es el del ingenio ficcional, intencional al mismo tiempo como *Witz* en el personaje y como hecho de ficción en su autor —autor a la vez del rasgo de ingenio y del personaje a quien lo presta.

*

Existe (lo que llamamos) un "bello (o un feo) natural", es decir objetos naturales que algunos juzgan bellos (o feos). No existe para hablar correctamente lo "cómico natural", en el sentido en que ciertos objetos naturales (pero no humanos) harían reír a ciertos sujetos, por la razón enunciada por Bergson: sólo lo humano puede ser cómico. O, para decirlo con más precisión: de todos los objetos naturales, sólo lo humano (que después de todo es uno de ellos) puede ser cómico —salvo, corrige el mismo Bergson, si un animal por su conducta, como ocurre con los monos, evoca una conducta humana. Aquí el par de lo "bello natural", por ende, es más bien —en los humanos— lo cómico involuntario, que no es "natural" sino por no ser un *artefacto*. Procede con la mayor frecuencia de lo *ridículo*, pero también a veces de la metida de pata involuntaria, o por estupidez, que no aspiran exactamente a la misma risa: el avaro (Harpagón), el vanidoso (Oronte) o el vejete abusivo (Arnolfo) son ridículos en el sentido de que uno se ríe de ellos, no sin un matiz más o menos fuerte de desprecio, o bien de aversión (lo ridículo puede también ser odio-

so); el atolondrado, el ingenuo, el hipocondriaco (de Argan a Woody Allen), el incoherente (Alceste, misántropo enamorado) son solamente risibles o divertidos, sin que un juicio moral se mezcle necesariamente en ello, porque producen sin quererlo un objeto —por ejemplo un enunciado— cómico en sí mismo, que otro podría producir igualmente en nombre del "ingenio" o de lo cómico voluntario. Es el caso, para no ir a buscar más lejos, del primer "cuento gracioso" de Kant, el del ingenuo (un hindú de Surat) que se asombra de que se haya podido introducir en una botella de cerveza toda la espuma que ve salir de ella; un *pince-sans-rire* podría decir lo mismo para divertir a los presentes, fingiendo la ingenuidad sin esperar demasiado que se lo tome por ingenuo, como el del tercer cuento, que anuncia: "Fulano ha experimentado tal aflicción que su peluca se ha puesto blanca en una sola noche." Un ingenuo podría, a la recíproca, pronunciar la misma frase con toda candidez, o repetirla inocentemente después de haberla oído, y creído, de boca de un *pince-sans-rire*. El ingenuo y el *pince-sans-rire*[21] son ambos productores típicos de enunciados cómicos, intencionales o no, como el torpe y el chistoso lo son de *gags* involuntarios (metidas de pata) o voluntarios (*practical jokes*): el repertorio de los hermanos Marx abunda en rasgos de las dos especies, de los que Harpo y Groucho ilustran bastante bien el reparto, a decir verdad, incierto en ocasiones.

En resumen, estas dos formas de lo cómico pueden emanar del mismo objeto —acto, enunciado, etc.— según las circunstancias. La risa no es en absoluto, sin embargo, de la misma naturaleza en los dos casos: lo cómico involuntario, aquel del ingenuo, no ofrece nada que admirar; el otro, el del *pince-sans-rire*, ofrece (o, por lo menos, deja) su "ingenio" a la admiración, es decir (para abreviar) su talento de invención cómica. En ocasiones hay que informarse de la fuente para saber *cómo* se debe reír. No sólo es inestable la frontera, sino que la situación puede invertirse por completo de un momento a otro: basta que el supuesto ingenuo pruebe que "lo hizo adrede" para encontrarse, no solamente exonerado del ridículo de ingenuidad, sino además poniendo, como se dice, "a los reidores de su parte", acreditado de una cierta dosis de ingenio. Hacia el final de los años cincuenta, alguien declara: "El 2-CV no es un auto tan lento: en las rutas de montaña, cuando uno ve una larga hilera, a menudo es un 2-CV el

[21] Los dos términos figuran en ese parágrafo 54 de la *Crítica de la facultad de juzgar*.

que lleva la delantera." Uno se echa a reír a expensas de su equivocación lógica. Pero cierta sonrisa florece en sus labios; uno comprende entonces que la absurdidad era fingida; uno aprecia la broma, y se reprocha no haberla reconocido —tontamente— como una sandez. Tal vez la mayor parte de los chistes verbales sean burdos fingimientos. He aquí algunos otros que pueden ilustrar bastante bien esta ambigüedad: "Se exageran mucho las desigualdades sociales: ¡después de todo, los cien franceses más ricos nunca son más de cien!" (Alain Schiffre); "Es estúpido calentar el interior, cuando es afuera que hace frío" (¿Alphonse Alais?); "La luna es mucho más útil que el sol, puesto que ilumina la noche. El sol, en cambio, brilla cuando es de día, lo que realmente no sirve para nada";[22] o en este "chiste belga" donde dos camioneros se encuentran detenidos a la entrada de un túnel, en el que su camión sobrepasa por cinco centímetros la altura autorizada: "—Basta con desinflar los neumáticos —dice uno. —Idiota —responde el otro: no es de abajo que se atranca, es de arriba." Y también, en el *Diario* de Gide, en la entrada del 17 de mayo de 1923, esta nota de compartimento: "En el vagón, ayer, oí esta frase encantadora: 'Al precio en que están hoy los fósforos, se vuelve interesante que no ardan.'" La apreciación "frase encantadora" expresa la ambivalencia de los sentimientos que nos inspiran esos verdaderos o falsos paralogismos. Encantadora o no, la frase evoca la vieja historia del loco que prueba todos sus fósforos, ora del derecho, ora del revés, arroja todos los que no "quieren arder", apaga y guarda los otros esmeradamente, puesto que son "buenos". Si no fuera la calidad de "loco" (o, más arriba, de "belga"), la que orienta la recepción, está conducta podría pasar igualmente por un *gag* voluntario.

La falsa ingenuidad puede consistir, por otra parte, no en una ingenuidad fingida, sino en la invención ficcional de una ingenuidad verdadera, como la que Henri Monnier prestaba a su Joseph Prudhomme; o Groucho Marx, a veces, a su propio personaje ("—No pegué un ojo en toda la noche. —¿Y eso no le impidió dormir?"). El procedimiento es el mismo, pero la pretendida tontería es, ya sea ficticiamente asumida o bien ficticiamente atribuida.

*

[22] Joseph Klatzmann, *L'humour juif*, PUF, 1999, p. 21.

He citado a Oronte y Arnolfo como ejemplos de ridículos, es decir de cierto tipo de cómico involuntario; ahora bien, esos personajes de ficción, como tales, proceden de un esfuerzo voluntario de invención o de creación. Lo cómico ficcional, con la mayor frecuencia, procede de (o: consiste en) la producción artificial (ficcional) de un cómico involuntario, que puede ser él mismo ya sea un ridículo más o menos odioso, o bien un simple ingenuo o torpe: El atolondrado de Molière, Cottard enredado en los clichés, Monsieur Hulot en la playa. En cuanto a la producción ficcional de un cómico voluntario (de un personaje "ingenioso" o chistoso en una obra de teatro o una novela), no siempre se desarrolla sin riesgo —el riesgo para el autor, por ejemplo, de "poner en boca" de ese personaje, presentándolas como ingeniosas, bromas que, sin haber hecho reír, se precipitarán sobre los pies del mencionado autor, si no está él mismo, como productor real de esas ocurrencias, a la altura de la pretensión: eso le ocurre con frecuencia a Balzac, por ejemplo, con sus parodias de proverbios de Mistigris (*Un comienzo en la vida*) o los retruécanos de estudiantes de la pensión Vauquer (*Papá Goriot*). No se sabe muy bien cómo precaverse de ello evitando prudentemente todo comentario apreciativo, como hace Proust cuando atribuye a Swann el famoso "¡A la malevolencia!".[23]

*

Pero aparte de su carácter generalmente "anónimo", es decir de fuente desconocida, y su modo de circulación con la mayor frecuencia oral (es incluso una de las últimas manifestaciones de la "literatura oral"), el "chiste" o "cuento gracioso", me parece muy próximo a la comedia: como la comedia, consiste en la producción ficcional de un cómico involuntario (ridículo). Puede por cierto, a veces, proceder de un episodio de la vida real (cómico auténticamente involuntario), pero el hecho entonces de relatar ese episodio y de ponerlo en circulación anónima (separado de su fuente) lo hace entrar en la esfera de lo ficcional. Por otra parte es el caso de muchas escenas de comedia.

*

[23] *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", t. II, 1988, p. 868.

Otra diferencia genética entre lo cómico ficcional y la agudeza está bastante bien, aunque indirectamente, señalada por Freud. Una distinción (aun cuando interviene más adelante en el orden de su texto) se plantea, como lo hemos visto, entre la producción de lo cómico y la de la agudeza: "La agudeza se hace; lo cómico se encuentra…" En efecto, lo cómico (que yo llamo) involuntario resulta de la "percepción" de un ridículo en el prójimo, o del carácter risible de una situación. Pongo entre comillas "percepción", puesto que esos rasgos cómicos no tienen nada de objetivo: son cómicos *para el observador* y en la medida en que, como dice Freud, los "encuentra" tales, para mí en el doble sentido del verbo (francés) *trouver.** *Da con* ellos sin haberlos producido, y los *juzga* cómicos. La agudeza, por el contrario, es un producto del ingenio, y es "hecha" en este contexto. Pero esta facticidad no siempre procede de una actividad consciente y deliberada (de un *trabajo* intencional del ingenio): "La agudeza —dice Freud— conlleva en el más alto grado el carácter de una 'idea súbita' involuntaria. Uno ignora un instante antes de la agudeza que uno la disparará y que uno se limitará a revestir palabras. Más bien se experimenta algo indefinible, que se parecería a una ausencia, a un desfallecimiento súbito de la tensión intelectual, luego de golpe la agudeza surge, casi siempre adornada de palabras que la revisten."[24] Esta "idea súbita" que le viene a uno a la mente a menudo está efectivamente sugerida por una oportunidad verbal, como la ocasión de una palabra-valija (el Rothschild *familionario* de Heine o la *cartaginosería* de Sainte-Beuve sobre *Salambó*, que cita Freud)[25] o de un retruécano ("el primer *vol** del águila", a propósito de la confiscación de los bienes de los Orleans por Napoleón III):[26] el "juego de palabras" "se hace", pero se hace solo, por decirlo así, en la mente del locutor, que es su primer receptor y que no lo "produce" (profiere) a menos que lo juzgue digno de ser

* Los mismos dos sentidos de su equivalente castellano, *encontrar.* [T.]

[24] *Op. cit.*, p. 257; el texto de Freud así traducido puede parecer contradictorio, sobre el punto de saber si la agudeza surge "revestida" de palabras o si su "autor" debe ocuparse de "revestirla" él mismo; pero de hecho, en el original, la frase "Uno ignora un instante antes…" es enteramente negativa. "No es verdad que uno conozca…" y la idea de un *Witz* que luego debe ser vestido de palabras está explícitamente rechazada, de acuerdo con la evidencia.

[25] *Ibid.*, p. 24 y p. 20.

* En francés "vuelo" pero también "robo" [T.]

[26] *Ibid.*, p. 52.

comunicado. "Se hace", digamos, en una mente que lo encuentra (en sí) casi completamente hecho por un azar de lenguaje y se califica de "hombre de ingenio" a aquel en quien este género de hallazgo "se produce" más frecuentemente que en otros, o bien quien tiene el buen gusto de no comunicar sino los más susceptibles, según él, de apreciación positiva. En este sentido, pues, la agudeza, como lo cómico involuntario, "se encuentra", pero no se encuentra de la misma manera ni, si me atrevo a decirlo, en el mismo ámbito.

*

Pero retorno a lo cómico ficcional (el de Plauto, de Molière, de Beaumarchais, de Feydeau) que consiste no en "encontrar" de alguna manera en la naturaleza, sino en *inventar* caracteres o situaciones (que por lo general serán juzgadas como) cómicas. Podemos decir con mayor justicia que es "hecho", es decir *creado* por quien concibe la ficción —una ficción que no le "viene" a la mente de la manera involuntaria y casi fortuita que Freud asigna a la génesis de la agudeza, sino que más bien elabora de una manera consciente e intencional. A esta creación, como cualquier otra y como todo el mundo sabe, no le faltan fuentes de inspiración en la realidad humana. Ella también —tanto como el *Witz*, pero de acuerdo con un proceso diferente puesto que es, por lo general, más consciente y organizado— se vincula a esa capacidad general de *juzgar cómico* que se ejerce para empezar "en la vida": lo que Truman Capote, creo, llamaba un día el don de ver "lo cómico de la cosa" —de cualquier cosa. En suma, lo cómico involuntario *se encuentra* (como dice Freud) en la vida, la agudeza *se hace*, a veces por sí sola, en la mente; lo cómico ficcional, por definición voluntario, *se crea* (siempre en la mente), como toda creación, a partir de aquello que *se encuentra* en la vida. Sin duda todavía hay que buscar un poco (no demasiado).

*

Lo cómico de repetición ("Qué iba a hacer él…", "¡Sin dote!", etc.) tiene su contrapartida "en la vida", y por lo tanto en lo risible involuntario: es lo que presenta toda persona "previsible", es decir, susceptible de reaccionar constantemente de la misma manera en las situaciones análogas, al punto de que uno puede esperarse cada vez esa misma

reacción, de la especie que sea. Es la traducción en acto del vigoroso axioma de Bergson: "Es cómico todo carácter."[27]

*

Dos personas enredadas en un verdadero malentendido (involuntario) se ríen juntas cuando se desata; se ríen retrospectivamente de ellas mismas y, más precisamente del atolondramiento que ha permitido esta equivocación: "Entonces no hablábamos de lo mismo…" Pero un malentendido de teatro (por ejemplo entre Arnolfo y Horacio) hace reír a los espectadores mientras permanece anudado y, muy frecuentemente, no hace reír jamás, ni siquiera después de que termina, a los personajes involucrados: no se desanuda en realidad, y su función está en otra parte. La diferencia reside sobre todo en el hecho de que el público, al contrario de los personajes, está al corriente del malentendido. Sólo estaría *en fase* con ellos si también estuviese engañado como ellos; sin duda eso no es imposible de realizar, pero prácticamente no hay ejemplos de ello (al menos yo no conozco ninguno), sin duda porque sería de escasa rentabilidad. Desde afuera mismo de los malentendidos, y "en la vida" inclusive, la risa de los espectadores (de los testigos) reside a menudo en ese *diferencial* de conciencia. Como cuando alguien camina delante de nosotros directamente, sin saberlo, hacia una puerta en lo alto de la cual reposa en equilibrio inestable un balde de agua, cuya presencia nos es evidente.

*

El célebre cuento de Alphonse Allais, "Un drama muy parisino" (si es lícito evocarla una vez más después de Umberto Eco) me parece que realiza, aunque en un segundo grado, el esquema clásico del malentendido: Raúl, advertido por una carta anónima de que su mujer Margarita estará en el baile de los Incoherentes disfrazada de piragua congolesa, se dirige hacia allí para sorprenderla (al menos el relato se las arregla para dejárnoslo entender). Margarita, simétricamente advertida de que Raúl acudirá disfrazado de templario fini-

[27] "[…] siempre que se entienda por esta palabra todo lo que hay de *hecho* en nuestra persona, todo lo que se halla en nosotros en el estado de mecanismo capaz de funcionar automáticamente, todo lo que hay en nosotros de ya fabricado" (*Le rire, op. cit.*, p. 113 [*La risa, op. cit.*, p. 102]).

secular (la misma cláusula), etc. En el baile, la Piragua y el Templario se encuentran, van a cenar juntos en un reservado y se desenmascaran simultáneamente. Y entonces: "Los dos pegaron, al mismo tiempo, un grito de estupor, al no reconocerse ni el uno ni el otro. Él no era Raúl. Ella no era Margarita." Si se quiere establecer alguna verosimilitud en este relato que no reclama tanta, evidentemente hay que suponer que ni Raúl ni Margarita han accedido a la invitación y que dos personas extrañas a la situación inicial han ido, disfrazadas como se ha dicho, al baile de los Incoherentes. A causa de ello, el desenlace no tiene nada de sorprendente —ni por lo demás nada de interesante. Pero, por la misma causa, es su sorpresa recíproca, y el *ni él ni ella* que la explicita en (supongamos) discurso indirecto libre, los vuelve perfectamente inverosímiles. De hecho, el lector debe (en este punto) pensar (y sin duda piensa) que los dos disfrazados sí son Raúl y Margarita y que su sorpresa consiste, para Raúl, en descubrir que la Piragua no es, como él lo creía, Margarita, y para ésta, que el Templario no es Raúl. El efecto cómico resultante, y que es de puro *non-sens*, lleva al absurdo (los dos personajes son al mismo tiempo *ellos* y *no-ellos*) el procedimiento del doble disfraz y de la doble equivocación, que anima, por ejemplo, *El juego del amor y del azar*.* (Un poco) como si en el desenlace de esta obra Dorante revelara ser a pesar de todo Arlequín y Silvia, a pesar de todo, Lisette.

El cuento de los gemelos de Mark Twain (lo resumo: "Éramos dos gemelos tan idénticos que nunca se supo cuál de nosotros dos era el que había muerto en tierna edad") es en cierto sentido más económico, puesto que no pone en juego más que dos personajes, sin disfraz, para un malentendido igualmente absurdo y más radical, ya que involucra una muerte; pero evidentemente no puede funcionar más que *en primera persona*. Contado de otro modo, no divertiría a nadie. Sin embargo, debe ser justamente así como deben vivirlo, por ejemplo, los padres de los dos niños: "Teníamos dos gemelos tan idénticos que jamás se supo cuál de los dos es el que había muerto en tierna edad" (la tierna edad es imprescindible para que el superviviente no esté en condiciones de identificarse diciendo su nombre). El único en saber a qué atenerse para lo esencial es el mencionado superviviente, y por lo tanto es el único cuya pretendida incertidumbre tiene sentido —*sinsentido*, para el caso. Pero esta pretendida incertidumbre proce-

* Comedia de Marivaux. [T.]

de de la de los otros —todos los otros, a quienes designa el *se* de su relato—, una incertidumbre muy real que debe gravitar de manera bastante pesada sobre su existencia de sobreviviente. Por más que se desgañite proclamando: "¡Pero soy *yo* el que ha sobrevivido!", no arrancará a sus padres de cierta turbación: "¿Tú, quién?" Y se comprende que haya terminado por interiorizar la pregunta: "Sé perfectamente que soy yo, pero no sé quién soy." Finalmente, el cuento no es tan gracioso, incluso si la muerte no está en la llegada —lo que define a lo trágico—, sino en la partida.

*

A la pregunta: "¿Es lo cómico (el objeto de) una relación estética?", se responde a veces, y positivamente, con el hecho de que la *comedia* es evidentemente un arte o al menos un género de ese arte que es tanto el teatro como la literatura, según se haga del teatro un arte autónomo o una subcategoría del arte literario. La respuesta no obstante no es necesaria ni suficiente. No necesaria, pues manifiestamente lo cómico no se reduce a la comedia de teatro o de cine (el cuento gracioso, o un relato extendido como el de *Tom Jones* o, en gran parte, el de la *Recherche* ilustran la posibilidad de un cómico narrativo, aunque sea intermitente, y la agudeza ilustra la posibilidad de un cómico que no es dramático ni narrativo), ni siquiera a formas verbales: un *gag* gestual, una mueca, un juego escénico pueden funcionar como cómicos sin recurrir en absoluto al lenguaje. No suficiente, dado que la comedia no se reduce tampoco a una función cómica: alcanza con un desenlace feliz en una intriga hasta ese momento indecisa, incluso inquietante, o con una alegría o fantasía general de tono, para hacer que se califique legítimamente de comedia una obra de Shakespeare, de Corneille o de Marivaux. Finalmente, lo cómico involuntario que con tanta frecuencia "encontramos" en la vida no le debe nada, evidentemente, al arte. El arte, verbal o no, no puede tenerse por ende como la fuente única, ni siquiera quizá la principal, del efecto cómico. El carácter eventualmente estético del efecto cómico (como de cualquier cosa) no puede reducirse a su carácter eventualmente artístico, y la pregunta sobre las relaciones entre lo cómico y lo estético debe ser planteada sobre otras bases, o pasar por otras vías, más enmarañadas de lo que podríamos creer.

*

Como ya lo hemos visto en Kant el juicio de gusto, el efecto cómico, es "estético", vale decir subjetivo: el placer que acarrea procede de un juicio "cuyo principio determinante no puede ser sino subjetivo": si lo que hace reír a unos no necesariamente hace reír a otros, es porque la risa no se fundamenta en ningún concepto, sobre ningún principio general que estipule una relación necesaria y universal entre el rasgo del objeto y el sentimiento de lo cómico. La relación entre el objeto y su efecto sólo es más o menos frecuente y, por lo tanto, probable. No hay ningún objeto que sea cómico en sí mismo y que haga reír por esencia: no es el objeto cómico el que hace reír, es la risa lo que hace calificar de cómico el objeto que parece ser su causa.

El efecto cómico es igualmente "desinteresado" en el sentido kantiano (lo cual no tiene nada que ver con su carácter eventualmente "tendencioso" y parcial), vale decir puramente aspectual, independiente de la realidad de un objeto que lo determina por su mero aspecto: lo cómico ficcional, que "representa" personajes y situaciones imaginarios, puede ser tan eficaz como lo cómico que encontramos en la realidad. Generalmente se considera incluso que este efecto es tanto más intenso que el sujeto cómico (el sujeto que experimenta el efecto cómico de un objeto cualquiera) y menos intensamente involucrado por su causa, pero yo no estoy seguro de que nos sintamos siempre más involucrados en la vanidad, la avaricia o la distracción de nuestro prójimo que en las de un personaje ficticio. Yo diría más bien que el sentimiento de lo cómico es un medio para sentirse —incluso para tornarse— menos involucrado. Lo seguro es que depende de una atención particular, desligada, como la atención estética en general, de toda consideración de utilidad. No puedo reírme de un objeto al mismo tiempo que me pregunto, como se dice en algunos relatos judíos, si es o no "bueno para nosotros".

También el efecto cómico, en definitiva, aspira a la universalidad: siempre me apena comprender que lo que me hace reír no haga reír a todo el mundo; esta pretensión de universalidad es, pienso, tan poco legítima como la del juicio estético; al igual que ésta, procede de la creencia ilusoria de que lo cómico es una "propiedad de la cosa", es decir del desconocimiento del carácter subjetivo del efecto mismo, y por lo tanto de lo que Santayana, a propósito de la "belleza", califica de "objetivación del placer".

Se puede decir, entonces, que el efecto cómico es un caso particular de la apreciación estética tal (aproximadamente) como es descri-

ta por Kant, con la que comparte sus rasgos fundamentales. Pero lo más útil es sin duda considerar sus rasgos específicos.

*

Decir que lo cómico es un caso particular de la relación estética, es en resumidas cuentas decir que "cómico", "gracioso", "risible", "divertido", "ridículo", etc., son otros tantos *predicados estéticos*, por las mismas razones que "bello", "lindo", "profundo", "elegante", "sublime", etc., y que tal como éstos, sirven de motivos a apreciaciones estéticas positivas. "Me gusta este objeto *porque es* bello, lindo, profundo, etc.", se dice, por lo general sin percibir que se lo *juzga* bello, lindo, profundo, etc., y que el fundamento de la apreciación es tan subjetivo como la apreciación que cree fundar, mientras que no hace más —pero esto por cierto es algo— que *especificarla*, o matizarla, puesto que gustar de [*aimer*] un objeto como lindo no es amarlo [*l'aimer*] como sublime, etc.

Un predicado estético es por ende una apreciación que funciona como una razón para apreciar, porque es una apreciación específica que conlleva una apreciación global. La relación entre el efecto cómico y su investidura estética, cuando yo declaro graciosa esta agudeza o aquella comedia porque me hacen reír, no es en absoluto misteriosa, lo cual no nos dispensa de observarla más de cerca.

*

Una particularidad del efecto cómico es que sus predicados no conllevan antónimos simétricos susceptibles de motivar apreciaciones negativas. El antónimo de "bello" es "feo" y, así como "bello" expresa y "motiva" (es decir *pretende* motivar) una apreciación positiva, "feo" expresa y motiva una apreciación negativa. Lo mismo vale para los antónimos, si los hay, de "agradable", "sublime", "elegante", "poderoso", etc. El antónimo de "gracioso" es, supongo, "triste", y se ve claramente que "triste" no motiva ninguna apreciación negativa: la tristeza, al menos cuando es "majestuosa" como en *Bérénice*, hace, según Racine, "todo el placer de la tragedia" (de esta última, en todo caso), y allí tenemos, cara a cara, no un placer y un displacer, sino dos placeres estéticos contrarios. El simple juicio contradictorio, "no gracioso", es más próximo al juicio contradictorio "no bello": esos dos predicados, evidentemente estéticos ellos también, puesto que responden a una pregunta implícita de orden estético (y no, por ejemplo, de orden éti-

co o práctico), expresan y motivan de la manera más típica una apreciación neutra; "no bello" no significa lógicamente (incluso si a menudo lo significa de hecho) "feo", sino más bien "ni bello ni feo"; lo que no es bello puede ser, ya sea feo, o bien ni bello ni feo, pero en definitiva, si lo juzgo feo y pretendo ser comprendido, digo más bien "feo". "No gracioso" expresa igualmente una apreciación neutra (grado cero antes bien que negativo) en la escala de los predicados de comicidad. Estas dos apreciaciones neutras, expresiones de una actitud de indiferencia estética, conducen bastante rápido a evacuar el punto de vista estético en sí: una vez calificado de ni bello ni feo, ni gracioso ni triste (etc.), un objeto sale casi automáticamente de la esfera de las apreciaciones, dado que nada está más cerca de una ausencia de apreciación que una apreciación neutra, y que no se está obligado, gracias a Dios, a adoptar de manera permanente y ante cualquier cosa, como Des Esseintes,* una actitud de apreciación estética.

Una situación, sin embargo, puede arrastrar la apreciación neutra hacia la negativa: es la situación (particular, no lo olvidemos) de las *obras*, es decir de los objetos producidos por el hombre y que *solicitan* una apreciación positiva. En este tipo de casos, la apreciación neutra, como *denegación* de una positiva, equivale de hecho a una negativa. Decir que un árbol no es bello no expresa otra cosa que una indiferencia estética, que por definición no recusa ni desecha ninguna intención estética, salvo aquella, no productiva sino ella misma apreciativa, de aquel que hubiese pretendido lo contrario. Pero decir que un cuadro no es bello o que una broma no es graciosa, es acusar, evidentemente y de manera inevitablemente descortés, a un pintor o a un presunto "ingenioso" de haber fallado en su propósito. Una apreciación *artística* neutra ya es por ende negativa por el solo hecho de que deniega una demanda, por lo menos implícita, de apreciación positiva.

Tal como los predicados estéticos en general, los predicados cómicos conllevan juicios contradictorios neutros ("no gracioso") que no expresan una apreciación negativa excepto en presencia de una intención cómica que tachan de fracaso; pero conllevan también contrarios negativos que hacen salir igualmente de lo cómico, pero a menudo en beneficio de otra categoría igualmente positiva: "Para mí, esta obra no es cómica, sino más bien trágica." Eso tal vez se apoya, nuevamente, en el hecho de que "cómico" (y *a fortiori* "comedia") es, más que los

* El protagonista de *A contrapelo* de Huysmanns [T.]

predicados estéticos ordinarios, al mismo tiempo un predicado apreciativo y una categoría genérica, susceptible de oponerse, sin implicación axiológica, a otra, como el verde se opone al rojo, el norte al sur o el calor al frío, en sistemas polarizados de diversos modos. A decir verdad, la oposición cómico/trágico se encuentra ampliamente en dependencia respecto de un sistema particular de "géneros", que es desde hace siglos el de la Poética, incluso si el segundo libro de la Poética de Aristóteles nos sigue faltando. Fuera de ese sistema, *cómico* se opone igualmente, o quizá mejor, a *patético*, así como *gracioso* o *alegre* se opone a *triste*. En otros términos, *gracioso/triste* es una categoría afectiva, *cómico/trágico* una categoría más adecuadamente estética, incluso artística.

*

He dicho, sin pretensiones de originalidad, que lo cómico no es una categoría específicamente literaria, ni siquiera específicamente verbal. Por cierto no lo diría tan… categóricamente independiente de toda actividad intelectual. Sin duda existen tales efectos cómicos, como el eterno atolondrado que tropieza, que no exigen ninguna participación de la inteligencia, todo lo contrario. Pero sigue siendo cierto que la mayor parte de ellos, como investida en la comedia, el cuento gracioso, la broma, el chiste, el *gag* visual, sólo hacen reír a condición de ser implícitamente "comprendidos", incluso a veces indebidamente explicados a quien al principio no los ha comprendido. Esta condición necesaria no es suficiente, pues, si yo no he comprendido un chiste, no puede divertirme; pero, si me lo explican y así yo termino por comprenderlo, puede seguir sin divertirme: veo ahora de qué se *supone* que yo habría de reírme, pero no me siento *obligado* a reír; lo cual muestra claramente, de nuevo en términos kantianos, que su fuerza cómica no procede de ningún concepto. Lo mismo vale, por supuesto, para el objeto estético en general: se me puede mostrar (conducirme a percibir) un aspecto que se me había escapado —por ejemplo, tal o cual disimetría en la fachada del palacio de los Dogos—, y ponerme de ese modo en condiciones de juzgar "encantadora" esta fachada; pero nada puede obligarme ni constreñirme a experimentar ese encanto, que (contrariamente a la disimetría que puede ejercerlo) no tiene ninguna existencia objetiva.

*

Por todo lo dicho no digo que no se pueda definir lo cómico, sino que su definición depende de una condición subjetiva. "Es cómico lo que hace reír", que es sin duda una definición cabal, conlleva la consideración de un efecto subjetivo, y significa tan sólo: "Cada uno juzga 'cómico' aquello que le hace reír, así como juzga 'bello' aquello que admira." La interpretación objetiva de la definición supondría un efecto universal *a priori*, como no lo haría: "Es cómico aquello que (empíricamente y de una manera atestiguada por una indagación exhaustiva) hace reír a todo el mundo", pero sí: "Es cómico aquello que *debe necesariamente* hacer reír a todo el mundo" —lo cual claramente no tiene ningún sentido. Lo más sabio sería por lo tanto no decir jamás que una cosa es o no es graciosa, sino solamente que una cosa me hace o no me hace reír, así como jamás se debería decir que un objeto es bello o feo, sino solamente que me agrada o me desagrada. Pero esta sabiduría, bien lo sabemos, es impracticable, porque se choca contra la famosa *pretensión de universalidad*, es decir contra la objetivación del efecto cómico: si yo creo que aquello que me hace reír debe hacer reír a todo el mundo, es porque yo creo que aquello de lo que me río es objetivamente —y por ende necesaria y universalmente— gracioso.

*

Pero decir que un efecto cómico no depende de un concepto (objetivo) de lo cómico no excluye para nada que se pueda reír de un "concepto", en el sentido de idea de una acción: no existe un concepto de lo cómico que me obligaría a reír de todo objeto que respondiese a él, pero existen conceptos eventualmente "cómicos", es decir susceptibles (sin más) de hacer reír a tal o cual. El arte conceptual, que comienza con Duchamp —discípulo, entre otros, de Raymond Roussel, escritor conceptual si lo hay—, puede hacer reír, generalmente (así como puede *agradar*) por el concepto de sus "obras" antes bien que por su realización a menudo discrecional: lo que yo encuentro gracioso, no es el portabotellas expuesto, es la *idea* de exponer un portabotellas. Por lo tanto una idea puede ser "graciosa", es decir, nuevamente, *juzgada* como graciosa. Por supuesto, ese efecto cómico, por el hecho de ser (en mí) producido por un concepto, no adquiere ninguna universalidad de principio y de derecho. Yo puedo explicar por qué encuentro gracioso exponer como obra de arte un portabotellas industrial, o más bien puedo explicar (lo cual pasará sin duda, y co-

mo mínimo, por una pesada exposición de historia o de sociología del arte) los intríngulis de semejante gesto en tal momento y en tal lugar, lo que tal vez le permitirá a usted comprender por qué me río de ello; eventualmente puedo intentar demostrarle que usted también debería reírse de ello; pero la demostración no conseguiría ser apremiante, como una demostración lógica o matemática. "Comprendo en qué consiste; creo comprender por qué eso le hace reír a usted; pero, como dice Arnolfo, *me río tanto como puedo*", es decir: no me río. La razón del "diferendo" puede ser bastante cercana a la que opone la reacción de Arnolfo a la de Horacio: una diferencia de punto de vista. No se puede decir que Horacio tenga razón en encontrar desopilante aquello que a Arnolfo lo tortura, ni lo contrario. El hecho está claramente establecido para los dos personajes, lo comprenden tan claramente uno como el otro, pero no lo "padecen" de la misma manera. Regreso a Duchamp: aquel para quien el portabotellas ha realizado en el arte una revolución perturbadora no tiene ninguna razón para divertirse con eso, al menos si se toma en serio el mundo del arte, algo a lo que nadie está jamás obligado. Para ser del todo sincero, yo pienso que aquel a quien lo divierte comprende tan bien el fenómeno como el otro: los dos perciben la revolución, pero no le asignan la misma pasión. Y, debido a ello, sus apreciaciones, aunque de sentimientos opuestos, pueden ser de igual intensidad.

*

Que el efecto cómico no esté determinado por una relación con su causa necesaria y (por ende) universal no impide que conlleve un resorte intelectual; pero ese resorte no se aplica solamente a sus formas intencionales; por el contrario es de orden ampliamente atencional: algo me hace reír en razón de lo que yo encuentro de gracioso en ello; para ser más preciso: en razón de lo que, objetivamente, se encuentra en ello (por ejemplo, Arnolfo atrapado en su propia trampa) y que, subjetivamente, yo encuentro gracioso —una vez más, no es necesariamente la opinión de todos, y sin duda no es la de Arnolfo. Puede ser que la causa de este efecto conlleve también ella una investidura intelectual: es entre otros el caso del chiste —como su nombre* lo indica bastante (y a veces demasiado)— y sin duda también de la situa-

* En francés *mot d'esprit*, algo así como "dicho ingenioso" [T.].

ción cómica ficcional, como la de la *Escuela de las mujeres*. Lo cómico intencional apela por ende a cierto resorte intelectual, que encuentra —o no— un eco en su efecto atencional. Pero lo cómico "involuntario", que por definición no conlleva ninguna intención (al menos, cómica), y que no es cómico sino en la atención de su receptor, lo es con mayor frecuencia en nombre de una relación de orden intelectual: el burlador burlado o el vejete autoengañado no quiere hacer reír a nadie, pero si me hace reír a mí como espectador es, entre otras cosas y para decirlo muy sintéticamente, porque percibo una contradicción objetiva y para él muy fastidiosa, entre su proyecto y su resultado; es justamente esta contradicción la que me hace reír, con esta condición (absoluta) de que la perciba y con esta otra (gradual), de que yo no me encuentre demasiado involucrado en ello, por ejemplo compartiendo la situación de Arnolfo. Percibir una contradicción es de manera bastante clara un acto intelectual, aunque sea, como efectivamente lo es casi siempre, instantáneo y prácticamente inconsciente: para reír, hay que comprender y cuando se ríe sin haber comprendido, es ya sea porque se ha creído comprender, o bien para hacer creer que se ha comprendido.

No estoy seguro de que este caso, el de un efecto estético resultante de una operación intelectual, sea absolutamente único: para apreciar la "belleza" de una demostración, de una experiencia o de una fórmula matemática, hay que comprender también un poco de qué se trata. Pero es sin duda el único efecto cuya disposición está abierta a (casi) todo el mundo, al menos entre la especie humana, si se considera, tal como hace Rabelais, la risa como lo "propio del hombre": los seres humanos no se ríen todos de las mismas cosas, pero no hay ninguno que no se ría de nada; ésos, al menos, hacen reír a todos los otros.

*

El efecto cómico es por lo tanto estético en este primer sentido en que comparte las características (subjetividad, aspectualidad, aspiración ilusoria a la objetividad) de la apreciación estética en general. Otro punto reside en la manera en que este efecto se encuentra, o no, *reportado* en este tipo de apreciación: ¿es "cómico" un predicado estético en el sentido corriente, es decir una variedad, o una condición suficiente, del predicado "bello" como predicado estético por excelencia o por resultante? O, para decirlo en términos más simples, ¿ el efecto cómico determina una apreciación estética positiva, y podemos

decir (y pensar): "Es gracioso, por ende es bello", así como decimos: "Es elegante o poderoso o grandioso, etc., por ende es bello"?

Sin duda hay algunos rasgos en común entre esta cuestión y aquella, ya espinosa en sí misma, que desde hace algunos siglos se designa como *catarsis*. Al menos se puede ensayar ese desvío. He de recordar que Aristóteles cerró su breve definición de la tragedia en este punto: esta representación en escena de una acción noble, "por la piedad y por el espanto, realiza una depuración [*katharsis*] de este género de emociones".[28] Paso por alto las innumerables controversias que ha suscitado esta frase, desde el Renacimiento hasta nuestros días, no sin tomar nota del rechazo, aparentemente adoptado hoy en día por todos los críticos, de la idea, siempre extendida en la opinión vulgar, según la cual la tragedia tendría por función (moral) la de "purgar" *las pasiones* en general, por ejemplo, imagino, el deseo de incesto y de parricidio, del cual una representación de *Edipo*, al suscitar en nosotros espanto y piedad, nos mostraría los efectos fastidiosos a fin de apartarnos de tal deseo. Se admite ahora, como lo impone el respeto al texto, que las "pasiones" que purga o purifica o depura la tragedia son, para Aristóteles, las mismas que ella suscita, es decir solamente la piedad y el espanto. Es poco, convengamos, para asegurar a la tragedia una función moral, más bien se le asigna con ello una acción casi desdeñable: suscita dos emociones que inmediatamente ella misma depura, lo que equivaldría en resumen a anularlas; todo para eso. Al mismo tiempo, se ilumina una nueva interpretación de la acción, de todas formas psicológica, que ejerce la tragedia: la *catarsis* que ella opera de esas dos emociones específicas sería del orden de la sublimación esté-

[28] Cito la traducción de R. Dupont-Roc y J. Lallot, *op. cit.*, p. 188, es decir en nota de comentario al capítulo 6. Es, me parece, la traducción más sobria y por ende la más literal de esta frase; pero su traducción frente al texto, p. 53, es un poco más interpretativa, puesto que propone: "*al representar* la piedad y el espanto, ella realiza una depuración de este género de emociones"; soy yo quien subraya el verbo, que me parece un poco audaz, allí donde Aristóteles se contenta con un complemento de modo (*di' eleu kai phobu*) sin precisar si estas "emociones" son "representadas" o "suscitadas" por la tragedia (siendo una y otra posibilidad sin duda posibles, y por otra parte no incompatibles). Otra cita, siempre en la página 188, parece operar otra elección, que me parece más plausible: "La tragedia es una representación […] que, por la *puesta en obra* de la piedad (*eleos*) y del espanto (*phobos*), opera la depuración de este género de emociones". Es, en otras palabras, el partido que tomaba la venerable traducción de J. Hardy (Les Belles Lettres, 1932, p. 37): "[…] que, *suscitando* piedad y temor, opera la purgación propia de semejantes emociones".

tica, y esas dos emociones, de ordinario penosas, se encontrarían transmutadas en *placer* estético.

Me confieso incapaz —y por lo demás poco interesado— de averiguar si esta última interpretación se adecua o no al pensamiento de Aristóteles, pero Dupont-Roc y Lallot[29] la apuntalan, de una manera más bien convincente, con una consideración del contexto de la *Poética*, alegando en particular esta frase muy conocida del capítulo 4: "Obtenemos placer en mirar las imágenes más esmeradas de las cosas cuya visión nos es penosa en la realidad" (sabemos cómo adoptará Pascal esta observación, para aniquilar con ella la "vanidad" de la pintura), y atribuyendo esta "sustitución de la pena por el placer" en el "trabajo mimético de depuración de la forma". "La *katharsis* trágica —añaden— es el resultado de un proceso análogo: [...] el espectador experimenta él mismo la piedad y el espanto, pero en forma de quintaesencia, la emoción sublimada que lo sobrecoge entonces, y que calificaremos de estética, se acompaña de placer." Las palabras decisivas aquí son evidentemente *sublimación* y *emoción estética*. Ortodoxa o no, la interpretación me parece —lo cual no deja de ser más importante bajo todo aspecto— adecuada a la experiencia común: todo el mundo conoce llegado el caso el placer secundario que le procura el hecho de experimentar en el espectáculo, dramático o cinematográfico, o en la lectura, emociones que, en la vida real, no le procurarían ninguno. Todo lo cual, pienso, evacua la hipótesis de una ambigüedad de tipo sádico o masoquista. La *catarsis* no actúa sino en presencia de la *mímesis*, en la que el carácter ficcional de las desdichas representadas permite al mismo tiempo compadecerse (o temblar) y gozar del espectáculo o de la descripción que desencadena esas emociones penosas. Decir "espectáculo o descripción", a decir verdad, es desbordar el análisis de Aristóteles, que en ninguna parte atribuye a las representaciones narrativas la virtud catártica que señala en la forma dramática. Pero la experiencia de la lectura, y en particular de la lectura infantil, autoriza o más bien impone a mis ojos esta extensión.

*

Sin duda es extraño invocar esta transmutación de una emoción dolorosa en placer estético a propósito del efecto cómico, el cual se-

[29] *Poétique*, *op. cit.*, p. 190.

gún toda evidencia procura —o más bien consiste ya en— un placer, como Freud o Bergson no dejan de subrayarlo: "[…] si la risa, dice este último, no fuese siempre un placer y si la Humanidad no buscase hasta la menor ocasión de hacer sonar sus cascabeles."[30] Pero si se puede, a mi entender, hablar de *catarsis* cómica, es porque el placer que conlleva el efecto cómico *puede* sublimarse en ese otro placer, propiamente estético, que comúnmente se llama, y a falta de mejor título, *admiración*. Me río, en primer grado, de un chiste, de un *gag* o de un rasgo de carácter por las razones psicológicas que invocan Bergson o Freud por ejemplo, y que pueden ser del orden de la agresividad satisfecha o del sentimiento de superioridad; en segundo grado (lo cual no significa necesariamente "en un segundo momento"), dedico a este chiste, a este *gag* o a este rasgo de carácter una apreciación estética positiva que consiste, como cualquier otra, en un placer (contemplativo) de admiración. Eso es, en suma, sublimar un placer en otro placer —lo que para mí no tiene nada de inconcebible.

Pero esta justificación ocasiona a su vez una dificultad: el sentimiento de admiración que transmuta el efecto cómico en satisfacción estética no podría en absoluto nacer, por principio, sino en presencia de una realización intencional como la *producción* de una agudeza o de una escena de comedia. Es difícil ver lo que podría suscitar admiración en la equivocación del ingenuo que declara inútil el sol brillante en pleno día, o en la conducta del bravucón cobarde. Y sin embargo, todos los días nos sucede el juzgar "soberbio" un efecto de este género, cuya carga cómica nos encanta al igual que un hallazgo intencional. No estoy sugiriendo (como se hace a veces en otros campos al alegar la *boutade* de Oscar Wilde según la cual la naturaleza imita al arte y no agrada sino por este efecto de retorno) que el efecto involuntario nos agrade en referencia al efecto voluntario que podría simularlo: por el contrario, un paralogismo ingenuo nos agrada con frecuencia un poco menos cuando nos enteramos de que se trata en realidad de una broma intencional, y por cierto no en vano se insiste sobre el carácter "auténtico" de una anécdota de efecto cómico proporcionada por la realidad: "No estoy inventando nada —además, ¡algo así no se puede inventar!" Lo cómico involuntario, una vez certificado como tal, puede suscitar un placer análogo o paralelo —en el

[30] *Le rire*, *op. cit.*, p. 78 [*La risa*, *op. cit.*, p. 73].

tipo de predicado cercano— a aquel que nos procuran los objetos naturales, flores, animales, paisajes, que "admiramos" sabiendo que esta admiración no se dirige a ningún "autor" intencional, sino simplemente al efecto fortuito del azar y de la necesidad: quiero decir al efecto mismo, considerado en su propia cualidad e independientemente de su causa natural. Cuando decía que nos encanta "al igual que" los efectos intencionales, no sugería ningún "a ejemplo de", y menos aún "con referencia a". Lo "cómico natural" —si se quiere calificar así el sentimiento de lo cómico experimentado a veces ante ese objeto natural particular que es el ser humano— es tan susceptible de provocar una satisfacción estética como cualquier objeto natural, y sabemos que esa satisfacción puede ser tan poderosa como la que suscitan las obras de arte. Incluso se podría asimilar el efecto de lo cómico involuntario —el del ser humano (que encuentro) gracioso "a pesar de sí mismo" —al de esos artefactos humanos, por cierto intencionales, pero de una intención (original) totalmente distinta, que nos procuran un placer estético imprevisto, incluso insospechado por sus autores: el vejete ridículo produce comicidad y por lo tanto —como el artesano primitivo o el pintor de cavernas— efecto estético, como se decía al final del siglo pasado, "de espaldas a su propia voluntad".

Es por ende legítimamente (excepto la objetivación) que atribuimos un valor estético al efecto cómico que nos procuran ciertas conductas o producciones humanas, y que provoca a su vez un placer de admiración, o por lo menos de contemplación desinteresada: el placer cómico es, tanto como la emoción trágica, *fuente* de placer estético.

*

Si lo cómico junto con los diversos calificativos que se le aplican, es, con sus particularidades reconocidas, un predicado estético entre otros, hay que insistir nuevamente sobre este hecho: innumerables son esos predicados, cada uno provisto de su cualidad propia y de sus prerrogativas específicas, y no menos innumerables los matices que los unen y operan entre ellos los pasajes más imperceptibles; pero uno de ellos disfruta, me parece, de un estatuto particular: es la pareja *bello/feo*, que por decirlo así resulta de todos los otros y los resuelve en una suerte de juicio (de ejecución) sumarial. "Esto es bello", "esto es feo" son menos predicados o calificativos portadores, como los otros, de un matiz descriptivo específico (lo *grato* no se parece a lo *sublime*, ni lo *vulgar* a lo *horroroso*) que la expresión objeti-

vante de un placer o de un displacer de algún modo *resultante*, y conclusivo. No se dice (no se piensa) jamás que un objeto es elegante porque es bello, o que es vulgar porque es feo, sino precisamente a la inversa. Los verdaderos predicados estéticos son calificativos semidescriptivos, semi-apreciativos, que determinan y justifican una apreciación final o global: *bello/feo*, la cual, en otros términos, decide en última instancia por *sí* o por *no*. Exagero, sin duda: sería un poco más exacto decir que esta pareja acumula una función predicativa y *la* función judicativa; frecuentemente nos sucede juzgar de entrada que un objeto es *bello* o *feo*, y contentarnos con esta sentencia. Pero, si se nos pide que la justifiquemos, con la mayor frecuencia lo haremos recurriendo (remontándonos) a tal o cual predicado (un poco) más específico, inconscientemente conscientes de que el primero no lo era lo suficiente para valer la argumentación.

Se ve claramente que esta relación vale también para los predicados de efecto cómico: una broma no es graciosa porque es bella —en este caso se dice más bien "buena", pero la función apreciativa es la misma: la encuentro buena porque la encuentro graciosa. Contrariamente al análisis de Kant sobre el juicio de gusto, la apreciación *resulta* aquí (no necesariamente, por lo demás —volveré sobre esto) del placer cómico; es el efecto de un efecto.

*

Por muy íntimamente ligados (quiero decir también: ligados en la intimidad del sujeto) que estén el efecto cómico y su apreciación estética, por relación de causalidad, por simultaneidad de hecho, con frecuencia incluso por confusión afectiva, no obstante es preciso distinguir, desde fuera, entre estas dos clases de "placer" —como conviene hacerlo a propósito de toda relación estética en general—, al menos cuando la segunda conduce a una apreciación positiva. Esta última reserva, sin embargo, no juega en relación al efecto cómico, puesto que su apreciación (eventual) es por definición positiva, puesto que el efecto es sentido como cómico: no puedo juzgar "mala" una broma que acaba de hacerme reír (puedo juzgarla moralmente condenable, y a mí mismo de haberme reído de ella, pero ésa es completamente otra cuestión). Aquí se trata por tanto de distinguir entre el placer, digamos *primario*, que experimento en el efecto cómico, y aquel que expresa secundariamente la apreciación positiva resultante —al menos cuando ésta tiene lugar: esta reserva es propia de la relación cómica,

porque aquí el placer primario puede bastarse a sí mismo, sin acarrear necesariamente juicio consciente de apreciación.

*

Sin embargo, la palabra *placer* me parece, en este campo, un poco vaga, o tal vez equívoca: habría que distinguir todavía más escrupulosamente, por una parte, el placer de euforia, que es (como lo indica el carácter manifiestamente pleonástico de esta expresión) el placer por excelencia, o propiamente dicho, que experimento en algo que me agrada, o mejor, corrige Kant,[31] que me "provoca placer" (me parece que el placer de lo cómico, que la risa expresa, entra en esta categoría); y, por otra parte, el "placer" de apreciación positiva, que consiste en constatar (en juzgar) que esta cierta cosa me agrada, por lo general bajo la forma (por la vía) objetivante de un juicio de valor del tipo: "Esta cierta cosa merece agradar". Sin duda es bajo la influencia del análisis kantiano que hemos adoptado el hábito de calificar de "placer" este juicio apreciativo, pero esta calificación me parece confundir un poco demasiado estos dos aspectos de la relación estética que son la satisfacción experimentada y la evaluación que resulta de ella: esta última ya no es, para hablar apropiadamente, un placer, sino más bien algo como un testimonio de reconocimiento o un acuse de (buen) recibo —constituyendo la apreciación negativa, a la inversa, un rechazo categórico; empleo a propósito estos términos casi jurídicos, porque se trata, siempre, de un acto de juicio. En suma, la apreciación *labra acta* de un placer que ella no *constituye* en absoluto, y del que más valdría no aplicarle el término.

Pero no es posible atenerse a esta distinción necesaria. El placer experimentado no resulta solamente como gratitud, ni siquiera como homenaje a su causa, acarrea por lo común un deseo: el de una prolongación o de una reiteración indefinida (hasta la eventual saciedad) de esta relación causal. Como lo he dicho más arriba, experimentar este tipo de placer respecto de un objeto cualquiera se llama —sin du-

[31] *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, § 13; en el § 39 Kant habla de "placer del goce" [En la traducción española, *Crítica del juicio*, *op. cit.*, se emplea la fórmula "provoca placer", tal como se ha traducido aquí la expresión del § 13 citada por Genette ("*fait plaisir*"); pero hay una diferencia en los términos empleados en el § 39 que se transcriben más arriba en esta nota al pie: donde Genette cita: "*plaisir de jouissance*" y nosotros hemos traducido "placer del goce", la mencionada versión consigna: "agrado del goce". [T.].

da más legítimamente que el hecho de satisfacer este deseo— *amar* ese objeto. Insisto pesadamente: se puede desear un objeto sin amarlo, cuando se lo desea como puro medio en una relación práctica, como cuando se desea una visa, o un cheque a fin de mes; pero no se puede amar un objeto sin desearlo —al menos, ya que estamos en el orden relativamente depurado de la relación estética, en el sentido que acabo de mencionar, de desear la renovación de esa relación: si me gusta [*si j'aime*] un cuadro o un edificio, no puedo hacer otra cosa que desear mantener con él una relación tan frecuente, o bien tan constante como sea posible; y si, en general, refreno el deseo de posesión que resultaría de ello hasta el punto de ni siquiera pensarlo, no es sino en nombre de una evidente imposibilidad material, jurídica o financiera. Los objetos de inmanencia ideal, como las obras literarias o musicales, no pueden dar lugar, como es evidente, a ninguna posesión directa, pero, por el contrario, la posesión indirecta que constituye la adquisición de un libro, de una partitura o de una grabación, o el acto de aprenderlos de memoria, resulta muy comúnmente del gusto [*goût*] que se experimenta por este tipo de obras, y del deseo de satisfacer ese gusto.

*

El efecto cómico no se presta tan fácilmente a ese género de satisfacción. Dejemos de lado los hechos de comicidad involuntaria, que por principio no son en absoluto susceptibles de reiteración, a no ser por efecto de la famosa "comicidad de repetición", de la que debemos dejarle la iniciativa al azar, o a la constancia inherente a los rasgos de carácter: el atolondrado, el avaro, el pedante, el enfermo imaginario, el burgués gentilhombre, hoy (puesto que Molière o Proust no lo habían previsto todo) el rebelde de salón, el libertino de sacristía, el aventurero en su granjita, el eremita mediatizado, nunca decepcionan por mucho tiempo la expectativa de su público. Pero la comicidad, como todo el mundo lo sabe, se agota mucho más rápido que las otras fuentes de placer estético: como los fósforos —salvo por algún benéfico olvido—, un *gag* o un chiste no pueden servir más que una sola vez. La complejidad de obras como *La escuela de las mujeres* o *Bringing Up Baby*, que no se reduce en absoluto a *un* efecto —ni al propósito cómico únicamente—, les permite sin duda resistir esta clase de desgaste, que de otro modo condenaría todo el arte de la comedia a la condición de objeto efímero; uno diría "Yo ya reí", del mismo modo

que se suele decir: "Yo ya doné." Por otra parte olvido, al ofrecer estos dos ejemplos, la capacidad de renovación por la interpretación y la puesta en escena de la que se beneficia el teatro y que falta en el cine, salvo en las *remakes*, por lo general decepcionantes: el éxito de una comedia fílmica depende más del milagro, paradójicamente, que el de una comedia de teatro, que sobrevive un año tras otro a todos los avatares de sus diversas producciones. En pocas palabras, sin importar las formas y a pesar de las apariencias, el arte cómico es una de las artes más frágiles. "Es una extraña empresa —decía Molière— la de hacer reír a la gente decente." Decente o no, es una empresa difícil hacer reír mucho más de una vez de la misma cosa.

*

La comedia como género (dramático, narrativo, gráfico, cinematográfico) dispone desde sus orígenes de un cierto número de situaciones típicas, de las cuales algunas son susceptibles de cristalizarse en subgéneros, más o menos autónomos según las épocas y las culturas. El pastel de crema, que era un resorte anexo de la farsa italiana y francesa, da lugar en Hollywood, durante dos o tres décadas, a un género cinematográfico constituido, bautizado comúnmente *slapstick*. La comedia clásica, de Menandro a Molière, escenifica incansablemente el conflicto entre un vejete odioso y una pareja de jóvenes "enamorados", generalmente secundados por un valet o una doncella fértiles en estratagemas. Otra situación, también ella clásica al menos a partir de Molière, y llamada del "despecho amoroso" (en la obra así titulada entre Erasto y Lucila, en *Tartufo* entre Mariana y Valerio, en *El burgués gentilhombre* entre Lucila y Cleonte), me parece, bajo una forma más sutil, presente en Marivaux (e incluso un poco en Beaumarchais, entre Suzana y Fígaro). Todavía anima, pienso, un número incalculable de comedias y de novelas modernas (véase Stendhal, al menos para la relación entre Julien y Mathilde, o entre Lucien y Madame de Chasteller) y, como continuación o no de éstas, el género ya evocado de la "comedia norteamericana". Y reposa sobre una sucesión de desavenencias (por despecho o celos) y de reconciliaciones, sucesión por así decirlo consustancial a toda relación amorosa, que se nutre de dudas (recuérdese que la duda es, para Stendhal, la sexta etapa entre las dos "cristalizaciones" del "nacimiento del amor"), de inquietudes, de enojos y de orgullos ofendidos ("Allí está pues, esa orgullosa, ¡a mis pies!", se dice Julien, quien no deja de hallarse en la misma condición) más

o menos recíprocos y diversamente provocados y sobrellevados. La certeza de que estas disputas relevan un mero malentendido (equivalente psicológico del *enredo* farsesco) entre dos personajes cuyos sentimientos recíproco no dejan ninguna duda al espectador, y que terminarán casi con seguridad por reconciliarse, da a esta situación dolorosa su coloración cómica, que otros elementos anexos vienen a reforzar. Como en muchas otras situaciones, el placer cómico reside en gran medida en un sentimiento de superioridad del espectador sobre los personajes, que ya se ha nombrado como *diferencial de conciencia*. Yo sé más sobre ellos de lo que saben ellos mismos, y los veo ir allí adonde ignoran que van; el desenlace me satisface no solamente por su carácter "feliz" (para los personajes), sino por la manera en que, respondiendo a mi expectativa, confirma mi lucidez psicológica, que es también una facultad genérica: dado que existe el género, debía terminar por ocurrir así.

*

Esta noción de obstáculo es evidentemente esencial a toda suerte de acción novelesca [*romanesque*] —y es sabido todo lo que el género multisecular del *romance*, por lo menos desde Heliodoro en adelante, debe a los argumentos diversamente accidentados de la comedia nueva. Pero la intriga amorosa (en el sentido de: progresión contrariada de dos amantes hacia su unión —o su *re*-unión— final) puede conocer, sea dicho simplificando al extremo, dos especies de obstáculos, que por supuesto pueden coligarse: releamos *La Astrea*. La primera especie es la de las "circunstancias exteriores" que oponen, como decía Hegel, a la "poesía del corazón" la "prosa de las relaciones sociales" y la hostilidad de los poderosos: es Mitrídates interponiéndose, un tiempo, entre Monime y Xipharès, Harpagón entre Mariana y Cleanto, el Conde entre Suzana y Fígaro —incluso entre la Condesa y Querubín. La segunda especie es aquella, más profunda, diría Aristóteles, más trágica (pero tal vez igualmente cómica), de los obstáculos psicológicos.

Pero no es indispensable releer *La Astrea* para dar con lo que acabo de denominar la "coalición" de dos especies de obstáculos: después de todo, la "re-unión" de Lucien y de Bathilde es contrariada al mismo tiempo (o sucesivamente) por los escrúpulos de ésta y las "dudas" de aquél, y por las maniobras de la nobleza de Nancy secundada por ese Scapin a la inversa, que es el satánico doctor Du Poirier, esa "alma sin reposo". ¿Y debemos considerar el obstáculo cons-

tituido por el Imperio entre Bérénice y Titus como "exterior" a este último? Que el asunto, esta vez, termine bastante mal, no impugna en nada esta pregunta: una vez más, la frontera entre cómico y trágico se revela porosa y Racine debió, prefacio mediante, defender el estatuto de esta "tragedia" que no contenía ni "sangre" ni "muertos", en nombre de la "tristeza majestuosa" que se encuentra en ella y que, según él, "hace todo el placer de la tragedia". Estábamos justo en el margen, con ese "¡Ay!" final de Antíoco que podía recordar a los socarrones el "¡Oh!" de Arnolfo en *La escuela de las mujeres*. Uno o dos muertos no son demasiados, por lo general, para asegurarse contra una recepción desacralizante, y que nos vuelca de un régimen al otro.

*

La mayor parte de los argumentos cómicos (como de los trágicos) pueden encontrarse en la realidad no ficcional, de la que provienen en gran medida, con la notable excepción de aquellos que reposan sobre un absurdo lógico o una superchería narrativa, y por lo tanto verbal, como la historia de los gemelos de Twain, la de la cita fallida del *Drama muy parisino* de Allais, o mejor, tal vez, esta que tomo prestada (resumiéndola) de Michel Contat:[32]

A principios de los años sesenta, un viajero blanco llega una noche a un pueblito de Carolina del Sur donde no hay ninguna habitación de hotel para blancos disponible. En el barrio reservado a los negros, debe untarse la cara con betún para conseguir una habitación. Pide que lo despierten a las siete. Con un poco de retraso, se precipita a la estación para tomar el tren y se vuelve a dormir. Un inspector, engañado por su color aparente, lo sacude y lo intima a abandonar ese compartimiento reservado a los blancos. Se excusa, e intenta limpiarse con un pañuelo, que permanece inmaculado. Se mira en un espejo, "y entonces comprende: el camarero de piso que lo despertó se ha equivocado de habitación".

A pesar (o más bien: a través) de la elipsis final, evidentemente el lector debe comprender que el viajero blanco se da cuenta de que su reflejo en el espejo es el de un negro, y por lo tanto que él mis-

[32] *Le Monde*, 19 de noviembre de 1999.

mo es un negro. Este hecho, digamos, sorprendente, es susceptible al menos de dos "explicaciones", de las cuales una correspondería simplemente, si me atrevo a decirlo, a lo fantástico: el viajero, durante la noche, se habría *convertido* efectivamente en un negro —sin duda como castigo por su estratagema ilegal (este tipo de maquillaje se toleraba exclusivamente en los espectáculos de *Minstrels* de comienzos del siglo xx, falsos negros caracterizados para diversión de los blancos, como Al Jolson en 1927 en el film *El cantor de jazz*); "simple" fantástico (o "maravilloso"), porque esta clase de metamorfosis comúnmente es recibida en una tradición legendaria, o literaria (la del cuento), que se remonta lo bastante lejos para legitimar y hacer verosímil, contra toda verosimilitud natural, efectos de este género. Pero toda reducción a un tipo banalizado desde siempre está formalmente excluida por la última frase, que impone una explicación totalmente diferente: si el camarero de piso "se ha equivocado de habitación", es (voy a comentar pesadamente, como no se puede evitar hacer en este tipo de caso) que el viajero del compartimiento *no es* el falso negro del hotel, sino otra persona, en este caso —y por lo demás necesariamente— un verdadero negro. Sólo que este verdadero negro acaba de intentar limpiarse un betún de falso negro, como si no supiera que es un negro verdadero, y además, el carácter de las frases precedentes, con este pronombre personal "él" que asegura su identidad a todo lo largo del relato, nos obliga a pensar que es *el mismo personaje* quien descubre en un espejo que él es *otro*, y por lo tanto que el verdadero falso negro que él es también está sin duda aún dormido en su habitación de hotel. Ya no se trata de una metamorfosis sobrenatural, sino, más perversamente (más fácilmente, si se quiere), de un juego de prestidigitación narrativa y gramatical que nos esconde hasta el último momento una sustitución, pero una sustitución que sigue siendo *impensable*, porque el verdadero negro salido de *su* habitación (la "equivocada") asume hasta el final (incluido) el pensamiento del otro, que sigue en la suya, la "correcta". En realidad, ninguna interpretación puede dar cuenta, ni siquiera recurriendo a la coartada de lo fantástico, de lo que sostiene este relato, y que sólo un relato verbal puede sostener, en virtud de las capacidades de engaño, o de ambigüedad, que pertenecen a la lengua, y sólo a la lengua.

Vuelvo atrás. La interpretación banalmente fantástica que el texto excluye formalmente no tendría nada muy cómico, excepto tal vez la idea de que un poder sobrenatural castigara al viajero por su

dudosa superchería haciéndolo caer en la trampa de esa misma superchería; otra vez un burlador burlado, castigado por donde ha pecado, o alguna variación del tema muy conocido por nuestras abuelas: "¡No hagas esa mueca, te vas a quedar así para toda la vida!" Un poco más de identificación con el personaje haría volcar esta mecánica, como siempre, en un efecto trágico: no sería muy ventajoso para un blanco convertirse en un negro, siendo las cosas como son, excepto tal vez si se toca realmente *bien* el clarinete (mejor que Woody Allen) o el saxo tenor (mucho mejor que Bill Clinton). Pero la interpretación impuesta, una vez más, por el relato no puede conllevar en ningún caso esa ambivalencia cómico/trágica, ya que el único sentimiento que podría experimentar el lector, una vez comprendido lo que le *dice* el texto, es el del absurdo: de ese absurdo propiamente dicho que no puede ser otra cosa que un hecho del lenguaje. Y este sentimiento de absurdidad, a su vez, no puede producir sino dos efectos a elección: la cólera ("¿De qué se ríe?") o una suerte de entretenimiento cómplice —esa complicidad, no con el personaje, como puede ser la de un héroe cómico o trágico, puesto que él se encuentra aniquilado *in fine* por el juego de prestidigitación, sino con el autor, de quien se aprecia (¿qué otra cosa si no?) la ingeniosidad verbal. Finalmente, este tipo de efecto cómico tiene más que ver con el del juego de palabras; de hecho, *es* un juego de palabras, pero que produce la ilusión de manipular, a través de una palabra (el pronombre personal), la realidad misma. Aquí nos hallamos claramente en la ficción, pero es una ficción puramente verbal, ficción de palabras y no de acciones, que no puede apelar a ningún modelo en la realidad, y por lo tanto a ningún acto de *mímesis*. Nos gustaría saber lo que habría pensado Aristóteles de semejante forma de creación.

*

En el mercado de Bagdad, un servidor reconoce a la Muerte, quien le hace un gesto, aparentemente de amenaza. Precipitadamente retorna a casa de su amo, le pide prestado el más veloz de sus caballos y se marcha a todo galope hacia Samarcanda. El amo por su parte se encamina al mercado, reconoce también él a la Muerte y le pregunta por qué amenazó a su servidor. "No lo he amenazado, responde la Muerte, simplemente tuve un gesto de sorpresa: estaba extrañada de verlo en Bagdad, ya que tengo cita con

él, esta noche en Samarcanda."[33] La cita fatal será asegurada por la misma conducta que quería evitarla. Evidentemente esta ilustración del tema del yerro trágico puede funcionar, en otras condiciones de calor y de presión, como una suerte de *gag*. El comentario pertinente para este tipo de metida de pata sin duda es: "Creí estar haciendo lo correcto." *Creer que se hace lo correcto* es el motivo de base del error trágico: cuando uno *cree* hacer lo correcto, por definición está haciendo lo incorrecto.

*

Pero bien sabemos que lo trágico, en la realidad o en la ficción, no exige para manifestarse este grado extremo; puede bastar una simple coincidencia asombrosa, como en la historia de la estatua de Mitys que cuenta Aristóteles: "Así cuando la estatua de Mitys en Argos mató al hombre que había causado la muerte de Mitys, cayendo sobre él durante un espectáculo: la verosimilitud excluye que acontecimientos semejantes se deban al ciego azar."[34] Esta última frase puede parecer un poco extraña: expresa, supongo, no el pensamiento de Aristóteles, sino la opinión común e ingenua tal como Aristóteles la percibe: una coincidencia semejante parece demasiado fuerte para ser —como lo son no obstante, por definición, todas las coincidencias— "un hecho del azar", y de allí el sentimiento irreprimible de una intervención irónica del destino, que no puede ser sino sobrenatural, "puesto que —decía Aristóteles dos líneas más arriba— encontramos los golpes del azar particularmente sorprendentes cuando parecen ocurridos a propósito". El desenlace "trágico" no resulta aquí del "error fatal" de una acción bien intencionada pero mal inspirada (eventualmente, por un oráculo perverso) y que "termina mal", como la de Layo y Yocasta, puesto que nada indica que la muerte de Mitys haya pro-

[33] Esta historia, que abrevio aquí, figura, atribuida a Somerset Maugham, como epígrafe a *Cita en Samarcanda*, de John O'Hara. [La conocemos atribuida también a Jean Cocteau, y seguramente a muchos otros autores, que la han narrado con diversas variaciones. Probablemente, en definitiva, no pertenezca a ninguno de ellos, pues forma parte del tesoro literario oral de Oriente Medio. Idries Shah la atribuye a la tradición sufí, específicamente al maestro Fudail Ibn Ayad ("un ex salteador de caminos, quien murió a comienzos del siglo IX"). Cf. Idries Shah (ed.), "Cuando la Muerte llegó a Bagdad", *Cuentos de los derviches*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 203. [T.]

[34] *Poética*, 1452a.

cedido de una tal "buena intención": resulta de un simple azar, que no nos resignamos a aceptar como tal, como sucede con todos los azares cuando resultan acarrear consecuencias notables, felices o, sobre todo, infelices: "Pensar que tres segundos antes…" Es la lógica supersticiosa del *accidente*.

*

Se recordará tal vez la crónica que Mersault[35] lee en su celda, en un viejo trozo de periódico, y que se convertirá en el argumento del *Malentendido* (resumo otra vez): un hombre, que había dejado su pueblo para hacer fortuna, regresa al cabo de veinte años al hotel que regentean su madre y su hermana y, "por bromear", toma una habitación sin hacerse reconocer. Al verlo rico, las dos mujeres lo asesinan a golpes de martillo para robarle; a la mañana siguiente, la identidad de la víctima se revela, y las dos mujeres, horrorizadas, ponen fin a sus días. "Horrorizadas", soy yo quien lo supone, ya que el autor es tan avaro en motivaciones psicológicas en este breve relato secundario como en el resto de su novela, pero el comentario de Mersault mismo es un poco más comprometido: "Por un lado, [esta historia] era inverosímil. Por otro, era natural. De todos modos, yo encontraba que el viajero se lo había merecido un poco y que jamás se debe jugar". Este comentario hace, curiosa pero necesariamente, eco al de Aristóteles (y de todo el mundo): es bastante "natural" —digamos más bien: banal— que dos posaderas asesinen a un rico viajero y es estadísticamente poco verosímil que ese viajero resulte ser su hijo y hermano. El mencionado viajero se ha "merecido un poco" su suerte, por causa de una "broma" imprudente: uno nunca "juega" sin arriesgarse. Lo que Mersault olvida es la suerte, menos envidiable aún, de las dos asesinas, que castigan con la muerte su propia culpabilidad: para rastrear el inagotable paralelo, el viajero es un poco Layo, y las dos mujeres son bastante Edipo —a excepción del suicidio, que este último cambió en ceguera voluntaria. Pero se puede ver que las dos faltas, ambas fatales, no son en Camus exactamente "errores" trágicos: ninguna de ellas procede de una "precaución" imprudente, sino, la primera, de una broma dudo-

[35] *L'étranger*, en Albert Camus, *Théâtre, récits et nouvelles*, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1962, p. 1182. [Versión en español: *El extranjero*, Buenos Aires, Emecé, 1992.]

sa; la segunda, de una intención francamente crapulosa. "Un poco" el viajero y bastante más las dos mujeres, han merecido la muerte. Todos, una vez más, son castigados por donde —más o menos— habían pecado. Pero el título de la obra indica el resorte, evidentemente tragicómico, de esta siniestra acción: un "malentendido". Todo enredo, ya se sabe, por lo general es cómico visto desde el exterior, y a menudo penoso para sus protagonistas.

*

En *El rey se divierte* (y en *Rigoletto*), no es ni una precaución ni una broma, es una intención de castigo que se torna contra el aprendiz de justiciero: Triboulet (Rigoletto) quiere hacer apuñalar al rey (el duque) culpable de haber seducido a su hija, pero Blanche (Gilda), que ha descubierto el proyecto, sustituye por amor a su seductor; en la bolsa entregada por el asesino, el bufón descubre a su hija moribunda. Él se lo ha "merecido un poco", pero ella se lo ha buscado: si hay una mala farsa, es ella su autora. A pesar de sus declaraciones, el desdichado padre no es verdaderamente víctima de una maldición, sino más bien —como Arnolfo, en suma— de un conflicto generacional.

El *tragikôtaton* del error fatal puede igualmente ser, lo sabemos de sobra —si he de arriesgar esta dudosa imitación— un *kômikôtaton*. Pero lo trágico de simple coincidencia, de torpeza o de malentendido tiene también su contrapeso cómico y, por lo demás, la estatua de Mitys —puesto que de Mitys se trata— podría hacer un *gag* bastante presentable, a condición tal vez de no despachurrar sin remedio al culpable por castigar, sino simplemente, y en buen estado de derecho, inmovilizarlo hasta la llegada de los gendarmes: *happy end*. La tortuga caída del cielo que, se dice, liquidó un día a Esquilo, es trágica, pero el pastel de crema que yerra su blanco y acierta, por ejemplo, a la bienamada del arroja-pasteles, es evidentemente (moderadamente) cómico; ser castigado por donde se ha pecado, o querido pecar, es en régimen cómico la suerte siempre muy conocida del burlador burlado. Imagínese, en otro clima, que Triboulet hubiese querido simplemente dar al rey un "buen correctivo", y que su hija hubiese recibido en su lugar el puñado de golpes de bastón destinados a él: no estaríamos muy lejos, ya no de *La escuela de las mujeres*, pero sí de *Las picardías de Scapin*.

"Fulano es prendido por donde creía prender", no es exactamente el mismo grado de inversión, trágica o cómica, que "Fulano es pren-

dido por donde creía salvarse". Sólo el segundo caso ilustra el error que comete el héroe trágico, a la vez (involuntariamente) culpable e inocente. Proverbio griego: "Cuando los dioses nos quieren abrumar, satisfacen nuestros deseos." Es a lo que se llama muy justamente la *ironía* del destino.

*

La novela del "Curioso impertinente", que se encuentra, remotamente tomada en préstamo al Ariosto, en los capítulos XXXIV-XXXVI de la primera parte del *Quijote*, ilustra tal vez un caso intermedio, donde el héroe urde involuntariamente su propia desdicha a la manera de lo que comúnmente se llama *tentar al diablo*. Un marido feliz, considerando que la virtud de su mujer podría residir en la ausencia de ocasión, incita a su mejor amigo a convertirse en agente de esta prueba, cuyo resultado tranquilizador no pone en duda ninguno de los dos. No sin haber vacilado mucho, el amigo complaciente se presta al juego; no sin haberse resistido mucho, la esposa fiel se presta a él a su vez y, después de diversas maniobras para disimularle la verdad al infortunado, ésta estalla y el asunto termina en drama, por el suicidio del curioso impertinente, el ingreso de la infiel en el convento y la muerte en la guerra, accidental si se quiere, de su amante desesperado. Se puede decir que Anselmo es castigado por donde ha pecado, cosa que él mismo enuncia con mucha justicia en una carta escrita en su última hora: "Un necio e impertinente deseo me quitó la vida. Si las nuevas de mi muerte llegasen a los oídos de Camila, sepa que yo la perdono, porque no estaba ella obligada a hacer milagros, ni yo tenía necesidad de querer que ella lo hiciese; y pues yo fui el fabricador de mi deshonra…"; [36] pero es prendido, no como Edipo o Arnolfo, por donde creía salvarse; ni como Triboulet o (finalmente) Tartufo, por donde creía prender a otros. Más sutilmente, resulta provocar no exactamente lo que quería evitar, sino aquello que quería asegurarse de no tener que temer. Aquí una vez más, sólo el desenlace fúnebre nos impide reírnos de este estúpido y obstinado "fabricador de su deshonra". Esta novela trágica es un tema de vodevil bastante bueno, que un Bernard Shaw o un Sacha Guitry habrían podido poner en escena; por otra parte tal vez ya lo han hecho, sin informarme.

[36] *Don Quichotte*, *op. cit.*, p. 356 [cita tomada del original, *op. cit.*, p. 422. [T.].

*

"El celoso extremeño", de las *Novelas ejemplares*, es de argumento más simple, pero también más delicado. El viejo y rico Carrizales desposa a una joven belleza ingenua, a quien enseguida encierra en su casa-fortaleza. Todas sus precauciones no impiden al astuto Loaysa introducirse por medio de ardides, adormecer al celoso gracias a un ungüento mágico y seducir a la bella. Curiosamente, la conquista no llega a su término, pero Carrizales, que se ha despertado más pronto de lo que se daba por descontado, encuentra no obstante a los dos jóvenes acostados juntos, con toda buena intención y (casi) toda honra. Morirá reconociendo que ha "preparado él mismo este veneno que le quita la vida": "Debería haber comprendido en efecto lo mal que los quince años de esta muchacha podían compadecerse con los ochenta a los que me aproximo. Soy yo quien, como el gusano de seda, me construí la casa en la que debía morir…" Y, finalmente, bendecir y dotar generosamente la unión de los dos "amantes".

La ausencia de consumación y el arrepentimiento final del vejete atenúan considerablemente la *vis comica* de una historia que a decir verdad no reivindica ninguna: nadie es del todo culpable y el celoso imprudente muere más de vejez que de dolor, informado como está *in extremis* de la meritoria circunstancia atenuante. A pesar de este pasaje a mejor vida aproximadamente natural, en suma no sobreviene nada grave y el relato vira dulcemente hacia la fábula edificante, como si Arnolfo, en *La escuela de las mujeres*, en lugar de maldecir su suerte, terminara por comprender la ineptitud de su "precaución inútil". Ése es, he de recordarlo, el subtítulo de *El barbero de Sevilla*, donde nadie muere y donde, en un final de pura *commedia dell'arte*, Bartolo, atrapado en una trampa que ya no es la suya, debe de buena o mala gana firmar el contrato de Rosina y Almaviva. La fórmula se ha tornado hoy, tal vez, algo ambigua: no se trata por cierto de una precaución *sin necesidad*, sino más bien de una precaución *sin eficacia*, que no impide lo que debía impedir. La ambigüedad reside evidentemente en el adjetivo "inútil", que significa "de lo que se habría podido prescindir", o bien "que se ha utilizado con pura pérdida"; es verdad que de esto se induce lógicamente aquello.

*

En cuanto a Otello, es un fabricador de su desdicha sin haberlo sido, como Anselmo, de su deshonra, puesto que sus inquisiciones "impertinentes" no empujan a Desdémona a la falta. Pero salvo por ese detalle, que por cierto no habría empleado, el moro no deja de ser víctima de su curiosidad malsana, si tenemos a bien calificar así unos celos tan mal fundados. Víctima también, lo concedo, de las intrigas de Yago; pero después de todo este Scapin funesto no se las toma, como el otro, sino con la necedad de su víctima, que uno se resiste a compadecer como se compadece a los verdaderos héroes trágicos, víctimas de una bribonada —y de unos celos— más aterradores: los de los dioses. Realmente no se puede compadecer a nadie excepto a Desdémona, pero esa piedad no es del orden de lo trágico: únicamente de lo patético, puesto que, víctima inocente, ella no ha merecido en nada su desdicha. A menos que se juzgue que ésa fue su culpa.

*

Un cara pálida (digamos, para preservar el buen tono: Thoreau en Walden) corta madera para el invierno. Un indio pasa por el camino. Confiando en la sagacidad del indígena, Thoreau se informa: "—Eh, amigo, ¿el invierno será riguroso? —Oh, —responde el indio— invierno será riguroso." Así prevenido, Thoreau redobla esfuerzos. Algunos kilos de leña más tarde, pasa por allí otro indio. Thoreau inquiere nuevamente, en busca de confirmación: "—¿El invierno será riguroso? —Oh, —responde el segundo indio— ¡invierno muy riguroso!" Thoreau, un poco inquieto, corta algunos kilos más. Pasa un tercer indio. Thoreau: "—¿El invierno será riguroso? —¡Oh, invierno muy muy riguroso!" Llegado al final de su provisión y ya entrando en pánico, Thoreau pregunta al enésimo indio en qué basa su predicción: "Oh, cuando hombre blanco sierra mucha madera, invierno forzosamente riguroso."

Esta historia muy conocida ilustra un caso bastante clásico de paralogismo, que consiste en tomar el signo (*puesto que*) por la causa (*porque*): "Llueve porque la acera está mojada", o más bien, puesto que nuestro indio genérico, a falta de idoneidad meteorológica, es todo menos idiota, toma la simple precaución por el efecto de una previsión certera y bien fundada. El blanco se confía en el instinto del indio, el indio se confía en la ciencia del blanco, cada uno de los dos inspira al otro una previsión que retroalimenta la suya, y así sucesivamente hasta el desenlace que (espero) resultará de la disipación

del malentendido. La historia, bajo esta forma, es tan sólo cómica, o más bien entretenida, pero una vez más bastará un desplazamiento del acento para que torne a lo trágico: si por ejemplo Thoreau, a fuerza de persuasión recíproca, terminara por matarse en la tarea. El indio sería entonces algo así como su oráculo délfico, involuntariamente funesto por un giro de *self-fullfilling prophecy*. Para llevar las cosas al colmo, imaginemos que los aldeanos blancos, para vengar a Thoreau, masacraran a toda la tribu india. De hecho se ha exterminado a muchas otras por mucho menos que eso.

*

La célebre distinción bergsoniana entre *humor* e *ironía* me parece casi perfectamente justa: la ironía, dice Bergson, consiste en enunciar "lo que debiera ser, fingiendo creer que así es en realidad", el humor en describir "lo que es, afectando creer que efectivamente así deberían ser las cosas. […] [E]l humor, así definido viene a ser el reverso de la ironía". Pero agrega: "Ambos son formas de la sátira…"[37] Yo diría más bien que pueden ser una y otra investidas en la sátira, o la polémica (para la ironía, véase Pascal o Voltaire; para el humor, véase Swift, *Instrucciones a los domésticos* o *Modesta proposición*…, o Montesquieu sobre "la esclavitud de los negros"[38]), y que la ironía, por su mismo procedimiento, la antífrasis, que se burla del interlocutor dirigiéndole (o del adversario consagrándole) un discurso manifiestamente, y por ende insolentemente, contrario a la verdad, pero que se le atribuye más o menos explícitamente ("Sin duda soy un imbécil…"), o que se finge sostener como la prolongación del suyo ("Así es, ¡y yo soy la reina de Inglaterra!"), lo es casi siempre y como por vocación. El caso del humor es más sutil, o puede ser más amplio, porque comienza a liberarse de la antífrasis remedando, no la realidad ("Usted no oprime a los negros"), sino su apreciación ("Tiene usted mucha razón en oprimir a los negros"); y porque este fingimiento puede evadirse progresivamente hacia formas cada vez menos "satíricas" y cada vez más *lúdicas*, de las que el caso más típico es lo que el inglés denomina *nonsense*. Volveré sobre esto después de algunos rodeos.

[37] *Le Rire, op. cit.*, p. 97 [*La risa, op. cit.*, p. 87].
[38] *Del espíritu de las leyes*, libro XV, cap. 5.

*

Henri Morier, en el artículo "Ironía" de su *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*[39] [Diccionario de poética y retórica], y en ausencia (lógica) de una entrada "Humor", distingue dos actitudes susceptibles de investirse en lo que él califica ampliamente de ironía: una actitud de *oposición* y una actitud de *conciliación* que caracteriza al humor, considerada por él como una simple variedad de la ironía. Ejemplo de la primera: un patrón felicita en estos términos a una secretaria particularmente negligente y desordenada: "¡Qué orden, qué pulcritud!"; ejemplo de la segunda, en las mismas circunstancias: "¡Oh! el bonito nido que ha hecho usted de mi fea oficina, realmente tiene usted buen gusto; evita las simetrías fáciles." Vemos que la primera ("ironía de oposición") corresponde exactamente a la definición bergsoniana (y hoy clásica) de la ironía, la segunda ("ironía de conciliación, o humor") a la definición bergsoniana del humor (que Morier, sin embargo, no cita). No hay ninguna duda de que, en estos dos casos, la intención del patrón es polémica; pero en el primer caso describe ("orden, pulcritud") lo contrario de la realidad que constata y reprueba, y en el segundo, describe verídicamente esa realidad, pero fingiendo aplicarle un juicio favorable del tipo: "encantador desorden". La ironía hace reposar la antífrasis sobre el juicio del hecho; el humor, sobre el juicio de valor. Es eso tal vez lo que le confiere el matiz de "conciliación" o de resignación: acepta el hecho sin discutirlo, "se acomoda —dice Morier— con una bonhomía resignada y sonriente, persuadido de que una veta de locura está dentro del orden de las cosas. […] Finge entonces encontrar normal lo anormal" y, de manera más general, bueno lo que juzga malo (Montesquieu: la esclavitud), desplazando así del hecho hacia el valor todo el aguijón polémico de la antífrasis. La ironía funciona así como una *antífrasis factual*, el humor como una *antífrasis axiológica*.

Así definida (lo cual, una vez más, no contradice en absoluto la distinción bergsoniana), la oposición permite percibir mejor su carácter gradual: no siempre es fácil —ni muy necesario— decidir si una agudeza es irónica o humorística. Así, Catherine Kerbrat-Orecchini[40] cita pertinentemente como "antifrásicas" estas recomendaciones en son

[39] PUF, 1998.

[40] "Problèmes de l'ironie", *L'ironie*, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 45.

de broma distribuidas en ocasión de un congreso científico: "Hable en voz muy baja y desentiéndase de todo amplificador electrónico. Hable tan rápido como pueda e intente tragarse las últimas sílabas. […] Si persiste en esta costumbre primaria que consiste en utilizar el pizarrón para escribir razonamientos matemáticos, no olvide hablar hacia el pizarrón dando la espalda al auditorio… (etc.)." Ahora bien, ella toma prestado este ejemplo de la sección de "Humor" de *Le Monde* del 14 de septiembre de 1975. Sé muy bien que estas palabras son utilizadas a veces una por la otra, como *pastiche* y *parodia*, en el idioma aproximativo (entre otros) de los medios, pero en este caso me parece que los dos se aplican de manera igualmente justa: hay ironía en fingir recomendar prácticas que evidentemente se desea proscribir, pero también hay humor en pretender aprobar un estado de hecho que se reprueba, y del que no se disimula nada (aquí se respeta una cláusula de Bergson: "se describirá minuciosamente y meticulosamente lo que es…" Siempre la antífrasis axiológica: "Siga farfullando, ¡me encanta!" opuesta a la antífrasis factual de la ironía, que diría: "¡Qué bien articula usted!"

*

La misma lingüista[41] estima que, de todos los tropos, la ironía es el único que acarrea "indicaciones para-verbales" destinadas a facilitar su decodificación, del género del *clin d'oeil* o guiño, *tongue in the cheek*, entonación particular, etc. (Morier habla justamente de "señales", puesto que se trata de indicaciones voluntarias, como "palabras de alerta" o "matices mímicos"). Pero ella observa un poco más adelante[42] que otros tropos pueden al menos señalarse por medio de modalizantes (verbales, estos últimos) "que funcionan como especies de indicadores paradójicos, puesto que, pretendiendo camuflar el uso en falso que constituye el tropo, denuncia de hecho su existencia: 'es un *verdadero* oso', 'es una *verdadera* veleta', 'en Berlín, las nadadoras alemanas se fueron *literalmente* a pique' […];con frecuencia el tropo se enuncia en el modo de la negación ('éste no es un tropo')". He mencionado más arriba esta función paradójica de "lite-

[41] "L'ironie comme trope", *Poétique*, núm. 41, febrero de 1980, p. 115.
[42] *Ibid.*, p. 122.

ralmente", que aquí conduce, como ocurre con la mayor frecuencia, a las metáforas. Tal vez no hay en ello una contradicción absoluta: los tropos —tal vez las figuras en general— no siempre desdeñan señalarse con el dedo, pero lo hacen de diversas maneras, y la ironía retendría de su función cómica la particularidad de subrayarse, cuando desea hacerlo, por medio de muecas y otros procedimientos indicadores de broma: la ironía conlleva siempre una parte de burla, es decir de broma más o menos pesadas a expensas de alguien. Pero esta víctima puede ser ya sea el interlocutor mismo (relación irónica dual), en cuyo caso la ironía no tiene por qué desenmascararse, como cuando se dice: "Es usted un genio" a un vanidoso, sin intención de hacerle participar del juego (quien ironiza es entonces por sí mismo, *in petto*, su propio público), o bien un tercero distinto del interlocutor-receptor, como cuando le digo a X, mi interlocutor: "Y es un genio" ("Quinault es un Virgilio", *"Brutus is a honorable man"*…), con la intención de hacerle compartir mi ironía: es en este caso que el indicador de antífrasis, por ejemplo una entonación precisa y de significación clara, encuentra su función, a falta de la cual el interlocutor-receptor se encontraría él mismo en la posición de víctima de la burla. Este efecto después de todo no es imposible: bien puede uno burlarse de dos personas a la vez, como Monsieur Leuwen padre ("¡Qué milagros haría mi padre en mi lugar, pensaba Leuwen, en una conversación así dirigida a una persona para ser oída por otra! Encontraría incluso el medio de hacerla satírica o halagadora para una tercera…");[43] es lo que haría Boileau si juzgara a su lector lo suficientemente estúpido para creerlo serio cuando escribe: "Quinault es un Virgilio." Tampoco es imposible que la relación dual conlleve una intención burlona un poco más fuerte que en mi primer ejemplo: yo dejaría ver claramente mi intención irónica a mi interlocutor ironizado, diciéndole: "Usted es un genio", con todos los indicadores necesarios de la antífrasis; esta manera de hacerle entrar en el juego no es otra cosa que un redoblamiento de la insolencia: no sólo me burlo de él, sino que se lo hago saber. Es, y volveré a ello más adelante, lo que Fontanier llama "burla seria", y que se podría llamar con más justicia "burla *agresiva*", si se rehúsa a calificar de *serio*, en el sentido de "literal", el empleo de una figura.

Si recapitulo, tenemos cuatro casos posibles: ironía burlona *in pet-*

[43] Stendhal, *Lucien Leuwen*, Flammarion, col. "GF", 1982, t. II, p. 41.

to delante de la víctima; ironía burlona acerca de una víctima ausente (o presente) y para el consumo cómplice de un tercero receptor; ironía burlona *in petto* acerca de una víctima y de un receptor de quien uno se burla por añadidura, metiéndolo, si me atrevo a decirlo, en la misma bolsa; ironía redoblada frente a una víctima de la que uno se burla abiertamente. Tal vez olvido alguno, al modo vodevilesco del: "¿De quién nos estamos burlando?" Pero, en todos estos casos, me parece justo el análisis de Kerbrat, quien ve en la ironía una "especificidad semántica" (que también se puede denominar su *procedimiento semántico*), la antífrasis, y una "especificidad ilocutoria" (que se puede denominar su *función pragmática*), la burla.

*

Kerbrat, una vez más,[44] califica justamente de *irónicas* las comparaciones "impertinentes" con oxímoron, del género de "ligero como un elefante", "gentil como la puerta de una prisión" o "bronceado como una aspirina". Evidentemente aquí la antífrasis está en el adjetivo, cuyo antónimo implícito se hallaría en una comparación pertinente y banal (pesado como un elefante, siniestro como la puerta de una prisión, blanco como una aspirina), y la contradicción entre el comparativo verídico y el adjetivo irónico la subraya intensamente. En cuanto a la intención polémica, y por ende, mediante el rodeo de la antífrasis burlona, ésta reside en el hecho de que en este género de enunciados el antónimo sugerido es siempre, me parece, peyorativo. Por lo tanto la ironía sería aquí una antífrasis con función (de maneras diversas, como lo hemos visto) burlona, o bromista. Pero no es la única figura (tropo u otra) con función mordaz o burlona. "Bello como un camión" es, supongo, una comparación simplemente en broma (no por contradicción en términos, puesto que un camión bien puede ser juzgado bello, sino por "catacresis": el comparativo, habrían dicho los retóricos de la época clásica, está "traído de lejos"), y "bello como Creso" una comparación fuertemente polémica a propósito de un hombre a quien su única fortuna le vale algunos éxitos femeninos supuestamente interesados: ningún oxímoron en ello, ni por otra parte antónimo implícito, incluso si el ricachón para el caso fuese feo… como un piojo, pues la locución

[44] "Problèmes de l'ironie", art. citado, p. 22.

"rico como Creso", que constituye el hipotexto de esta ironía y que nadie puede desconocer, sugiere una sustitución de otro orden —su riqueza le hace las veces de belleza.

*

Las dos figuras por "cantidad" que son la lítote (*understatement*) y la hipérbole (*overstatement*) conocen ambas una frecuente investidura cómica. Decir a propósito de una bella muchacha: "No es fea", incluso: "Las he besado más feúchas", puede ser (recibido como) una manera bromista —si no delicada— de expresarse. No menos sucede con la hipérbole: "Ella es sublime", y me parece que la hipérbole funciona tan eficazmente como la lítote en este régimen, como un procedimiento más canónico, en particular para las evaluaciones, justamente, cuantitativas: "Me telefoneó treinta y seis veces esta mañana" (aun más tal vez para las evaluaciones negativas: "No hay treinta y seis soluciones", "No esperaré setecientos años"), o superlativas: "Es la mejor del año", "Es el tema del siglo".

Estas dos figuras, mediante las cuales se acepta la realidad al mismo tiempo que se la trata de manera lúdica, se oponen juntas a la antífrasis, que la niega (de manera igualmente lúdica) —a propósito de una mujer muy fea: "¡Es una verdadera belleza!"; a propósito de un precio exorbitante: "¡Está regalado!" Y como la antífrasis es el procedimiento favorito —e incluso fundamental— de la ironía, se podría, *a contrario*, ver en la lítote y la hipérbole las figuras corrientes del humor, que comúnmente prescinde muy bien de las figuras. Pero es necesario, al menos para la hipérbole, tener en cuenta el desgaste semántico, que muy pronto anula al mismo tiempo el efecto cómico: decir después de un esfuerzo: "Estoy muerto", ya no se percibe hoy como una exageración —lo cual no significa que "muerto" sea tomado al pie de la letra, sino que por el contrario se ha debilitado en "un poco cansado". La figura lo está otro tanto; hace falta, para corregir un poco el tiro, re-figurarla, como lo hemos visto, mediante el adverbio "literalmente", cuyo carácter, él mismo antifrásico, pasa hoy casi inadvertido.

*

Catherine Kerbrat observa además que la ironía consiste casi siempre, como lo hemos visto, en (lo que yo llamaría) una antífrasis positivante, y aplicada a un caso que se juzga en realidad negativo. Las ex-

cepciones, de las que cita dos casos (el "¡Qué feo!" de los *aficionados*[45] para saludar a un toro soberbio, el "*He's bad!* " de los negros norteamericanos para alabar a un músico excelente —me parece por otra parte que "*She's bad!*" se aplica igualmente a una bella muchacha), están tal vez avanzando en el lenguaje "joven". Lo testimonia tal vez el empleo reciente, y "joven", de "demasiado" como simple superlativo positivo: *¡Es demasiado bueno!* por "¡Es muy bueno!", *Es demasiado cool*, o *demasiado top*, para… todo lo que uno quiera. Pero en estos ejemplos se ve que el giro irónicamente peyorativo es de un tenor más débil —incluso nulo— en la burla. Esta ironía al revés (en cuanto a su función burlona) no está, otra vez, muy alejada del asteísmo clásico, que consiste en disfrazar un cumplido como reproche o crítica: "¿Qué? ¿Otra obra maestra más? ¿No tenía usted suficiente con las que ya había publicado? ¿Quiere desesperar por completo a sus rivales?…"[46] Aquí no hay burla, sino más bien, como dice Fontanier, *jocosidad*. Pero lo *jocoso* pertenece a lo *bromista*, y esto a lo divertido y por ende, para mí, a lo cómico.

*

Supóngase una espantosa catástrofe natural y este comentario, sin duda polémico: "Decididamente, Dios es amor…" La palabra *amor* puede funcionar aquí, ya sea como pura antífrasis de hecho (ironía), por: "Dios —si existe— es un abominable canalla al cometer semejantes horrores" (digo bien "cometer", puesto que en este caso la coartada de la mala intención del hombre, y por ende de su famoso libre albedrío, no viene a cuenta), o bien como elemento de una antífrasis de valor (humor): "Dios ama tanto a los hombres que, en cuanto tiene ocasión, los expide rápidamente al Paraíso." En la primera interpretación, *amor* forma antífrasis en el sentido tropológico (una palabra por su contraria), y al mismo tiempo en el sentido —con el que volveremos a tropezar— definido por Oswald Ducrot: enunciación "polifónica" con cita satírica, o polémica, de un enunciado atribuido a, o típico de, el adversario; en la segunda, conserva su significación literal, pero al servicio de una descripción de los hechos que defiende lo contrario de los valores comúnmente admitidos para condenar

[45] *Aficionados*, *qué feo*, ambas expresiones en español en el original [T.].
[46] Fontanier, *Les figures du discours* (1821-1827), Flammarion, 1968, p. 150.

lo injustificable fingiendo justificarlo: el terremoto de Lisboa es una bendición, dado que cuantos más muertos haya sobre la Tierra más bienaventurados habrá en el Cielo.

Esta opinión no es en absoluto humorística en sí misma: aquel (Pangloss) que la profesa en *Cándido* es un incorregible optimista para quien todo es para mejor en el mejor de los mundos y la actitud de Voltaire es, como se sabe y como se debe, polémica a este respecto. El humor consistiría aquí, de parte de Voltaire, en pretender que la profesa él mismo, como Montesquieu (simplifico) finge profesar que es justo reducir a la esclavitud a personas cuya piel es negra desde los pies a la cabeza y la nariz, muy aplastada; o como "Montalte" en la cuarta *Provincial*, finge aprobar las consecuencias morales de la teoría molinista de la "gracia actual" (que no se puede ser considerado culpable de pecado a menos que se haya sido debidamente advertido del carácter pecaminoso de su acto): "¡Oh, cómo me agrada eso! ¡qué bellas consecuencias le veo! Ya penetro en sus resultados: ¡qué misterios se me ofrecen! Veo, sin comparación, más gentes justificadas por esta ignorancia y este olvido de Dios que por la gracia y los sacramentos…" Más lacónico, un M. Hallier saludaba al padre Bauny, uno de los promotores de esta doctrina, con esta cita de Juan, ferozmente desvirtuada: *Ecce qui tollit peccata mundi.* [47]

*

Insisto una vez más, pesadamente si es preciso: en su función polémica, la ironía y el humor pueden investir, simulándola, una "revisión" de la realidad, pero el revisionismo puede tomar, como lo sabemos por ejemplo con respecto a la Shoah, dos formas muy distintas: el *negacionismo* ("Los nazis en Auschwitz no gasearon más que a los piojos"), cuya simulación polémica, de parte del antinegacionismo, sería claramente de tipo irónico (si digo: "Los nazis, es sabido, no mataron a ningún judío"), y el *justificacionismo*, cuya simulación también sería claramente humorística, si digo: "Los nazis hicieron bien en abreviar el sufrimiento de los judíos, que eran tan desdichados en sus guetos." Pero aquí se ve que el humor debe tomar un desvío con respecto a la verdadera opinión criticada, aquella que nadie puede permitirse profesar en público, que el negacionimo disimula vergonzosamente, y que es más bien: "Los

[47] Recogida en la misma cuarta *Provincial*.

nazis hicieron bien en exterminar a los judíos, que evidentemente no merecían vivir puesto que son judíos." La ironía finge simplemente (pero dejando percibir esta simulación) negar la realidad, el humor finge justificarla, pero por razones que, por poco defendibles que sean, son más "presentables" que las verdaderas. Montesquieu no decía (razón verdadera): "Tenemos razón en reducir a los negros a la esclavitud porque esto es nuestro interés económico, y porque nos importa un rábano cometer así un crimen contra la humanidad"; presta a los esclavistas y finge asumir él mismo una justificación que se desacredita por sí sola a causa de su absurdidad, y cuyo descrédito se extiende a un hecho que él no niega, bien seguro de que el adversario no osará oponerle su verdadera razón, que es inconfesable.

Pero he dicho que simplificaba el procedimiento de Montesquieu al citar, más o menos, la frase más típicamente humorística de su crítica de la esclavitud. En efecto, la frase precedente expone completamente la verdadera razón: "El azúcar sería demasiado cara, si no se hiciese trabajar por esclavos la planta que la produce". La actitud que consiste en exponer así sin rodeos (la primera frase del capítulo es: "si yo tuviera que sostener el derecho que hemos tenido a hacer esclavos a los negros, esto es lo que diría"). corresponde bastante al humor, pero un humor tan despojado de todo guiño que bien podría, sin la frase siguiente que lo denuncia, pasar inadvertido y su enunciado tomarse al pie de la letra. El humorista imprudente que hoy dijera "Los nazis hicieron bien en exterminar a los judíos, puesto que no merecen vivir" habría tenido dificultades para hacer reconocer como una manifestación de humor (negro) un enunciado que expresa fiel y literalmente la opinión pasada —y presente, puesto que todavía los hay— de los nazis. Al contrario, el enunciado: "Los nazis hicieron bien en exterminar a los judíos, que eran tan desdichados en sus guetos", se señala a sí misma como humorística por la contradicción que contiene entre la crueldad del hecho y la pretendida solicitud del pretexto. En resumen, el humor polémico, si quiere ser eficaz, finge justificar lo injustificable, pero por razones que no lo son.

Un último doble ejemplo de tema, pienso, más simple y de lección más evidente. Un juez ironista: "Sé que usted no golpea a su mujer"; un juez humorista: "Tiene razón en golpear a su mujer, es bueno para su salud." A decir verdad, no estoy seguro de que el ejercicio de la justicia se adecue a ninguna de estas antífrasis.

*

Pero no olvidemos que esta definición contrastiva (ironía como antífrasis, o negación manifiestamente fingida puesto que no creíble, del mismo hecho) no conduce al uso polémico de estas dos formas de broma, a las que ni una ni la otra se reducen: la ironía (que es siempre polémica), porque a veces no tiene nada de "chistoso"; el humor, que se pretende siempre chistoso, porque a menudo escapa a la función polémica de la antífrasis para adoptar la gran amplitud de la broma gratuita, o de lo que Baudelaire llama lo cómico "absoluto". Esto lo confirma Ducrot cuando propone definir el humor "como una forma de ironía que no toma a nadie de punto, en el sentido de que el enunciador ridículo no tiene identidad específica. La posición visiblemente insostenible que se supone que el enunciado manifiesta aparece por decirlo así 'en el aire', sin soporte. Presentado como el responsable de la enunciación cuyos puntos de vista no se atribuyen a nadie, el locutor parece entonces exterior a la situación de discurso: definido por la simple distancia que establece entre él mismo y su palabra, se coloca fuera de contexto y adquiere allí una apariencia de desapego y de desenvoltura".[48] Realmente no se podría decir mejor.

Podría entonces bastar, para mantenerse en la frontera entre la ironía y el humor, con un enunciado irónico cuyo enunciador implícito permanecería inasignable. Es el caso de esos dos célebres *incipits* pascalianos: "Se abusó muy bien de nosotros…", y: "No hay nada como los jesuitas…" Se percibe con justicia, que aquí Pascal no habla "en serio", es decir asumiendo sus enunciados "en el primer grado". Esta burla está por decirlo así a la espera de un blanco, o de una víctima: la espera no durará.

*

Ese tipo de desavenencia me perturbaba, hace ya algún tiempo, en el discurso más cáustico (empleo esta palabra para evitar elegir entre las otras dos) de un padre que conocí un poco (no lo suficiente); cuando, por ejemplo, su hijo tomaba una de sus herramientas sin haberle pedido permiso y sin volver a ponerla en su lugar, su modo de repri-

[48] Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Éd. de Minuit, 1984, p. 213. [*El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1986.]

menda favorita era del tipo: "¿Quieres que te ayude?" o por ejemplo: "Si quieres llevarte mi llave de doce, ¡no te preocupes para nada, tengo otras!" No se recomendaba realmente tomar sus incitaciones al pie de la letra, ni siquiera del todo "en broma". He allí, como se puede ver, el procedimiento —inverso exacto del asteísmo— que la retórica clásica denominaba *permiso* o *epítrope*: exhortación amargamente irónica a perseverar en una conducta condenable, o al menos deplorable para el locutor; véase Dido a Eneas, a quien ella querría retener: "*I, sequere italiam ventis, pete regna per undas…*",[49] o Agripina a Nerón: "Sigue, Nerón, con semejantes ministros…" Es también el de los célebres textos de Swift ya mencionados, *Instrucciones a los domésticos* y *Modesta proposición*, tenidos justamente por los clásicos del humor —*negro*, por lo que respecta al segundo, siendo el primero más bien rosa—: es una colección, que parece pretenderse exhaustiva, de consejos a los diversos oficios del personal doméstico para una más segura y eficaz explotación fraudulenta o persecución subrepticia por parte de sus patrones y patronas. No hay nada de exagerado aquí, excepto la acumulación: cada una de estas estratagemas, puesta aparte, ha debido emplearse alguna vez, y cada lector, de un lado o del otro de la barrera social, reconoce en ellas algún rasgo familiar. Pero esa exageración basta evidentemente para señalar a los más ingenuos el carácter humorístico de la composición —que no es menos claramente polémico: se trata de una sátira moral, bajo la forma de un manual de bribonería, como la ofrecía, algunas décadas antes y bajo la cubierta de algunas negaciones periféricas, el corpus de la novela picaresca; para una de sus maniobras, por otra parte, Swift remite a *Gil Blas*.

La *Modesta proposición* carga bastante más las tintas, puesto que se trata de salvar de una vida miserable o delictiva a todos los niños pobres irlandeses (a excepción de un cuarto reservado para la reproducción) entregándolos en la más tierna edad (un año) al horno, al asador o a la olla, para delectación de gourmets más afortunados. Una argumentación puntillosa enumera los beneficios esperados de semejante medida, no solamente para los niños así protegidos, sino para sus padres, justamente remunerados, y para el bien de toda la sociedad. La negrura de esta "proposición" está evidentemente en la crueldad masiva del procedimiento, pero por cierto no hay que considerar-

[49] "Ve, sigue los vientos de Italia, gana tu reino a través de las olas" (*Éneida*, IV, v. 381).

la una broma gratuita. Su alcance polémico ("tendencioso") reside en que lleva al extremo la crueldad más subrepticia de la suerte común de esos hijos de pobres; lección implícita: si usted se indigna con esta proposición, pregúntese si su propia práctica es mucho más humana. Lección de época, por supuesto.

*

La noción, con la que ya hemos tropezado, de lo *cómico absoluto*, procuraba en Baudelaire disminuir, si no evacuar, la marca "satánica" que lo cómico debe al sentimiento de superioridad sobre el prójimo, que es (la idea, como se sabe, se remonta a Hobbes,[50] al que Baudelaire parafrasea sin nombrarlo) su fuente habitual, como cuando uno se ríe de un "pobre diablo" que tropieza. "Si se escarba en esta situación, se encontrará en el fondo del pensamiento del que ríe cierto orgullo inconsciente… *yo* no me caigo; *yo* camino erguido; *yo* tengo un paso firme y seguro. No soy *yo* quien cometería la tontería de no ver una acera cortada o un adoquín que interrumpe el paso." A esa comicidad ordinaria o "significativa", se opone entonces lo cómico "absoluto", que expresa no ya la idea de superioridad "del hombre sobre el hombre", sino "del hombre sobre la naturaleza". A esa comicidad, Baudelaire la llama también el "grotesco" —pero este calificativo clásico y romántico (Gautier) ya no es utilizable en ese sentido, hoy que ha tomado una acepción más peyorativa y, por lo tanto, totalmente "significativa": "¡Usted es grotesco!" significa simplemente "¡Usted es ridículo!"— o según Hoffmann, lo cómico "inocente", cuyo signo, para él, no es tanto la risa como el vértigo. *Burlesco* se ajustaría aquí tal vez un poco mejor que *grotesco*.

Es más que tentador (y ciertamente no soy el primero en ceder a esta tentación) cotejar esta dicotomía con aquella, freudiana desde luego, entre cómico *inofensivo* y cómico *tendencioso*. El primer calificativo, con el que Freud substituye felizmente el de Fischer ("abstracto"), se aplica al chiste que "se basta a sí mismo fuera de toda segunda intención",[51] satisfecho en suma con su mera actividad lúdica. En

[50] "La pasión de reír no es otra cosa que un sentimiento repentino de triunfo que nace de la concepción súbita de cierta superioridad en nosotros, por comparación con la inferioridad de otros, o con nuestra inferioridad anterior" (citado por C. Lalo, *Esthétique du rire*, *op. cit.*, p. 114.

[51] *Op. cit.*, p. 132.

el campo de las agudezas, el del *Witz* de Freud, no es tan fácil dar ejemplos de esto, pues la presión del sentido rara vez deja de atribuírselo al más "inocente", incluso al más insípido de los retruécanos, aun si yo no encuentro ninguno en los venerables *"Si tu es gai, ri donc!"* o, de lacaniana memoria, "¿Cómo estás tú, bería de caldera?".* Por otra parte Freud se protege de entrada precisando: "Chiste 'inofensivo' o 'abstracto' no significa chiste privado de fondo, sino que implica solamente lo contrario del chiste 'tendencioso'. […] El chiste inofensivo, es decir no tendencioso, puede ser muy sugestivo y muy pertinente."[52] El chiste inofensivo es pues un poco más "significativo" que lo cómico "absoluto" soñado por Baudelaire —quizá porque el chiste, como forma específica de lo cómico, no puede escapar al sentido, suponiendo que pretenda hacerlo. En cuanto al chiste tendencioso, que en resumen define *a contrario*, sabemos que abreva según Freud en cuatro fuentes, esas cuatro "tendencias" que son (a elección): la obscenidad (sexual), la agresividad, el cinismo blasfematorio, y el escepticismo, que se la toman, "no con una persona [como el agresivo] o con una institución [como el cínico], sino con la certeza de nuestro conocimiento en sí mismo, que forma parte de nuestro patrimonio especulativo". Evidentemente es un campo mucho más vasto que aquel que Baudelaire asignaba a su comicidad "significativa", extensivo, si hemos de atenernos a su texto, únicamente a la tendencia "agresiva" identificada por Freud.

Charles Mauron, que sigue muy naturalmente el discurso de Freud,

* El segundo de los juegos de palabras del original ("*Comment va-tu, yau de poêle?*") resulta perfectamente traducible en español: *tuyau* es "tubo", "caño"; y *poêle*, "estufa"; de manera que la versión que se da más arriba respeta con mucha aproximación su forma y su sentido (o la falta de éste: "bería" no significa nada en español, al igual que "*yau*" en francés). El primero, en cambio, se resiste a la traducción, como muchas frases hechas y adagios; y, al igual que en dichos casos, exige del traductor el hallazgo —y si ello resultara imposible, la lisa y llana invención— de un equivalente. Descartado el hallazgo (que no se produjo), queda únicamente la invención: pero los resultados del intento no están a la altura y sobre todo no son, como lo pide Genette, "venerables". Nos limitamos, pues, a explicar el original. Su traducción literal sería: "Si estás alegre, ¡ríete pues!", que carece, como se ve, de todo efecto cómico que no sea esa misma carencia. Ahora bien, la conjunción de *gai* ("alegre")y *ri donc*("ríete pues") produce, fonéticamente, *guéridon* ("velador" o "pequeña mesa redonda u oval, generalmente con un pie central"). El sentido oculto de la frase es, por lo tanto: "¡Si eres un velador!" o "¡Si eres una mesita!", cuya comicidad no supera en mucho a la del "primer grado". [T.]

[52] *Op. cit.*, p. 135.

menciona no obstante una tercera distinción: la que Jasinski[53] hace entre risa *eufórica* y risa *satírica*. Esta última parece muy cercana, en el fondo, a la de Baudelaire y, a decir verdad, bastante mejor formulada. Pero Stendhal (quien en *Racine et Shakespeare*[54] sí citaba Hobbes por su nombre: "Esta convulsión física, que todo el mundo conoce, se produce por la visión imprevista de nuestra superioridad sobre el prójimo") oponía ya estas dos especies, que él denominaba "risa alegre" (o "risa loca") y "risa amarga"; si interpreto bien el movimiento de ese capítulo, la primera ("Me encanta encontrar, cuando voy a distraerme al teatro, una imaginación loca que me hace reír como un niño") es para él la de Aristófanes, o de Shakespeare en el personaje de Falstaff; la segunda, la de Molière, cuya gran dificultad, o más bien "desdicha", fue vivir bajo Luis XIV y "trabajar para esa sociedad" que acechaba el ridículo en todo espíritu por poco original y capaz de pensar por sí mismo que fuera. De allí este veredicto sin matices: "Molière es inferior a Aristófanes" —y por ende evidentemente la risa amarga (satírica) inferior a la risa alegre (eufórica). El "Nuevo capítulo sobre Molière", igualmente escrito pero no publicado en 1823, agrava el rasgo haciendo de él el obstinado campeón de la máxima "Hay que ser como todo el mundo", y negándoles incluso a las "grandes comedias" como *Tartufo* o *El misántropo* el poder de hacer reír: "El ojo percibe de pronto una de las profundidades del corazón humano, pero una profundidad más curiosa que risueña. […] Estamos demasiado atentos, y yo osaría decir demasiado apasionados para reír. […] La comedia del *Misántropo* es como un palacio magnífico y espléndido, construido con gran costo en el que me aburro, en el que el tiempo no avanza…" Y he aquí la única obra de Molière donde Stendhal vuelve a encontrar el placer de la verdadera comicidad: "[…] La de *Las picardías* es una linda casita de campo, un encantador *cottage*, donde siento que mi corazón se expande, y donde no pienso en nada serio".[55] Resultaría de todo esto que la única risa (que vale) es la risa alegre, y que lo cómico es incompatible con la profundidad. Lo dudo un poco mucho.

*

[53] *Molière et le Misanthrope*, Colin, 1951.
[54] (1823) cap. II, "Le Rire", Garnier-Flammarion, 1970, pp. 63-70.
[55] *Ibid.*, pp. 214-215.

Un enunciado como éste de Mark Twain que cito de memoria: "Para que una biblioteca sea completa, alcanza con que no contenga ningún libro de Jane Austen —incluso si no contiene ninguna otra cosa", desmiente la seriedad de su aparente filo polémico por la absurdidad de una cláusula final que evidentemente no se debe omitir y que, en régimen serio, se volvería infaliblemente contra su enunciador: "¿Cómo se podría alcanzar la perfección agregando *otra* cosa a lo que no está ya allí?" Todo está en eso *otro*, que me recuerda esta pulla, sin duda tradicional, de un comerciante neoyorquino que me veía salir, después de unos cuantos minutos de vacilaciones estériles o fingidas, con las manos vacías de su negocio: *"Anythig else?"*

*

De hecho, la biblioteca ideal según Twain existe: es la de Monsieur Teste, excepto porque la existencia de Monsieur Teste es ella misma ficcional y porque su "pequeñísimo apartamento 'amueblado' " sin duda no incluye ninguna biblioteca. Al menos es lo que se puede inferir (pero sin certeza) de esta frase del narrador: "No vi ni un solo libro."[56] Pues un departamento sin biblioteca es a todo efecto menos triste que una biblioteca sin libros.

*

Se atribuye a Samuel Beckett esta frase ligeramente incivilizada: "Yo no soy inglés, al contrario." La incivilidad aquí es ligera, porque un enemigo de los ingleses (por ejemplo, o por excelencia, un irlandés) bien puede pasar por lo "contrario" de un inglés. Pero aquí hay otra, más perturbadora: Julien Gracq, al volver a encontrar uno de sus antiguos textos, escribe en el margen:[57] "No tendría nada que cambiar en estas líneas, al contrario". ¿Qué puede ser ese "contrario" de cambiar, que sea —si las palabras tienen un sentido, y puesto que *contrario* es más fuerte que *contradictorio*— más que *no cambiar nada*?

Me hago el tonto, porque es evidente que "no cambiar nada, al contrario" significa aquí: "No suprimo nada, y al contrario tendría ganas

[56] Valéry, *Monsieur Teste*, en *Œuvres*, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", t. II, 1960, p. 23. [Versión en español: *Monsieur Teste*, Barcelona, Montesinos, 1986, trad. de Salvador Elizondo.]

[57] *Œuvres complètes*, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", t. II, 1995, p. 1360.

de agregarle" (se trata de su respuesta poco agradable a una encuesta de 1962 sobre la novela contemporánea). Lo cual no impide esto: agregarle no es ni más ni menos que *cambiar*, y no se me ocurre ni por un instante que Gracq lo ignore.

Todas estas aparentes metidas de pata son para mí otros tantos hallazgos, voluntarios o no —el de Beckett lo es sin ninguna duda, como el empleo hoy chistoso de la *boutade*, tal vez por no estar advertidos sobre su origen: "No estoy a favor ni en contra, sino todo lo contrario". Hay que decir que cada vez se encuentran más objetos a los cuales se puede ser aplicado. Y no recuerdo qué autor de canciones satíricas definía recientemente al político "centrista" como uno que no es ni de izquierda… ni de izquierda.

*

He aquí una vez más, ya que estamos en eso, otro caso de *nonsense* (de Alphonse Allais, creo), más sutil tal vez, pues atenta no ya contra la lógica, sino contra el uso mismo de la lengua: "Los alrededores de París son los más bellos alrededores del mundo". El atentado reside aquí en el empleo absoluto de una palabra que, por principio, no resiste nada que no sea un empleo relativo —*alrededores* reclama un genitivo (aunque sea implícito, como en "¿Vive usted en los alrededores?")— y se agrava con un falso genitivo no pertinente: el mundo, ay, no tiene alrededores. Bastaría con decir: "París es la ciudad del mundo cuyos alrededores son los más bellos", para enunciar casi correctamente una opinión, justa o falsa.

Aquí, creo yo, nadie se puede sentir agredido, u objeto de hilaridad, excepto el enunciador mismo —suponiendo al menos que asuma seriamente su enunciado, sin percibir su evidente absurdidad. De allí la capacidad del humor —mucho más que de la ironía— para la *autohilaridad*, que consiste entre otras cosas en hacerse pasar por más tonto de lo que se es, esperando "en alguna parte" serlo en realidad menos de lo que se ve —lo cual nos reconduce a la dialéctica, esbozada siguiendo a Kant, del ingenuo y del *pince-sans-rire* (no me preocupa olvidar que la autohilaridad puede adoptar formas mucho más severas, que expresan un sincero, incluso trágico, autodescrédito; pero esas formas no siempre conllevan un efecto cómico). Se podría tal vez decir, de manera más simple, que el humor es más *ambiguo* que la ironía, y que debido a esta ambigüedad desborda mejor la investidura polémica, para invadir todo el campo del *Witz*. El humor judío clásico,

que consiste, por ejemplo, en "hacerse" no ya más tonto, sino por ejemplo más codicioso, o más sucio, o más astuto, o más cobarde, o más cínico, o más posesivo (la "madre judía"), etc., juega constantemente con esta ambigüedad en el registro de un autodescrédito semifingido: "Ignoro —decía Freud— si algún otro pueblo se ha divertido consigo mismo con igual complacencia."[58] La autohilaridad es evidentemente una forma paradójica de autodefensa: "Si el ironista habla desde lo alto de su superioridad —dice Morier—, el humorista, por principio, se hace pequeñito", entre otras cosas, para pasar a través de las gotas. Ese humor, que consiste en gran parte en poder "reírse de su desdicha" (una definición corriente, de la que ignoro la fuente, dice: "cortesía de la desesperación"), confirma de ese modo la definición bergsoniana al mismo tiempo que se aleja del registro polémico que inspira esta definición: es otra manera de (pretender), si no satisfacerse, al menos acomodarse a lo que es. El matiz de resignación que se le vinculaba en el periodo (multisecular) anterior al nazismo no ha sobrevivido legítimamente a Auschwitz, es decir a un grado intolerable de persecución, pero igualmente se puede decir que el humor judío como autohilaridad no le ha podido sobrevivir, al menos en Europa: Woody Allen vive en Manhattan.

*

El humor aplicado a sí mismo por lo tanto es cosa, si no corriente, al menos posible e incluso bastante típica. La ironía aplicada a sí (la *autoironía*, como se dice a veces) no lo es para nada en un sentido estricto: "Soy un genio" por antífrasis, para "Soy un imbécil", es por cierto una frase posible, pero pasará más bien por un rasgo de humor —a menos, por supuesto, que proceda implícitamente de la cita irónica: "Es usted quien dice que soy un genio, le dejo la responsabilidad de esa aserción, a la que no me adhiero en absoluto". Esta situación no es muy frecuente, pero puede presentarse, por ejemplo cada vez que una persona generalmente considerada inteligente constata —signo paradójico de inteligencia— que acaba de cometer una tontería: "Soy decididamente genial" por ""Ya sé que paso por ser inteligente, pero acabo de demostrar lo contrario"— con una hipérbole de *inteligente* por *genial* que acentúa la negación irónica. La situación inversa es sin

[58] *Op. cit.*, p. 167.

duda más frecuente: "Así es, soy un imbécil…" Como esa cita irónica expresa una defensa polémica de sí, por cierto ya no puede tratarse de humor, ni tampoco de *auto*-ironía, puesto que allí la ironía está claramente dirigida contra el interlocutor antagonista.

Se podría abarcar aproximadamente las mismas diferencias diciendo: (lo que parece ser) humor es siempre (más o menos) gracioso; la ironía, por el contrario, puede no tener nada de gracioso, ni en la intención del agresor ni, por supuesto, en la atención del agredido.

*

Al ampliar su concepto, el humor no abandona no obstante la esfera cómica; la ironía, al contrario, sin apartarse de su definición "técnica" por la antífrasis, bien puede desprenderse de prácticamente cualquier función cómica, como cuando se responde: "¡Muchas gracias!" a quien acaba de maltratarlo a uno o de insultarlo. Fontanier, quien la define como el acto de "decir mediante una burla o bromeando o serio, lo contrario de lo que se piensa, o de lo que se quiere hacer pensar", añade: "Parecería pertenecer más particularmente a la alegría; pero la cólera y el desprecio la emplean algunas veces, incluso con ventaja; en consecuencia, puede formar parte del estilo noble y de los asuntos más graves."[59] La noción de "burla seria" es algo paradójica, pero me parece bastante pertinente en ciertos casos; decir, como Boileau: "Quinault es un Virgilio", es una burla graciosa, en el hecho de que apunta a hacer reír a quien Freud llama un "tercero", para el caso el público, a expensas de ese poeta, y (o) de todos aquellos que piensan seriamente aquello que Boileau dice aquí irónicamente mediante un efecto de (fingida) cita implícita; pero mi "¡Muchas gracias!", enunciado cara a cara, no busca proporcionar ningún placer (menos que menos a mi adversario); muy por el contrario, quiere humillarlo (en revancha) haciéndole comprender que yo "me burlo" de él. Si hay efecto cómico, está enteramente contenido en el "burlador", y manifestado (pero no *comunicado*) al burlado: en eso consiste evidentemente la "burla seria", que es seria por su ausencia total de complicidad en el efecto cómico. Una investidura de la burla seria que concierne estrechamente a nuestro asunto consiste en festejar una broma que se juzga floja o fuera de lugar con un glacial: "¡Muy gracioso!"

[59] *Les Figures du discours, op. cit.*, pp. 145-146.

Pero retorno al humor. Un signo de su adhesión casi total a lo que yo llamaba la "esfera cómica", es que el hecho de "pretender satisfacerse con lo que es", cuando esta simulación se muestra libre de todo acento cómico (el "*¡Gracias a los dioses, mi desdicha sobrepasa mi esperanza!* " de Orestes), se califica más bien, aunque inapropiadamente, de *ironía amarga*. El humor, incluso el negro, no se supone que pueda ser verdaderamente amargo, porque nunca se aparta de su *Stimmung* cómica, que es la de pretender divertirse con todo y consigo mismo. Otra vez no es preciso tampoco pedirle demasiado en este registro: "Y bien —decía Barrès—, escarbe en el humorista, encontrará al elegiaco".[60] Por lo general no hace falta escarbar mucho tiempo.

*

"—Mesero, tráigame un café sin crema. —Lo lamento, señor, no nos queda crema; ¿en su lugar quiere usted un café sin leche?"

Este chiste popularizado por Lubitsch en *Ninotchka* es un clásico del *nonsense* burlesco, pero como todos los *nonsense*, éste se presta no obstante al análisis: es el negativo de un diálogo perfectamente sensato ("—Mesero, tráigame un café con crema. —Lo lamento, señor, no nos queda crema; ¿en su lugar quiere usted un café con leche?"), inversión que justificaría, no sin un pinchazo ligeramente o quizá pesadamente insolente, la manera incongruente de pedir un café negro —a menos que se trate, de parte del mesero, de una auténtica prueba de ingenuidad. Pero este pedido incongruente plantea nuevamente el problema lógico de la determinación de las entidades ausentes: ¿una ausencia de crema es lo mismo que una ausencia de leche (una ausencia de Jane Austen que una ausencia de —sigamos siendo sexistas— Marguerite Duras)? Evidentemente no, puesto que la ausencia de mi hermano no es en absoluto idéntica a la ausencia de mi hermana. Un café sin crema es un *café con crema* sin crema, un café sin leche es un *café con leche* sin leche; así como hay, bien se sabe, *omelettes* sin huevo, pasteles al ron sin ron, habitaciones de la criada sin criada, e incluso saltos al elástico sin elástico. Por su parte, el pedido incongruente puede ser, entonces, ingenuo por exceso de escrúpulo lógico; por otra parte puede igualmente ser sutil por la misma razón —y la respuesta, en este caso, no insolente, sino cómplice en el registro del humor lógico.

[60] *Le culte de moi*, Le Livre de Poche, 1966, p. 91.

*

"Ser vegetariano jamás ha impedido ser cornudo." Esta fuerte máxima, que creo haber retenido de *La gran ilusión*, podría definirse como un *nonsense* por exceso de evidencia: fuera de contexto (el del film, si tengo buena memoria, la motivaba apenas más), es un puro truismo, cuya sal, en ausencia de estadísticas, reside en que afecta desmentir una pretendida aserción simplemente absurda, dada la divergencia entre las dos series en cuestión, que excluye toda relación de incompatibilidad. Pero el *jamás ha* acentúa el chiste fingiendo objetarle a una creencia imaginaria la contradicción de una inmemorial experiencia desengañadora.

Ya no recuerdo qué tardío "resistente" creyó un día que debía producir esta audaz (¿o chistosa?) negación: "No soy yo quien redactó la Proclama del 18 de junio", y Malraux, no menos modesto, gustaba de precisar, sólo por si acaso: "Yo no soy de Gaulle." Dos desmentidas, si he de creerles a los diplomáticos, valen por una confirmación.

*

El humor —en el sentido de "propensión a causar gracia", puesto que esta palabra, como la alemana *Witz*, designa al mismo tiempo una producción y su causa— no es en absoluto incompatible con la "locura". No se habrá olvidado, espero, al excelente Ferdinand Lop, cuyo programa presidencial recurrente consistía entre otras cosas en prolongar el bulevar Saint-Michel por los dos lados hasta el mar, y la locura, evidentemente, en querer convertirse en presidente, en una época (Tercera, luego Cuarta República) en la que el ridículo vinculado a esa función no era compensado por la coartada de ningún poder en ningún dominio. De hecho, pienso que el humor es un camino bastante seguro hacia la locura: se comienza por hacer el imbécil *cum grano salis* y, bajo esta cubierta insidiosa, se termina por convertirse en tal sin otro grano que, justamente, aquel al que alude la expresión "tener un grano".*

En un registro más anodino (aunque…), el humor puede conducir también a tomarles el gusto, incluso a complacerse en cosas que se había comenzado por despreciar, que no se soportaban sino por el pla-

* *Avoir un grain*: "estar un poco loco".[T.]

cer perverso de burlarse de ellas, y a las que se termina por adherir por ese placer mismo; como decía Debussy, creo (¿o Stravinski?), a propósito de no recuerdo qué música poco estimada por él, "uno termina por adorarla", a fuerza, en suma, de adorar detestarla. Los caminos del kitsch, incluso del trash, a menudo están empedrados de hilaridad, y el "segundo grado" tiene siempre buena espalda.

De manera más general, en suma, con respecto a aquello que no se supone que uno ame, y que uno "se prohíbe" (en el sentido de la negación frente al prójimo, pero también de la interdicción de cara a uno mismo) amar, el humor puede funcionar como una coartada muy cómoda: "Miro malos programas de televisión, pero es para reírme [de ellos]." Si nos remitiéramos a la tesis de Freud, según la cual el humor es la contribución del superyó a lo cómico, podríamos fundar este principio muy apócrifo: "Para dejarme ir a aquello de lo que mi *ello* se muere de ganas, y que mi *yo* reprueba, el humor me procura la autorización paradójica de mi *superyó*."

*

Quedaría por preguntarse en qué ilustran estas dos formas más o menos antitéticas de la "agudeza" la definición bergsoniana de lo cómico: "lo mecánico calcado sobre lo vivo"; pero tal vez le correspondería a Bergson responder a esta pregunta espinosa. En todo caso, el hecho de que se trate de dos formas de lo que se llama en general la agudeza o chiste (el *Witz*) me parece bastante evidente. Freud lo admite aproximadamente para la ironía, "que se acerca mucho a la agudeza y representa una variedad de lo cómico". [61]Aproximadamente: "acercarse mucho" no es en absoluto una manera de pertenecer, y la cuestión de las relaciones entre agudeza y comicidad permanece abierta. Pero sabemos que Freud se niega a incluir la primera en la segunda. Habría que organizar entre nuestros dos pensadores un debate en los Infiernos, o en alguna otra parte.

*

Léon-Paul Fargue: "Desde que me corté la barba, ya no reconozco

[61] *Op. cit.*, p. 267.

a nadie".[62] El procedimiento es claro: consiste en invertir el efecto real (o supuesto), que ya nadie reconoce a Fargue sin su barba. Pero no produce un simple *nonsense*, como si dijera: "Desde que me corté la barba, ya no llueve más"; el *nonsense* por otra parte no es incompatible con la verdad de los (dos) hechos: si Fargue se ha cortado su barba hace una semana, bien podría no haber llovido desde entonces; la absurdidad consistiría simplemente aquí en la sugestión de una relación de causa y efecto: *post hoc, ergo propter hoc*. La verdadera *boutade* no conlleva ese tipo de absurdidad, pues, si nadie reconoce más a Fargue, es justamente porque se ha cortado su barba. Y la inversión pretendida del hecho no es exactamente absurda: sugiere más bien una reacción de reciprocidad; puesto que nadie lo reconoce, él decide devolverles (¿?) con la misma moneda, y finalmente evitar la afrenta tomando la delantera, puesto que no hay otro reconocimiento verdadero que no sea el mutuo.

*

Éstos son tres *nonsense* de casi idéntico principio:

1] Le preguntan a Juan XXIII cuántas personas trabajan en el Vaticano: "Más o menos la mitad", responde.

2] "En París, una persona se rompe la pierna cada cuarto de hora al resbalar sobre una deyección canina. —*Oh, la la!* ¿Te imaginas la vida de ese tipo?"

3] "La ley de Moore dice que la potencia de las computadoras se duplica cada dieciocho meses. —Desafortunadamente no es el caso de la mía."

Este principio común, pienso, es una suerte de confusión lógica sobre el punto de aplicación del discurso entre las dos frases: en 1], la pregunta se referiría al número absoluto de personas empleadas en el Vaticano, y la respuesta a la proporción, entre estas personas, de aquellas que trabajan efectivamente en lugar de, si he de osar decirlo, calentar la silla; en 2], la información acerca del número (promedio) de personas fracturadas por fracción de tiempo (de hecho, más bien la

[62] Maurice Martin du Gard, *Les mémorables*, Gallimard, 1999, p. 137.

fracción de tiempo promedio que transcurre entre dos fracturas), y la reacción interpreta la noción estadística virtual de "una persona" en términos de individuo singular real; en 3], casi idénticamente, se pasa de un dato estadístico sobre las computadoras en general a una aplicación abusivamente relativa a una computadora singular —del género al individuo, como en este otro diálogo (3bis): "Desde hace un siglo, los franceses se agrandan un centímetro por decenio. —Yo no." La identidad lógica entre (2) y (3) se hace muy evidente si se introduce esta variante intermedia (2bis): "Una computadora se descompone cada cuarto de hora. —Felizmente, no la mía." Obviamente, el deslizamiento se hace posible por una o dos particularidades lingüísticas (pero, supongo, ampliamente translingüísticas): en 1], la ambigüedad de *cuántos* (absoluto o relativo) y de *trabajar*, que significa a la vez "estar empleado" y "merecer su salario"; en 2] —y 2bis]— la ambigüedad de *una persona*, entidad estadística o individuo real; en 3] —y 3bis]—, *la potencia de las computadoras se duplica*… por algo como: "cada generación de computadoras se beneficia de una duplicación de la potencia…", *los franceses se agrandan* por: "cada generación de franceses presenta un incremento de talla…" Añadamos, en 2], la construcción desencaminada (aunque para nada incorrecta) de la frase: "Cada cuarto de hora" colocada al inicio, y con más razón seguida de un giro como: "hay una persona [o una computadora] que…", reduciría considerablemente el riesgo de malentendido. Los resortes de la lengua, en general y en particular, son así de delicados.

*

"Ya las cosas van mejor que el año próximo." Ésta es la leyenda de un dibujo de Pessin,[63] leyenda cuyo enunciado en rigor puede prescindir del dibujo. El aspecto *nonsénsico* de este enunciado es demasiado evidente para que se insista sobre él, pero no es inútil considerar las dos posibles sustituciones subyacentes: "Ya las cosas van *menos bien* que el año próximo", que presentaría la misma extravagancia cronológica, no provocaría mucha hilaridad —no más que el muy banal (y sinónimo en denotación) "Ya las cosas irán mejor el año próximo", enunciado optimista que puede, en ciertos casos, fundarse en una proyección cuasi segura. Pero la sustitución más pertinente es evidente-

[63] *Le Monde*, 7 de mayo de 1996.

mente la que deriva nuestra leyenda de la no menos banal "Ya las cosas van mejor que el año *pasado*", que puede ella también, a veces, fundarse en ciertos datos objetivos, y que no puede provocar más hilaridad, salvo contexto muy particular (por ejemplo si el año en cuestión ha sido a tal punto catastrófico que la sola idea de tomarlo como referencia es en sí misma hilarante, como cuando se declara acerca de un hombre razonablemente feo: "Es más bello que Quasimodo"). La ventaja de esta reconstitución hipotética está evidentemente en su aspecto de alguna manera dinámico: después de "Ya las cosas van mejor que el año…", y en gran parte a causa del "ya", que activa una conciencia temporal, y como vectorizada, de la situación, se espera "…pasado", al punto que el *Witz* se concentra en la caída contraria a esta espera.

Pero este análisis puramente formal no alcanza ciertamente a dar cuenta de un efecto cómico que reside también, incluso sobre todo, en el carácter "tendencioso" de la sustitución. La tendencia que obra aquí no figura en la lista freudiana, ya mencionada, de las cuatro tendencias del chiste o agudeza (obscenidad, agresividad, cinismo blasfematorio, escepticismo), o más bien no figura por su nombre y por entero, pero me parece que se encuentra en la convergencia de al menos tres de ellas: esa tendencia, es lo que comúnmente se denomina el *pesimismo*. El *esprit* * tendencioso es siempre más o menos *mauvais esprit*,** y las (malas) tendencias del *esprit* corresponden todas, según Freud, al malpensado, que se puede definir como un espíritu contrario a los valores "correctos", comúnmente recibidos o al menos profesados: la obscenidad se opone a la decencia; la agresividad, a la benevolencia; lo blasfemo, a tal o cual creencia; el escepticismo, a lo que Freud llama la "certidumbre de nuestro conocimiento". El pesimismo atenta más o menos, según los casos, contra estos tres últimos valores, y globalmente contra la creencia en el progreso que anima todo humanismo, pero sin duda sería más adecuado ver en ello una quinta "tendencia" del *esprit*, de la agudeza —y tal vez hoy la más activa, si es cierto que las otras cuatro ya no lesionan fuertemente unos valores desde ya un tanto despreciados. Por otra parte se puede observar que la oposición entre pesimismo y optimismo no es del todo simétrica: el optimismo abarca dos versiones, sin duda ligadas pero que no pueden reducirse en una única, de las

* "Espíritu", pero también "agudeza", "ingenio", "chiste"[T.].

** Literalmente "mal espíritu", y, en una segunda acepción, "chiste malicioso", pero también, sobre todo, "malpensado"[T.].

cuales una, *estática*, y ridiculizada como se sabe por Voltaire en *Cándido*, consiste en juzgar que "todo está [ya] bien", y la otra que todo, lo cual no está necesariamente "bien" hoy, irá mejor mañana; evidentemente es esta versión, digamos *dinámica*, la que la leyenda de Pessin contradice, como la *boutade* de Alfred Capus (creo): "En la vida, todo se arregla, pero mal." Estos dos enunciados ilustran por lo tanto la versión dinámica del pesimismo, que a decir verdad es la más característica, pues "el pesimista" no es tanto, comúnmente, aquel que juzga que todo va (ya) mal —hoy más bien se llama a eso ser "negativo", o "ver sólo el lado malo de las cosas"—, sino más bien aquel que augura que todo corre el riesgo de empeorar y de terminar mal: cuando "se ve todo negro", es sobre todo el porvenir lo que se entenebrece. Simplificando en exceso, se diría que hay dos clases (no exclusivas) de optimismo: sobre el presente (el mundo tal como *va*) y sobre el porvenir (el mundo tal como *irá*) —que tal vez caen ambas bajo el golpe de palabras de Churchill, que veía allí "la forma más simpática de la tontería"—, y una sola de pesimismo, acerca del porvenir —la cual se concilia bastante bien, y con toda naturalidad, con un optimismo retrospectivo (*wishful memories*) sobre el pasado: "Antes era mejor." Pero el pesimismo que se inviste en el humor no interviene demasiado en estos matices, pues su "tendencia" consiste en reír y hacer reír, indiferentemente, de un estado de cosas o de un pronóstico que él empuja deliberadamente a lo negro por placer y sin realmente creerlo, por la razón evidente de que no se puede reír bien salvo de aquello (que se pretende) que va mal. Una broma circulaba recientemente por las calles de Belgrado: "Nuestro pasado es trágico, nuestro presente más trágico aún; afortunadamente, no tenemos futuro."

*

No sé muy bien si hay que contar también entre las "tendencias" negativas o perversas del chiste ese empleo lúdico de la paradoja que no consiste en absoluto, como en la broma corriente, en fingir "para (hacer) reír" la tontería del paralogismo ingenuo, sino en jugar deliberadamente con una manifiesta contradicción en términos para sugerir una verdad más profunda que escapa a la evidencia simplista del sentido común; es, una vez más, la función del oxímoron clásico, o "paradojismo" (*oscura claridad*, *docta ignorancia*, *gloriosas bajezas*, *olvidadiza memoria*, o —más sutil—, de Valéry, *"Mi ligereza me pesa"*), que apunta a lo que Fontanier llamaba "sacudir la inteligencia mediante

el acorde más sorprendente, y producir el sentido más verdadero, así como el más profundo y el más enérgico".[64] Es por ejemplo Henri Queuille (¿o Edgar Faure? por otra parte no garantizo del todo la "redacción", como se decía en casa de los Guermantes) afirmando que "no hay problema tan grave que un poco de negligencia no termine por resolver", o Churchill (otra vez él), que "Inglaterra y los Estados Unidos son dos países amigos, a los que no separa otra cosa que el uso de un idioma común". En el primer enunciado, *negligencia* lleva al extremo la idea de que ciertas dificultades pueden allanarse por sí mismas si uno se aviene a dejar hacer a la naturaleza sin intentar forzarla demasiado: *paciencia* o *no intervención* sería una expresión menos hiperbólica (el oxímoron se vale siempre de la oportuna exageración de por lo menos uno de los términos presentes, como *bajezas* en *gloriosas bajezas*; se trata aquí, excepto error, de los sufrimientos de Cristo). Del segundo, la idea sugerida es que nada separa más eficazmente que aquello que se comparte, o que no hay peores enemigos que los hermanos enemigos: *proximus pessimus*. Cuando Péguy escribe: "El kantismo tiene las manos limpias, pero no tiene manos", todo el mundo (o casi) comprende que la exigencia de limpieza priva de toda capacidad de acción, o tal vez que la pureza pregonada no es sino el efecto de una larga inacción —la sabiduría de las naciones dice, menos paradójicamente y no sin algún optimismo, que aquel que no hace nada no se arriesga a hacer mal (el psicoanálisis dice más radicalmente que, no importa lo que usted haga, estará mal, incluso si no hace nada). El dicho de Péguy está en situación él mismo de volverse proverbial, aplicable como es a toda especie de impotencia por exceso de escrúpulo. Y ya a nadie se le ocurre tachar de ilogismo unas fórmulas, parodiables (y parodiadas) hasta el infinito, tales como: "Un poco de ciencia aleja de la religión, mucha ciencia trae de vuelta" (¿Marcellin Berthelot?) o, más sarcástica: "La guerra es algo demasiado serio para confiárselo a los militares" (Clemenceau). Pero no veo tan claro qué parodia podría pervertir esta otra frase de Péguy: "Yo no juzgo, condeno"; esta otra, de Sacha Guitry: "Adoro Deauville: tan cerca de París, y tan lejos del mar"; o esta última, de Mark Twain: "El peor invierno que conocí fue un verano en San Francisco". Todas estas paradojas tienen claramente su parte de justeza, pero yo me cuidaría mucho de defender estas palabras de Oscar Wilde, para mí el colmo de

[64] *Les figures du discours, op. cit.*, p. 137.

la insolencia provocativa: "Trabajar duro es el privilegio de aquellos que no tienen otra cosa que hacer."

*

En todos estos casos, es obvio que la glosa seria, la que cada cual puede efectuar *in petto*, no llega estéticamente a la suela del zapato de la paradoja bromista o sarcástica a la que le quita la gracia al racionalizarla, y que conviene reformular de inmediato en sus términos propios, como dice Valéry de la poesía "que tiende a reproducirse en su forma, que provoca a nuestros espíritus a reconstituirla tal cual. Si he de permitirme una palabra tomada de la técnica industrial, diría que la forma poética se recupera automáticamente".[65]

Esta exigencia de re-producción *verbatim* es evidentemente común a toda especie de objeto estético: un poema, un cuadro, un monumento, un fragmento de música no se remplaza por el efecto que ha producido, ni menos aún una flor o un paisaje natural. Con frecuencia es difícil, ya lo hemos visto, determinar el carácter voluntario o involuntario de un rasgo de una salida ocurrente o cómica; pero esta dificultad no se aplica sino a este aspecto, para mí secundario, que diferencia los objetos estéticos naturales de las obras de arte. Evidentemente este igualamiento es tan sólo de orden genético, incluso histórico, pero su resonancia sobre el efecto estético producido no es más que del orden del matiz, y de un matiz siempre reversible: un objeto cualquiera que me procura un placer estético puede hacerlo sin que yo sepa si se trata de un objeto natural, de un artefacto utilitario, o de una obra de arte, es decir de un artefacto con propósito estético; tal vez no lo sabré nunca y, si me enterase un día, este conocimiento no haría más que colorear de un modo diferente, para bien o para mal, mi emoción estética. Para (volver a) decirlo un poco sumariamente, la conciencia del carácter intencional de ese objeto puede según el caso aumentar o disminuir esta emoción: aumentarla en admiración por el desempeño de su autor, disminuirla por el sentimiento desagradable de haber sido deliberadamente enfocado, incluso manipulado por él. Esta reversibilidad, que depende en gran parte de las disposiciones individuales de cada sujeto estético, se aplica igualmente, me parece, a la distinción entre broma voluntaria y metida de pata accidental: una y

[65] *Œuvres*, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", t. I, 1957, p. 1373.

otra pueden hacer reír, más o menos y de maneras diferentes; cada una investida en esta alternativa, las particularidades de eso que se llama justamente su "sentido de la comicidad" y la eventual incertidumbre sobre la naturaleza del objeto puede contribuir también a su efecto. En mi infancia, una mitad de mi familia era lyonesa, una mitad de esta mitad vivía en la Croix-Rousse; la otra, en Perrache, y en un cuarto o quinto piso. Una frase ritual de los segundos a los primeros, era la siguiente: "Cuando bajen, ¡entonces suban!" Yo ignoraba entonces si esa fórmula era original o (cosa que es) tradicional ni, en la primera hipótesis, si se debía al humor popular o a la simple falta de conocimiento, pero esa duda no disminuía mi placer, todo lo contrario.

*

Del buen acceso a los dibujos de Sempé: intentar más bien evitar la leyenda —cuando hay leyenda—, si es preciso (puesto que no es tan fácil) enmascarándola preventivamente; recorrer toda la superficie, en la que los personajes de la "acción", o locutores del "diálogo", ocupan por lo general una parte escasa, también ella con la mayor frecuencia en la parte baja de la página; saborear el conjunto y la abundancia completamente lineal, cuasi matissiana, de los detalles; no autorizarse hasta entonces la lectura de un texto cuya relación con la imagen gráfica es casi siempre del orden de una sutil incongruencia. Esta incongruencia es la de la palabra humana y la de los sentimientos que ella expresa, perdida como está en un paisaje que la sobrepasa, y que —aun cuando se trata a menudo de un paisaje urbano, o de un interior sobrecargado, él mismo de factura humana— muestra con toda evidencia que no tiene cura. Conozco pocas ilustraciones más eficaces de la vanidad de nuestras conductas, de lo que Montaigne llama nuestras "comisiones", y más simplemente de nuestra presencia, como se dice *aquí abajo*.

Amo particularmente a esas viejitas devotas, que mantienen con Dios un diálogo sin complacencia y, por lo tanto, reconfortante. Una de ellas, sola y perdida en una vasta iglesia, resueltamente colgada de su paraguas, arroja hacia el altar esta intimación, cuyo objeto permanecerá indeterminado: "Bueno, ahora la pelota está en su campo." Otra, o la misma, que se ha quedado en el atrio, a través del portal: "¡Encontré mi bicicleta!" Ni un "Gracias", menos aún un "Se lo recompensaré", nada: tan sólo una información tranquilizadora, para poner fin a lo que uno supone debe de ser la insoportable angustia divina.

Sin duda no hay mucha originalidad para ver en *La callejuela*, la obra más perturbadora de Vermeer. Lieberman la calificó como "el más bello cuadro de caballete" —pero ignoro si esta curiosa precisión restrictiva pretende respetarle su pertinencia a la célebre apreciación de Proust sobre la *Vista de Delft*: "el cuadro más bello del mundo"; de dimensiones ciertamente más vastas,[1] este último, supongo, no es menos "de caballete" en su origen; por lo menos son los dos "óleos sobre tela", aproximadamente contemporáneos los dos (1658-1660), y tienen en común el ser "paisajes" urbanos, o al menos cuadros de exterior —si se vacila en calificar de "paisaje" una vista tan circunscrita, en amplitud y en profundidad, como la del primero—, casi los únicos del género dentro de la producción conocida y autenticada del artista. La doble preferencia que acabo de invocar es, creo yo, una excepción en una imagen común que privilegia más bien los cuadros de interiores con personajes (ya se me comprenderá) inmóviles y silenciosos; pero esos paisajes lo son igualmente, si es que un paisaje pudiera no serlo. Lo que más los distingue del resto de la obra, es más bien el no estar focalizados sobre la presencia de un (o dos, raramente más) personaje.

El título, en su simplicidad, no está exento de misterio: no se sabe a ciencia cierta si califica la senda paralela al plano del cuadro del que ocupa un octavo inferior, una calle de Delft sobre la cual se elevan los edificios tomados de frente, o (más probablemente) aquella —más bien un simple corredor exterior— que, perpendicular a ese plano, se hunde, más o menos en el centro, directamente delante de nosotros, entre dos casas. La segunda interpretación colocaría el acento en el efecto de perspectiva frontal, por otra parte más bien modesta, puesto que la "callejuela" en cuestión, si es que lo es, se interrumpe después de algunos metros, al desembocar en un muro de fondo en el que no se abre, aparentemente, ninguna ventana. Más modesto, en todo caso, que los muy numerosos efectos de perspectiva en hilera de

[1] *La callejuela*, 54.3 x 44 cm., Rijksmuseum, Amsterdam; *Vista de Delft*, 998.5 x 118.5 cm, Mauritshuis, La Haya.

puertas y de piezas o de patios —incluso ambas: hileras de piezas que se abren finalmente a un exterior de patio, de calle o de canal—, en el propio Vermeer (*La carta de amor* del Rijksmuseum) o con más frecuencia en tal o cual de sus contemporáneos, como Pieter de Hooch (*Junto al ropero*, en el mismo museo), que a menudo dan ocasión a demostraciones de virtuosismo estructural. Nada de eso aquí, por el contrario, sino que la callejuela, si es tal, está intensamente ocupada por una mujer de perfil, cofia blanca, blusa rojo ladrillo y falda azul, un poco encorvada al lado de la escoba (¿o rastrillo?), cuya presencia alcanza para motivarla y animarla —de esa animación tranquila y reservada que es la marca *unmistakable* de nuestro pintor. Igualmente silenciosas, las otras dos mujeres sobre la derecha, de las que una, de blusa blanca y falda oscura, está ocupada en alguna labor de costura en el umbral de una puerta y la otra, de vestido beige, se acuclilla dándonos la "espalda" por algún asunto con lo que bien puede ser una cuarta mujer, acuclillada también, pero de perfil, debajo de un banco apoyado en la acera embaldosada.

He dicho que la callejuela se hundía más o menos en el centro del cuadro; de hecho pertenece a la mitad izquierda de una superficie dividida con bastante exactitud en dos partes fuertemente asimétricas. A la derecha una fachada de ladrillo rojo (pintada de blanco en la planta baja), con frontón almenado, de dos pisos y un granero, subrayados por dos cornisas horizontales, con las ventanas rematadas en arcos de descarga y divididas por bastidores en cruz, cerradas por postigos de madera, verdes, rojos o amarillos, en sus mitades inferiores, y por vitrales de pequeños compartimentos de plomo en sus mitades superiores; esta fachada está descaradamente amputada en más o menos un tercio por el borde derecho de la tela, lo cual no le quita nada a su masiva frontalidad, ni a su carácter rigurosamente geométrico. A la izquierda —detrás y por encima de una fachada mucho más baja, también ella revocada de blanco hasta la altura de un hombre, donde se encuentran la callejuela epónima, una puerta de madera sombría oscura cerrada, luego una última ventana de bastidor y vitrales emplomados—, lo esencial de la superficie está ocupada por una fuga oblicua de techos y de frontones triangulares rematados de chimeneas, y por un cielo aparentemente primaveral o matinal, con nubes ligeras. El único toque vegetal, de aire un poco extraño, es una rama de hiedra, parra o glicina, que cubre la totalidad del medio frontón en el extremo izquierdo, tan brutalmente amputado como la fachada de la derecha. Claudel, que encontraba en la obra de Ver-

meer en general el "paraíso de la necesidad" y el "concierto de la geometría", añade que en este cuadro "la distribución de las verticales y las oblicuas, de las aberturas y los paneles, se despliega ante nuestros ojos con la evidencia de una demostración". Esta descripción privilegia un poco el lado derecho, pero bien puede aplicarse al izquierdo, lo que la misma página nos dice de la *Vista de Delft*, "donde los trapecios y los triángulos, ese sabio desencajamiento de largos techos y de frontones, se alinea […] por el alejamiento de la tercera dimensión, como una cabalgata de teoremas".[2]

La principal diferencia con las telas vecinas de Pieter de Hooch reside evidentemente en la ausencia de lo que se suele llamar la "anécdota", pequeña escena entre personajes que define el cuadro de género distinguiéndolo del paisaje o de la naturaleza muerta. De buen grado se diría que Vermeer no hace nunca el "género", a tal punto sus personajes, incluso en sus vistas domésticas, permanecen absorbidos en una interioridad —a menudo compartida pero siempre recogida. El puñado de menudos personajes en primer plano de la *Vista de Delft* no compone para nada una "escena" narrativa, y lo mismo ocurre aquí: cada uno (cada una) se dedica a una ocupación mínima, que no se puede calificar en absoluto de acción. Esas figuras medio ausentes no impiden a este cuadro conformar, más que un paisaje, una "naturaleza muerta de ciudad",[3] que sólo el calor sustancial del ladrillo, artesanal y patinado, retiene al borde de esa abstracción geométrica hacia la cual Claudel parece querer arrastrarlo, y no sin razones. Si hay, como no habría dicho Proust, un "costado Mondrian de Vermeer", es el momento, ahora o nunca, de invocarlo.

*

[2] *Œuvres en prose*, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1965, p. 182.

[3] La expresión está tomada en préstamo a Roberto Longhi, *Paragone*, 1952, quien la motiva en las tejas centelleantes de la *Vista de Delft*; pero el tema es corriente allí, al menos a propósito de las escenas de interior, por ejemplo en Charles de Tolnay: "Las pinturas de Vermeer pueden definirse sin duda como las más perfectas naturalezas muertas del arte europeo —naturalezas muertas en el sentido original del término, es decir, "vida silenciosa", *still-life, Still-Leben*" ("L'atelier de Vermeer", *Gazette des Beaux-Arts*, 1953; encuentro estos comentarios, y la apreciación de Lieberman, en *Tout l'œuvre peint de Vermeer de Delft*, Flammarion, col. "Les Classiques de l'art", 1968, p. 13).

Esta tela de 1878, *La Rue Mosnier aux paveurs* [*La calle Mosnier con empedradores*],[4] es una de esas mediante las cuales Manet hizo ver a sus jóvenes colegas impresionistas que podía pintar como ellos y, de ser necesario, mejor que ellos. Dada la débil estima crítica de la que goza hoy esa escuela por lo demás tan popular (y esto último explica quizá lo primero), estos cuadros no son de los que con más certeza aseguran la gloria del autor del *Almuerzo sobre la hierba*. Sin embargo yo lo encuentro fascinante y diría de él —casi— lo mismo que el ya citado Roland Barthes escribía de la foto de Stieglitz, *La terminal de la línea de coches de tiro*: que es la única (de este artista) que me encanta, "pero con locura". Ignoro las razones, que Barthes no indica en absoluto, de ese encantamiento pero comparto el hecho y experimento otro, tal vez en algunos aspectos del mismo orden, ante esta *Rue Mosnier*. Si quisiera jugar con las palabras, diría que también allí se trata de una terminal de la línea de coches de tiro. Aparentemente éstos son coches de alquiler o carruajes estacionados a la espera de sus dueños, al pie de inmuebles cuya función o reputación era entonces más bien galante; Nana visitará allí a una tal madame Robert, en una obra que contribuye por otra parte a anudar la compleja relación entre el pintor y el novelista: la *Nana* de Manet (1877) precede en dos años la publicación de la novela de Zola ya que, por lo tanto, ilustra por anticipado. Pero si digo, tal vez abusivamente, "terminal de la línea", es porque los trabajos de empedrado de esta calle, en primer plano, parecen impedir a los coches ir más lejos y obligar a los cocheros que quieran partir a una maniobra de media vuelta. Hay que decir que Manet ocupaba, desde 1872, un atelier en el primer piso del número 4 de la rue de Saint-Pétersbourg, cuyas ventanas daban perpendicularmente sobre la rue Mosnier, lo cual le permite reiteradamente pintar o dibujar —todo en 1878, es decir justo antes de abandonar ese atelier— la perspectiva sur-norte de esta pequeña calle, aparentemente abierta hacía poco tiempo ("una calle nueva y silenciosa del quartier de l'Europe —dirá Zola—, sin un comercio, cuyas bellas casas de pequeños apartamentos estrechos están pobladas de damas"),[5] y en la que los empedradores parecen

[4] 64 x 80 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Reino Unido. Véase la reseña de Françoise Cachin, Catálogo de la exposición de 1983 (Grand Palais-Metropolitan Museum), pp. 396-400.

[5] *Nana*, en *Les Rougon-Macquart*, t. II, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1961, p. 1299.

dar el último toque. La calle se ve casi de frente, levemente desde arriba, lo cual impide, como en una tela posterior de Pissarro pintada de mucho más alto,[6] toda escapada hacia el cielo. Aquí vemos, aparentemente, un rectangulito al fondo a la izquierda, sin duda allí donde la rue Mosnier (hoy rue de Berne) se reúne con el bulevar des Batignolles. El lado derecho de la calle que da al oeste y que ilumina de frente un sol de final de la tarde (la tela debe de haber sido pintada en junio), parece terminado, con sus fachadas peripuestas, sus picos de gas, algunas jardineras en los balcones del primer piso y un árbol que marca aparentemente el cruce oblicuo con la rue de Moscou. Detrás del primer coche de punto, un camión de mudanzas parece en plena actividad, como para confirmar el carácter reciente de la población local —suponiendo que se trate más bien de una mudanza a esa zona. El lado izquierdo, a la sombra y de perspectiva más fugitiva, parece menos construido y un vallado en segundo plano, en el que se apoya una pareja, disimula a los transeúntes, pero no al pintor ni al espectador del cuadro, la ausencia provisoria de un último inmueble: un dibujo contemporáneo[7] muestra mejor ese vacío, que domina la zanja de las vías del ferrocarril entre Saint-Lazare y les Batignolles. Pero esta espera en la construcción permite la presencia de un inmenso cartel publicitario de vestimenta para niños, cuyo rojo muy acentuado da al cuadro su único color vivo, estando el resto como encandilado por el sol, sobre todo al otro lado de esa ausencia que deja pasar toda la luz del atardecer de verano. Los siete u ocho empedradores del primer plano, en la parte baja del cuadro, vestidos con camisas claras, contrastan con los atuendos oscuros de los burgueses y de los cocheros y, si se me perdona la expresión, de sus carruajes. Los únicos peatones, si veo bien, caminan o están parados sobre la acera, en la sombra del lado izquierdo. Todo esto eso está pintado de manera aparentemente rápida, al menos en lo que se refiere al grupo de empedradores, cuya factura a golpes de pincel, enérgicos o negligentes, contrasta con el cuidado puesto en las fachadas de planta baja del lado derecho. Este contraste me parece, en resumen, el motivo esencial del cuadro, que opone al rigor arquitectónico de esas flamantes fachadas nue-

[6] *La place du Théâtre-Français*, 1898, Los Angeles County Museum.

[7] *La Rue Mosnier au bec de gaz* [*La calle Mosnier con pico de gas*], The Art Institute of Chicago.

vas el amable desorden de una calzada en construcción, todavía en estado de esbozo y como *in progress*, versión completamente artesanal, descuidada incluso, casi campesina, de los grandes trabajos haussmannianos.

*

"Decorativo": es el calificativo que sus adversarios aplicaban al arte abstracto, al menos en sus comienzos; pero se lo ha podido oír de boca de Kahnweiler, en el curso de una entrevista radiofónica con certeza posterior a la segunda guerra mundial, y a propósito, entre otros, del expresionismo abstracto norteamericano, durante bastante tiempo acusado de haber "robado la idea del arte moderno"[8] a su legítima propietaria: Europa, y particularmente Francia. El contexto de esta declaración, explícito o implícito, no lo recuerdo, era más o menos: "Ya no es pintura, es decoración", y la intención subyacente, que una pintura no figurativa o, en los términos de Souriau —que siguen siendo los más neutros, o los menos subrepticiamente judicativos—, "presentativo" (*versus* "representativo"), no podía ejercer otra función que la "decorativa", es decir de agrado estético en el sentido más fútilmente hedonista de este último adjetivo: fuera de la figuración y de la ilusión de profundidad, ninguna bendición, puesto que nada de pintura, sino simple decoración.

Se sabe[9] que el propio Matisse calificaba así su *Intérieur aux aubergines* [*Interior con berenjenas*] de 1911 (por ende posterior en un año a la "primera acuarela abstracta" de Kandinsky), que evidentemente no puede pasar en absoluto por una tela abstracta, un "género" o "estilo", si es que lo es (no realmente, y volveré sobre esto), que no iría, notoriamente, a practicar jamás. Por otra parte ese cuadro no pertenece a ninguna de las "maneras", o "periodos" sucesiva y ampliamente ilustrados por él: desde la influencia precoz de Cézanne a las aguadas recortadas de los últimos años, pasando por el divisionismo a la

[8] Serge Guilbaud, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.

[9] Véase Dominique Fourcade, "Rêver à trois aubergines", *Critique*, núm. 324, mayo de 1974. El catálogo de la exposición de 1993 (*Henri Matisse1904-1917*, Centre Georges Pompidou) cita también como relativo a ese cuadro esta frase del pintor: "Estoy muy concentrado en este momento en un trabajo decorativo importante" (a Ivan Morosoff, 19 de septiembre de 1911). El cuadro (temple a la cola sobre tela, 212 x 246 cm) está en el museo de Grenoble.

Seurat, el "fauvismo", o los grandes paños murales de *La Danse* o *La Musique*. Sin embargo no está en absoluto aislado en el conjunto de la obra, emparentado por su motivo central con la *Nature morte aux aubergines* [*Naturaleza muerta con berenjenas*], igualmente pintado en Collioure en septiembre de 1911 (pero el *Intérieur* fue terminado algunas semanas más tarde en Issy-les-Moulineaux) y por otro rasgo, con *La desserte rouge* [*La mesita roja*] (París, primavera-verano de 1908), con la *Nature morte, camaïeu bleu* [*Naturaleza muerta, camafeo azul*] (París, finales de 1908-principios de 1909), y sobre todo con *L'atelier rouge* [*El atelier rojo*] (Issy, otoño de 1911) y con el *Coin d'atelier* [*Ángulo de atelier*] (Issy, primavera-verano de 1912). Este rasgo común, es evidentemente lo plano, la abolición casi completa de la profundidad, que alinea unas sobre otras, por continuidad cromática (*Desserte rouge, Atelier rouge*) o bien por algún otro medio (los motivos del mantel y de la pared en la *Desserte*, del sol y de la pared en el *Intérieur*), las superficies horizontales (sol, mesa o "mesita") y verticales (paredes, biombos, chimeneas, puertas, ventanas) que se despliegan juntas en el plano vertical del cuadro, y en un poco concebible espacio de dos dimensiones: "Es quizá la pintura de caballete más plana que jamás haya existido hasta entonces", dirá Greenberg de *L'atelier rouge*,[10] con una intención evidentemente elogiosa después de haberlo presentado como "la más abstracta de las tres grandes vistas de atelier que el artista pintó en 1911". Y si yo acoto "sobre todo" con el *Intérieur*, con el *Atelier* y con el *Coin d'atelier*, es porque, en estos tres cuadros, la distorsión de perspectiva heredada de Cézanne se aplica a un tipo de motivo que no es del todo una naturaleza muerta (frutos, jarras, etc., apoyados de soslayo sobre una mesa), ni por supuesto un paisaje (Estaque o Sainte-Victoire), sino un espacio interior, digamos una pieza o un "rincón" de una pieza, desprovisto de presencia humana; en este sentido, el "interior" es en sí mismo una suerte de "género", que antaño han ilustrado los holandeses, evidentemente sin el efecto de lo plano que aquí nos interesa.

Lo que sin embargo distingue al *Intérieur* de los otros dos cuadros a los que lo comparo, es la ausencia del recurso de monocromía y el amontonamiento mucho más abigarrado de la pieza, que contrasta con la ligereza cuasi japonesa de los objetos reunidos, o más bien dis-

[10] 1963, citado en el catálogo de la exposición antedicha, p. 481.

persos y como suspendidos, en el espacio incierto del *Atelier*. Esta acumulación se ve agravada hasta el agobio por los tintes más bien oscuros[11] adoptados para la mayor parte de las superficies, incluida la de la pequeña mesa en la que reposan —uno se pregunta por qué milagro— dos peras verdes (¿?) y las tres berenjenas epónimas, cuyo tinte característico parece extender su contagio al conjunto del cuadro. Por otra parte el agobio reside más en la proliferación de los motivos decorativos de estas superficies que en el número de objetos presentes y (que parecen) duplicados por su reflejo en un espejo vertical; y las aberturas provistas por una ventana (a la derecha) y una puerta (en el centro, superando apenas la altura del biombo) no aportan nada a la respiración del espectador (muy del espectador, puesto que ninguna [otra] presencia es aquí perceptible).

Esta pesadez sustancial, por así decirlo palpable, vuelve particularmente paradójico el empleo, a este respecto y aunque sea por el propio artista, de la calificación de pintura "decorativa", a menos que se transfiera subrepticiamente esta noción del objeto representado (un interior efectivamente decorado hasta la asfixia) a su representación pictórica. No importa qué matiz positivo o negativo se le asigne, me parece que el adjetivo se aplicaría más justamente a muchas otras composiciones de Matisse, desde *Luxe, calme et volupté* [*Lujo, calma y voluptuosidad*] (1904) a los tabiques y vitrales de la capilla de Vence. Lo propio del *Intérieur aux aubergines* es por el contrario la forma en que, a pesar de sus dimensiones imponentes para un tema semejante, concentra la atención en un espectáculo silencioso, sin acción ni evasión posible. Ni el cubismo, del cual es exactamente contemporáneo; ni la abstracción, cuyo nacimiento acompaña de tan cerca cronológica y estilísticamente, llevaron tan lejos el llamado a la contemplación meditativa. La función "decorativa" es profundamente extraña a la relación que podemos tener con una obra pictórica, no importa cuál sea el tema que trate ni el estilo que destaque, cuando esa relación, de fascinación —o como decía (mejor, tal vez) Michael Fried, de *absorción*— es tan intensa como la que provoca un cuadro como éste. "Decorar" es siempre decorar alguna cosa, ejercer su acción de ornamen-

[11] ¿O ensombrecidos desde entonces? La acuarela homónima ejecutada sin duda a partir de la tela presenta tonos mucho más claros, sin que se pueda decir si esta diferencia corresponde a la de las técnicas (testimonia también la presencia original de un marco pintado más tarde suprimido).

to o a veces de simple relleno, sobre un espacio exterior a sí: el de una pieza para un cuadro, el de una fachada, una plaza o un jardín para una escultura, etc., pudiendo el *et cetera* concernir, por otra parte, lo mismo a una obra musical —música ambiental, de acompañamiento (*muzak* de carlinga o de ascensor), de "amoblamiento", se dice a veces no sin razón—, incluso una producción verbal —textos de intervalo, discursos de circunstancia y de aparato. Atraer y cautivar la atención es una acción de un orden totalmente distinto, que no se ejerce sino entre la obra y su espectador, mientras que esa obra "absorbe cuasi literalmente al espectador en el cuadro haciéndolo penetrar en él".[12] Es ese tipo de acción la que se ejerce aquí — por otra parte ni más ni menos que en Rembrandt, en Cézanne o, digamos al azar, en Pollock o Rothko—, al menos cuando la respuesta del espectador es del orden que supone Fried, y que en este caso yo creo compartir con otros. En suma, no se puede decir que un cuadro (o quizá cualquier otra obra) *es* o no decorativa *en sí*: ya sea que decore su entorno o que absorba al espectador, la decisión no le corresponde exclusivamente. "Decorativo" es típicamente un predicado estético, de función necesariamente apreciativa —en este caso más frecuentemente despreciativa—, que con la mayor frecuencia no expresa otra cosa que la indiferencia por una obra en aquel que lo enuncia. Si Matisse se ha definido aquí —sinceramente y no por pura modestia— como decorador, a mi entender es una manifestación más del hecho bien conocido y verificado en toda época, de que la práctica de un gran artista, frecuentemente, aventaja o desborda la conciencia que tiene de ella, o cree tener, y que toman de ella sus contemporáneos.

*

Arthur Danto enfatiza[13] una diferencia característica entre el movimiento llamado "expresionismo abstracto" y aquellos que habían marcado el cambio de siglo, como el impresionismo, el fauvismo y el cubismo: esos tres movimientos se señalaban por una cuasi total homogeneidad estilística que —al menos para el común de los aficio-

[12] Tomo prestada, un poco fuera de contexto, esta descripción de Michael Fried, *La place du spectateur*, trad. fr., Gallimard, 1990, p. III, cuyo título original (1980) era *Absorption and Theatricality*.

[13] "Willem De Kooning", en *The Madonna of the Future*, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 2000.

nados— volvía casi indiscernibles, en la década de 1860, las telas de Monet, de Renoir, de Sisley; y en la década de 1900, las de Matisse y Derain, o las de Picasso y Braque. Por el contrario, nada es más disímil que las maneras de Pollock, de Kline, de Rothko, de De Kooning, de Still, de Motherwell o de Newman, por citar sólo a los más célebres. Por lo demás, se podría decir otro tanto de los maestros de la abstracción "continental": Kandinsky no evoca para nada a Mondrian, y Bissière, Soulages, Poliahoff, Mathieu son con la mayor frecuencia identificables al primer golpe de vista, cada uno dentro de su esfera propia. Pero esta diversidad no tenía nada de sorprendente en artistas que no reivindicaban ninguna verdadera comunidad de escuela; sorprende más en el seno de un movimiento tan fuertemente proclamado y solidario como el de los abstractos norteamericanos, que ninguna denominación alcanza a definir el conjunto de manera pertinente: *action painting* o *pintura gestual* puede calificar al mismo tiempo los *drippings* de Pollock y los *brushstrokes* de Kline o de De Kooning, pero ciertamente no los rectángulos flotantes de Rothko o los *zips* de Newman, ni mucho menos los monocromos de Reinhardt o de Ryman o los cuadrados cuidadosamente encajonados de Albers; y *expresionismo* es, ya sea igual de poco extensivo (motivado por la dinámica gestual de los primeros únicamente), o bien demasiado —si Newman es "expresionista", entonces se puede aplicar igualmente bien, o igualmente mal, el mismo calificativo a todo artista, cuyo arte expresa siempre alguna cosa, aunque no sea más que en el sentido goodmaniano (ejemplificación metafórica), que es sin duda el mejor fundado. En "expresionismo abstracto", por lo tanto, sólo el adjetivo es pertinente (al menos para el periodo durante el cual tal o cual de esos pintores ha evitado la figuración: evidentemente no es el caso de las *Women* [*Mujeres*] de De Kooning), pero no resulta muy distintivo, en una época en que la abstracción dominaba ampliamente la escena pictórica internacional; en cuanto a "expresionismo", así aplicado a un grupo del que sólo una parte merece esta calificación en el sentido fuerte del término (como otros en Europa merecían aquella otra, cuasi sinónima, de "abstracción lírica"), no es nada más, por este hecho, que una etiqueta arbitraria y engañosa —pero, oh, cuán eficaz— para distinguir de sus colegas europeos a un grupo de artistas cuyo único rasgo común era el de ejercer y exponer en los Estados Unidos y más precisamente en (o alrededor de) Nueva York. Con lo cual, cada uno de ellos obraba de una manera enteramente propia, una vez superada para algunos una fase anterior "preabstracta" de la que Danto subraya, a justo título una vez más, que no presagiaba en absoluto la explosión genial que le iba a seguir. Todo ocurre

entonces como si el abandono común de la figuración hubiese liberado en cada uno un potencial de originalidad propia que no habría podido desarrollarse sin esta previa liberación colectiva. Este carácter explosivo (incluso, para muchos, por su brevedad, accidental o no: Pollock y Kline mueren jóvenes, Newman y Rothko los sobreviven apenas, De Kooning y Guston regresarán a la figuración, la irrupción del pop, del neodadaísmo y del arte conceptual dan a todo aquello un "golpe de vejez" casi fatal) no es propio de los Estados Unidos sino, indudablemente, en razón de un retardo cultural anterior que viene a ser compensado y "desquitado" por esta aceleración fulminante. El formidable "golpe de juventud" debido inversamente al abandono de la figuración me parece, en sí mismo, igualmente manifiesto en Europa, en pintores hasta ese momento igualmente inseguros de su camino. Es, por otra parte, un rasgo bastante general de la historia de las artes: la aparición de un nuevo estilo ejerce siempre un efecto estimulante, o "latigazo", incluso cuando alcanza a un artista ya ampliamente confirmado, como Manet tardíamente tocado por el impresionismo, o Stravinski atraído mucho después por el serialismo. Sin duda se podría decir otro tanto de la emergencia, o de la adopción de parte de un artista, de un género (Mozart trascendido por la *opera buffa*, Chateaubriand por la autobiografía, Rossellini o De Sica por el neorrealismo, Anthony Mann por el western, Jean-Pierre Melville por el policial negro) o de una técnica: Nadar o Steichen por la fotografía, Schwitters por el collage. Arman señalaba una noche ese momento de revelación, al menos en lo que le concierne (acumulaciones), con la palabra que se impone: *¡Eureka!* Pero ahí está: la abstracción no es, propiamente hablando, ni un nuevo género, ni una nueva técnica (incluso si las del *dripping* y del *brushstroke* no hubiesen podido ejercerse tan fuertemente sobre ningún otro terreno), ni —menos aún— un nuevo estilo. Quien dice estilo común dice, al menos en alguna medida, similitud formal (el gótico, el barroco, el romanticismo, Monet-Renoir, Matisse-Derain, Braque-Picasso); nada de eso, salvo epígonos menores, entre los partidarios de la pintura abstracta, de Kandinsky a Diebenkorn: la abstracción no es un estilo común, es más bien la puerta abierta a una asombrosa diversidad de estilos individuales —más radicalmente individuales y diversos de cuanto lo permitía hasta entonces la constricción figurativa. El pluralismo exuberante en el que Danto ve la marca del arte posmodernista, o posthistórico, sin duda comenzó, en pintura, con aquella "definición", que fue muy típica de la era moderna y que sigue careciendo de equivalente en toda la historia del arte. Incluso si (o puesto que) ya se ha vuelto la página, no es tiempo de borrarla.

*

La definición goodmaniana de la expresión como ejemplificación metafórica puede justificar el empleo del término *expresionismo* y revocarlo debido a su aplicación universal, y por lo tanto absolutamente no distintiva: todo arte es, en este sentido, expresivo, toda obra es expresiva. Pero se podría decir otro tanto de *impresionismo*, en nombre de esta observación de Bergson: "El arte apunta a imprimir sentimientos en nosotros más que a expresarlos, nos los sugiere y prescinde de buena gana de la imitación de la naturaleza cuando encuentra medios más eficaces."[14] No se podría haber anticipado mejor, en 1889, el arte visual abstracto (pintura y escultura) y justificar la manera en que iría a reunirse con los caminos no miméticos de otras artes "presentativas" como la música o la arquitectura. Todo arte, en este sentido, es *impresivo*; toda obra es *impresiva*, y esta función impresiva está evidentemente ligada a la función expresiva tal como la define Goodman, o en todo caso no es más que su otra cara: la obra *imprime*, en el sentido bergsoniano, lo que expresa, en el sentido goodmaniano, so pena, como bien lo sugiere la frase citada, de resultar *ineficaz*. Pero la verdad es más bien que ella no expresa sino lo que imprime, ya que su mensaje expresivo depende totalmente de su recepción, que concurre ampliamente en su definición; lo que ella imprime en mí depende de mí (de mi naturaleza y de mi cultura) tanto como de ella: el amarillo limón no es alegre en sí mismo, la tonalidad de *si* menor no es triste en sí misma, son aquello que me hacen —lo que yo hago que me hagan. Expresiva o bien impresiva, su intención depende siempre de mi atención.

*

Intención de obra, intención de la obra: me parece que se confunde un poco demasiado estas dos nociones, cuando se acusa a la definición intencionalista del arte de caer en lo que Beardsley y Wimsatt llamaban la *intentional fallacy*. Esta "ilusión de la intención" consiste en pensar que la intención significante que el autor ha puesto (eventualmente) en su obra da (da por sí sola y alcanza para dar) la

[14] *Essai sur les données immédiates de la conscience*, en *Œuvres*, PUF, 1991, p. 14.

clave de esa obra, si es que hay tal clave, dicho de otro modo, que la única *interpretación* correcta de una obra es aquella que (otra vez eventualmente) da de ella su autor, conforme a la intención que pone en ella (siempre eventualmente) al emprenderla. Esta creencia procede sin duda de una confianza excesiva en la capacidad del autor para *conocer* y para *realizar* su intención. Valéry, quien juzga con derecho que "la crítica mira demasiado hacia el autor" y no lo suficiente hacia el lector ("El crítico no debe ser un lector, sino el testigo de un lector, aquel que lo mira leer y ser conmovido"), añade casi de inmediato: "Cuando la obra ha aparecido, su interpretación por el autor no tiene más valor que cualquier otra por no importa quién. Si yo hice el retrato de Pedro, y si alguien encuentra que mi obra se parece más a Juan que a Pedro, nada puedo objetarle yo y su afirmación vale tanto como la mía. Mi intención no es sino mi intención y la obra es la obra."[15] (Nótese que Valéry no dice "La obra es *mi* obra.") La afirmación del pintor (o del escritor) vale no obstante —lo que no puede valer la de quien lo contradice, y a condición de veracidad— como una *información* sobre su intención: él *quiso* hacer el retrato de Pedro, y debido a ello, su cuadro (o su descripción) *es* un retrato de Pedro (no creo que Valéry haya querido discutir este punto), para el cual tal vez Pedro haya posado durante algunas horas o algunos años, así como una fotografía "tomada" por un objetivo dirigido hacia Pedro no puede ser otra cosa que una foto de Pedro —pero un retrato de Pedro que podría, de manera sin duda puramente atencional, parecerse más a Juan, así como Marx y Engels juzgaban revolucionaria una obra escrita, según su autor, "a la luz de dos Verdades eternas: la Religión, la Monarquía". La intención del pintor (o del escritor) es su intención y su obra es (una) obra, sobre cuya significación cualquier afirmación vale lo mismo que la suya. El sentido de una obra se juega, no entre la obra y el artista, sino entre la obra y su público.

Mutis, entonces, desde el momento en que "la obra ha aparecido", para la *intención de la obra*. Pero la *intención de obra* es otra cuestión. Ella consiste en que el ser (con mayor frecuencia humano) que produce un objeto (físico, como un cuadro o una escultura; ideal, como un texto o una partitura; o "conceptual", como el hecho de invitar al público a una galería "cerrada durante todo el término de

[15] *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 557.

la exposición")[16] plantea, para ese objeto, una candidatura a la apreciación estética positiva. Si se define la obra de arte en estos términos, la *intención de obra* es otro nombre para la candidatura, o para la producción de un objeto candidato, a una tal apreciación. Esa intención puede ser discutida, por cierto, por aquel que Valéry llama "no importa quién", es decir por el público individual o colectivo de la obra; pero una vez más el testimonio del autor, bajo reserva de veracidad, vale como información, y esta vez esa información es perentoria, puesto que es definitoria del estatuto de obra de la obra. No puedo discutir la intención de obra sin discutir el hecho de que "la obra sea [una] obra", pues sin intención de obra no hay obra, sino a lo sumo (no digo que eso valga menos, pero es otro valor) un objeto estético, es decir un objeto de función estética únicamente atencional, como todo ser (humano o no) puede producirlo sin apuntar en absoluto a esta apreciación —como cuando yo hago, sin darme cuenta, una bolita de papel y "no importa quién" encuentra esta bolita agradable (o desagradable) de contemplar. En suma, discutir la *intención de la obra* es el derecho de todo el mundo, cuyo ejercicio no atenta en absoluto contra su ser-obra, u *operalidad* (ello sería más bien una suerte de ratificación indirecta), pero discutir su *intención de obra* conlleva *ipso facto* que se discuta su estatuto de obra aunque no necesariamente de objeto estético o, si se quiere, puesto que se trata de un artefacto, de obra involuntaria. En contrapartida, puedo muy bien reconocer su intención, y por lo tanto su estatuto, de obra, y negarle la apreciación positiva que se supone que, por definición, ella solicita. Pero esta negación confirma por lo general este reconocimiento.

"Por lo general", porque es posible que después de todo yo aprecie, bien o mal, un objeto (para mí) estético sin saber que (o si) se trata de una obra de arte. Pero, si se me informa de su estatuto, es decir de su intención, no tengo ningún derecho a discutir ese derecho, que no depende en absoluto de mi atención y que, recíprocamente, no ejerce ninguna influencia legítima sobre mi apreciación —salvo quizás agravar un juicio negativo ("Si este objeto

[16] Robert Barry, Amsterdam. 1969. Sé muy bien que el arte conceptual, a partir de los *ready-made* de Duchamp, por lo general pretende no solicitar la apreciación estética, sino un reconocimiento de otro tipo, de preferencia indefinible; pero yo no creo para nada en esa pretensión, o más bien pienso que forma parte de aquella que ella niega.

pretende ser una obra de arte, su fealdad es tanto más imperdonable"), o al contrario reforzar un juicio positivo: "Si este objeto no tiene ninguna pretensión al estatuto de obra, su mérito estético es más grande aún."

*

Para quien encuentra lo "bello artístico" siempre un poco demasiado *buscado*, como dice Taine (y, me parece, como piensa Kant), la fotografía presenta la ventaja de ser, casi sin lugar a dudas, un producto humano (casi, porque muy bien puede haber sido un mono el que disparó el aparato), pero cuyo logro implica siempre una parte de azar (de suerte), que se puede, con la necesaria mala fe, atribuir a la "naturaleza". En este sentido, no habría "buenos" ni "malos" fotógrafos, sólo habría buenas y malas fotos, o más bien fotos que me agradan y fotos que me desagradan, sin que el arte del fotógrafo intervenga en ello tanto como se dice, pudiendo siempre el peor de todos producir, o más bien *encontrar*, la mejor foto. Sin embargo hay grandes fotógrafos: aquellos que mejor saben aprovechar (¿merecer?) la suerte, y sin duda *eliminar* aquello que no conlleva ningún beneficio. Excepto por esa elección, la fotografía es, como dice Barthes, "un arte *poco seguro*" (Schaeffer dice: "precaria").[17] Arte poco seguro, porque el artista no está nunca seguro de antemano de ninguna de sus obras, pero también porque el espectador no está nunca seguro, después, de deber considerar como una obra una foto que le gusta: ya sea porque la intención de obra no es en ella cierta (el fotógrafo ha podido no apuntar más que a un documento), o bien porque la intención de obra ha podido ser en ella ayudada, impedida o perturbada de diversas maneras por el azar. La incertidumbre sobre (la naturaleza de) su origen no hace, una vez más, sino aumentar la intensidad del placer.

Esta incertidumbre está sin duda —pero en un grado menor— presente en todo arte, o no-arte: ¿cómo medir, en los logros del estilo de Saint-Simon, lo que procede de una intención y lo que procede de una afortunada negligencia, incluso de una agradable torpeza? "El verdadero poeta —dice Borges en alguna parte— no es aquel que inventa, sino aquel que descubre"; pero "descubrir" es a menudo encontrar lo que uno no buscaba. Lo cual no dispensa de buscar, al contrario: con frecuencia uno no encuentra esto sino buscando aquello.

[17] Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, Éd. du Seuil, 1987 [*La imagen precaria*, Madrid, Cátedra, 1990].

*

Una diferencia esencial entre la "revolución" acarreada por el arte visual "contemporáneo" y las innovaciones artísticas del pasado, aun el reciente, reside tal vez en esto: esas innovaciones re(tro)accionaban constantemente sobre la percepción de las obras anteriores, de suerte que Cézanne, como se ha dicho cien veces, modificaba nuestra visión de Chardin, Braque nuestra visión de Cézanne, de Staël nuestra visión de Braque, etc., y esas modificaciones sucesivas parecían proceder en cada etapa de un aspecto hasta entonces desconocido de las formas pasadas. La ilustración más contundente y la más masiva de este proceso (la última, aparentemente) fue la pintura "abstracta", que, por un efecto de retorno tan simple como eficaz, invita a considerar el conjunto de la pintura figurativa como otros tantos objetos formales, independientemente de sus contenidos icónicos —consideración que, claro está, no *sustituye* a la de esos contenidos, pero que se le agrega más intensamente que en el pasado: continúo mirando un Vermeer como una tela holandesa (casi) clásica, pero por otra parte veo en ella lo que la contemplación de Klee, de Matisse o de Mondrian me permite ver hoy y que nadie pensaba en buscar allí antes de la emergencia de este nuevo paradigma. Es un poco lo que Proust llamaba, en otro terreno, el "costado Dostoyevski de Madame de Sevigné": el costado Mondrian de Vermeer existía, si se quiere, antes de Mondrian, pero hacía falta que Mondrian hubiese pasado por allí para que ese "costado" saliese a la luz. Es también lo que se llama, a partir de Borges, "inventar sus precursores": cada artista o grupo de artistas (impresionistas, fauvistas, cubistas, abstractos…) en realidad no inventa otra cosa que un estilo cuyo efecto sobre nuestra percepción de sus predecesores contribuye a *convertirlos* en sus "precursores".

*

Lo propio del arte llamado contemporáneo, entonces, reside tal vez en esto que en lugar de actuar sobre nuestra visión (del mundo y, de rebote, del arte anterior), desplaza el punto de aplicación de la realización artística y de la relación estética del público a esa realización del campo de la visión, hacia ese otro campo, que se ha calificado un poco a la carrera (a partir de Warhol y el pop art y, por lo tanto, a partir de Duchamp), de "conceptual". Este calificativo, que sólo es reivindi-

cado *stricto sensu* por una corriente contemporánea entre otras, se aplica bastante legítimamente, en un sentido ampliado, al conjunto de este nuevo "estado del arte",[18] cuya sanción reivindicada, y a veces obtenida, ya no es estrictamente hablando una apreciación estética, con lo que esta noción puede conllevar de adherencia a lo que Kant llamaba los "atractivos" del placer del agrado, sino una suerte de reconocimiento intelectual que ya no debe nada a la satisfacción de los sentidos. En un primer momento, este arte no busca ni consigue *agradar*, sino únicamente sorprender a su público —esperando o no que este primer efecto de sorpresa procure un segundo efecto de admiración. Digo "únicamente", porque el efecto de sorpresa nunca ha faltado en las innovaciones anteriores; pero como otra vez decía Proust a propósito de Renoir (y, en el orden ficcional, de su Elstir), ese efecto procedía de un cambio de visión y progresivamente dejaba el lugar a una suerte de ampliación del campo visual: "Ahora podemos ver las cosas así". La sorpresa determinada por las producciones del arte contemporáneo no procede de un cambio de visión semejante, sino más bien, como lo sugería desde 1972 el título de una obra célebre de Harold Rosenberg,[19] de un cambio de *definición*, incluso de un abandono de toda definición. Como cualquier otra, ésta se apoya en un concepto y el concepto modificado aquí, o más bien deconstruido ("des-definido"), es el del arte mismo o, por lo menos, del arte en cuestión. Aquí se le puede dar su sentido más fuerte a la expresión: *en cuestión*.

*

Bien se podría, retrospectivamente, buscar en el advenimiento del arte abstracto un cambio de paradigma igualmente radical, puesto que la pintura perdía en ello un rasgo hasta entonces definitorio (de y por su función): la representación de objetos del mundo; pero el otro rasgo (de y por su medio) subsistía: la presencia de formas y de colores expuestos sobre un soporte, esa presencia que ya Maurice Denis había erigido en criterio decisivo ("superficie plana cubierta de colores dispuestos en un cierto orden"). Con Kandinsky y Mondrian, la pintura dejaba de estar "al servicio" de una *mímesis* y pasaba de una

[18] Es el título de una recopilación de crítica de arte de Arthur Danto: *The State of the Art*, Nueva York, Prentice Hall Press, 1987.

[19] *La Dé-définition de l'art*, trad. fr. Nimes, Jacqueline Chambon, 1992.

función "representativa" a una función únicamente "presentativa", pero de ese modo no hacía otra cosa que emanciparse y, por lo tanto, realizarse gloriosamente al recentrarse, como aproximadamente lo proclamará Clement Greenberg,[20] sobre su "esencia" —lo que supone que la esencia de un arte consiste en sus medios más que en su fin. Esta suposición no tiene nada de absurda, si se considera que los medios de un arte (por ejemplo, el empleo de líneas y de colores dispuestos sobre un soporte de dos dimensiones) le son más específicos que su fin, por ejemplo, una representación del mundo que la pintura representativa compartía desde siempre, por otros medios, con la escultura y la literatura, y desde hace poco con la fotografía.

También se puede justificar la proposición de Greenberg de otra manera. Souriau explica que las artes representativas se caracterizan por un desdoblamiento de sus "sujetos de inherencia"; por ejemplo, un cuadro que representa un paisaje conlleva dos "sujetos de inherencia": su propio aspecto visual, líneas y colores, y el paisaje que representa (Panofsky ha mostrado que este "desdoblamiento" podía, en otros casos, conllevar más de dos niveles iconológicos, lo que Souriau confirma sin duda al hablar también de "*pluralidad* de los sujetos de inherencia"). Un fragmento de música (arte únicamente presentativo) no conlleva ninguna pluralidad de este orden, puesto que no conlleva ninguna *aboutness* o "estructura de devolución" a otra cosa que ella misma: "en las artes presentativas, obra y objeto se confunden".[21] (Greenberg dirá, en forma de eco: "El contenido debe disolverse tan completamente en la forma que la obra, plástica o literaria, no pueda reducirse, ni totalmente ni en parte, a ninguna cosa que no sea ella misma.")[22] Mediante este abandono de un "sujeto de inherencia" exterior a su objeto (de inmanencia) que constituía el pasaje al modo presentativo, la pintura no figurativa constituía sus obras como obje-

[20] Al menos es mediante esta fórmula que comúnmente se resume su predicación modernista. "Parece —escribe él mismo— que fuera una ley del modernismo […] que las convenciones no esenciales a la viabilidad de un medio de expresión *(medium)* fueran rechazadas tan pronto como se las reconoce. Este proceso de autopurificación…" ("Peinture à l'américaine, 1955-1958", en *Art et culture*, 1961, trad. fr., Macula, 1988, p. 226). Se trata en efecto de "eliminar […] todo elemento, sea cual fuere, susceptible de ser tomado en préstamo al medio de algún otro arte o de ser prestado a él" ("Modernist Painting", 1960, en *The Collected Essays and Criticism*, t. IV, Chicago University Press, 1993, p. 86).

[21] *La correspondance des arts*, Flammarion, 1947, p. 65. [Edición en español: *La correspondencia de las artes*, México, FCE].

[22] "Avant-garde et kitsch", *Art et culture*, *op. cit.*, p. 12.

tos absolutos, liberados de toda función exterior a ellos mismos, y parecía acceder así a un estatuto más puramente estético —aquel, como se ha dicho a menudo al comienzo del siglo XX, de la música, al cual se suponía que todas las artes debían aspirar—[23] y es sabido cómo se manifiesta esta aspiración, o al menos se proclama, en literatura en la oposición (en Mallarmé, Valéry, Sartre, Jakobson y otros) entre discurso ordinario y "lenguaje poético" o, de manera quizá menos utópica, en la idea de que un texto poético es esencialmente "intraducible" a otra lengua o por otro texto: a la confusión planteada por Souriau entre "obra y objeto" responde aquí la "indisolubilidad del sonido y del sentido", que según Valéry constituye el "valor de un poema".[24]

Puede parecer difícil conciliar estas dos justificaciones, una por la especificidad de medios propia de cada arte, la otra por la aspiración común de todas las artes a las "condiciones" de una sola de ellas: la música. La conciliación consiste sin duda en esto de que la música ofrece *el ejemplo* de un arte capaz de atenerse a (de concentrarse en) la especificidad de su material, ejemplo que cada una de las otras debería seguir ateniéndose a la especificidad del suyo propio: que la pintura, por ejemplo, se vuelva tan "puramente" pictórica (*painterly*) como la música sabe, desde siempre, ser "puramente" musical. La verdadera cuestión, tal vez, es saber si la exaltación (que no está en Souriau, pero sí en Pater, en Greenberg y en algunos otros) de este esfuerzo —si se me perdona la expresión— de *purificación estética* [25] no procede de una concepción un poco ingenua, o simplista, de la investidura estética: si, como creo yo, semejante relación puede afectar a un objeto cualquiera, material o ideal, no hay ninguna razón para que ella no invista igualmente la función (representativa, utilitaria, etc.) de una obra, o al menos la manera en que ella se lleva a cabo; la realización artística de un edificio o de un

[23] La fórmula original ("Todo arte aspira constantemente a las condiciones de la música") está en los *Essais sur l'art et la Renaissance* de Walter Pater, publicados en 1873; trad. fr., Klicksieck, 1985.

[24] *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1333. Valéry confirma en otra parte, *a contrario*, este estatuto particular del poema: "Es prosa el escrito que tiene un objetivo expresable mediante otro escrito" (*Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 555); sin duda es hacer poco caso a la dimensión estilística de la prosa, y por lo tanto de su capacidad artística de unir forma y sentido, pero es verdad que la palabra *objetivo* lleva un poco más lejos que el simple efecto (estético) del sentido.

[25] Greenberg, ya se ha visto, habla de "autopurificación", y en otra parte precisa: " 'Pureza' quiere decir autodefinición" ("Modernist Painting", art. citado).

discurso reside tanto en su eficacia práctica como en su aspecto formal. Si es ontológicamente legítimo, e incluso necesario, distinguir en arte los estatutos representativo y presentativo, y si es históricamente correcto describir la evolución de la pintura, desde mediados del siglo XIX a mediados del siglo XX (de Manet a Pollock), como un movimiento progresivo y casi continuo del primero al segundo "estado", nada justifica por principio una valorización del segundo con relación al primero, valorización —o, si se quiere, interpretación del adjetivo *progresivo* como significando: "portador de un progreso estético"— que no puede resultar sino de una preferencia, individual o colectiva.

*

El paradigma del arte contemporáneo consiste, por su parte, no tanto en emancipar sus obras al ampliar su definición (por el abandono de un rasgo funcional como la representación), sino más bien en emanciparse ella misma de toda definición. Esta fórmula (que una vez más no hago otra cosa que tomar prestada a Rosenberg) me parece más amplia y más radical que aquella que solamente tomaría en cuenta, y al pie de la letra, como lo hacía yo más arriba, la proposición del arte "conceptual" por muy decisiva que sea en el proceso de des-definición. Esa proposición, en sí misma muy definible, no es después de todo en absoluto imposible de aplicar, retroactivamente, a ciertas realizaciones del arte (pintura u otra) anterior, puesto que toda obra puede, con pérdida o sin ella, ser reducida a su concepto.[26] Pero una des-definición radical, que aparece como el gesto más característico y el más legítimo del arte contemporáneo, aparentemente no es susceptible de ninguna aplicación retroactiva ni me parece, de ninguna aplicación de ninguna especie, aparte de una reivindicación, más o menos ampliamente aceptada, de pertenencia (sin otra especificación) a las manifestaciones del "mundo del arte". Que ese estado del arte sea estéticamente difícil de respirar no es tal vez una razón suficiente para rechazarlo. Para parodiar a Valéry hablando de otra cosa, "*indefinible* entra en [su] definición"; "la imposibilidad de definir[lo] combinada con la imposibilidad de negar[lo]" constituye tal vez la "esencia" de ese arte sin esencia.

[26] Véase "L'état conceptuel", en *L'œuvre d'art*, t. I, Éd du Seuil, 1994, pp. 154-176.

Por lo tanto Danto opone justamente[27] a la proposición "justificadora" del arte moderno, en la que cada arte apuntaría a realizar su esencia exclusiva, la proposición inversamente "criollizadora" (la palabra es suya) del arte contemporáneo o "posthistórico", que triunfa y prospera en el desdén de las categorías, y para la cual las fronteras entre las artes deben ser abolidas lo antes posible. Pero tampoco se debería olvidar jamás que esa revolución, más que las precedentes, toca sobre todo a las artes llamadas —sin duda más cómoda que correctamente— *visuales*, en alguna parte entre pintura, escultura, disposición de interiores ("instalaciones") y de exteriores (*land art*). No toca sino muy marginalmente a la música, a la literatura e incluso a la arquitectura, que apenas debe conformarse, desde hace algunas décadas, con el calificativo menos comprometido y más evasivo de "posmoderna". Greenberg reconocía ya esta limitación a cuenta del modernismo: "Este proceso de autopurificación parece haberse detenido en literatura simplemente porque ésta tiene menos convenciones que eliminar antes de llegar a aquellas que le son realmente esenciales. En música, el mismo proceso, si no se ha detenido, parece haberse desacelerado después de haber evolucionado muy rápido, al haberse revelado la mayoría de las convenciones superfluas de la música, relativamente fáciles de determinar."[28] El hecho, tal vez, es más bien que la literatura no podía, sin desaparecer, "eliminar" la función significante de la lengua que entra desde siempre en su definición; en cuanto a la música, sus innovaciones modernistas, como la atonalidad, el serialismo o la electroacústica, no tuvieron gran relación, y con razón, con la "purificación estética" propia de la pintura no figurativa, y —con la excepción de una memorable performance conceptual de John Cage—[29] sus eventuales innovaciones posmodernistas similares o paralelas a las de las artes visuales tardan un poco en salir a la luz; las de la literatura habría que buscarlas tal vez, *mutatis mutandis*, en las producciones por restricción de tipo Oulipo, como *El secuestro* de Perec, siempre a condición de que se tenga el juego conceptual sobre la

[27] "Nan Goldin's World", en *The Madonna of the Future, op. cit.*

[28] "Peinture à l'américaine", art. citado, p. 226.

[29] Pienso evidentemente en su *4'33", Silencio para cualquier instrumento* (1952), recital silencioso más próximo al *happening* (por las reacciones esperadas en el público) que a la performance musical.

restricción (aquí, el lipograma en *e*)* por más pertinente que la significación descriptiva, narrativa o expresiva del texto producido.

Estas tentativas de asimilación son por lo tanto un poco azarosas. Hacer de la abolición de fronteras y de las definiciones genéricas el paradigma del arte contemporáneo en su conjunto procede de una generalización abusiva, o más bien de una ilusión de especialista: esta tendencia a la "des-definición" tal vez no es ni tan reciente, ni tan universal como a veces se lo proclama. Incluso si "el arte" en general está hoy en cuestión, la cuestión planteada no es aparentemente la misma para todas las artes, y por supuesto tampoco la respuesta.

* La novela de Perec, *La disparition,* 1969, está íntegramente escrita prescindiendo de la letra *e*, desafío particularmente difícil por ser dicha letra la que más abunda en lengua francesa. Para una reciente versión española, un equipo de traductores optó por el razonable desafío equivalente de hacer "desaparecer", o de "secuestrar", todas las palabras que contuviesen la letra *a*, la más abundante en el idioma español. (*El secuestro*, Barcelona, Anagrama, 1997) [T.]

CHATEAUBRIAND Y NADA

Un verdadero héroe calviniano, pero en el desorden: niño y adolescente, caballero encaramado, sobre un pilar del arenal a lo largo del *Sillon*, en la cima de un olmo por el camino de Dol para sacar del nido huevos de urraca, en un sauce más allá del gran Mallo de Combourg entre "ninfa" y currucas;[1] más tarde y sin cesar, vizconde demediado o por lo menos fastidiado por la Historia; y siempre especie de barón más o menos inexistente, puesto que siempre desdeñado e incluso ignorado por aquellos a quienes él hubiese consentido aún en servir, a riesgo del desprecio. Con el famoso dilema hugoliano se topó él primero que nadie, y rápidamente lo resolvió proclamándose constantemente a la vez Chateaubriand *y* nada. Pero he hecho mal en invocar esos cuarteles que ya no lo son en la "nueva sociedad" salida de la Revolución en la cual, "nacido gentilhombre", él no será más que François de Chateaubriand, y aparentemente sin lamentarlo: "Prefiero mi nombre a mi título."[2] Evidentemente es una manera de decir, pues un nombre como ése vale lo que un título. También hay que merecerlo.

*

Casi ninguna de sus obras —¿será su costado posmoderno?— está genéricamente bien definida: el *Ensayo histórico*, según su propia confesión, es un "verdadero caos";[3] *El genio del cristianismo*, más disciplinado en muchos aspectos, no lo era menos; hasta la edición Ballanche en 1809, esos dos "episodios" erráticos que son *Atala* y *René*,

[1] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 157, 184-185, 225. [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. 1, pp. 32, 62-63, 93.]

[2] *Ibid.*, pp. 123, 128. [*Ibid*, pp. 20, 24.]

[3] *Essai sur les révolutions*, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1978, Prefacio, p. 20 [Versión en castellano: *Historia de las revoluciones antiguas*, Buenos Aires, Sopena, 1945, p. 15]. No sé cuándo se adoptó la costumbre de abreviar así el título de esta primera obra (publicada) que es el *Ensayo histórico, político y moral sobre las revoluciones antiguas y modernas consideradas en sus relaciones con la revolución francesa de nuestros días.* El propio autor lo designa constantemente como *Ensayo histórico.*

ellos mismos extraídos de ese otro conjunto híbrido, medio épico medio novelesco ("el primer volumen se eleva a la dignidad de la epopeya, como en *Los mártires;* el segundo volumen desciende a la narración ordinaria, como en *Atala* y en *René* "),[4] que se convirtieron, a fuerza de revisiones incompletas de un "magma"[5] original, en *Los Natchez*, donde figuraban de manera igualmente legítima —lo que los priva, al menos desde el punto de vista genérico, del estatuto autónomo de novela; *Los mártires* mismos, ancestros del peplo, presentan una suerte de epopeya, pero novelesca y en prosa; la *Vida de Rancé* no es en absoluto la biografía que promete su título; yo no veo nada aparte de *Moisés*, tragedia en su correcta (¿?) y debida forma, y *El último abencerraje*, cuento "hispano-morisco" (Maurice Regard), que entra aproximadamente en las categorías genéricas de su tiempo.

En cuanto a las *Memorias* mismas, bien sabemos que vacilan constantemente entre autobiografía personal, verdaderas memorias políticas, historia pura y simple (los seis libros sobre Napoleón) y testimonio cotidiano o, como diría Hugo, "cosas vistas". En este caso, es tentador agregarles, no solamente, como lo hizo Maurice Levaillant en su edición del Centenario, una buena parte (¿por qué no la totalidad? se sabe que el mismo Chateaubriand lo concebía así en 1841) del *Congreso de Verona*, sino además los diversos relatos de viaje (por América, por Italia, a Clermont, al Mont Blanc, por Oriente, por España), cuya relación con las *Memorias* es igualmente ambigua —al mismo tiempo exterior (y publicados como tales en algunos volúmenes de las *Œuvres complètes*) y más o menos integrados posteriormente—, y la masa de los textos y discursos políticos, de los que una parte —pero solamente una parte— se encuentra, muy legítimamente, insertada en las *Memorias*. Por otra parte, si se quisiera tomar al pie de la letra una frase del Prefacio al *Ensayo*, con la que nos encontraremos, se les debería anexar por lo menos la totalidad de los "trabajos" de su autor, a título de "materiales" y "piezas justificati-

[4] Prefacio de *Les Natchez*, en *Œuvres romanesques et voyages*, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", 2 vol., 1969, t. I, p. 163. [Versión en castellano: *Atala, René, Los Nátchez* Barcelona, Bruguera, 1971, p. 211.]

[5] M. Regard, Introducción, *ibid.*, p. 149. Se debe recordar que esta obra, la más antigua en su versión original, no aparecerá sino en 1826, bajo una forma parcialmente revisada, en las *Œuvres complètes*.

vas". El "monstruo filológico"[6] de Levaillant está prefigurado más que a medias por el monstruo genérico y genético que constituye la obra entera de Chateaubriand.

No llevemos demasiado lejos este asunto: si se adopta la distinción rústica y cómoda, propuesta no sé por quién, entre *ficción* y *dicción*, se ve a este conjunto dividirse en dos cuerpos más o menos distintos: de un lado, entonces, las obras de ficción, novelas, cuentos, epopeyas, tragedia; del otro las obras de dicción, es decir por definición todo ese resto que no procede de un acto ficcional, sino que pone explícitamente en juego a la persona privada y pública del autor en su vida, sus acciones, sus funciones, sus opiniones, sus experiencias, sus conocimientos librescos y demás, sus gustos, sus sentimientos y sus pasiones —o por lo menos su pasión, tal vez única, por el mar. Esta parte, como es sabido, no es solamente la más amplia en cantidad, es también, al menos en la actualidad y por razones que sin duda residen tanto en nosotros como en ella, la más *viviente* —en el sentido en que Croce pretendía distinguir aquello que, en la filosofía de Hegel, estaba vivo para él de aquello que en ella estaba muerto. Dado el papel central y federativo que juegan aquí las *Memorias*, y el deseo manifiesto de su autor, ciertamente utópico, de referir a ellas todo el resto, no me parece ilegítimo englobar ese vasto conjunto diccional bajo la noción, propuesta por Philippe Lejeune a propósito de André Gide,[7] de *espacio autobiográfico*. Esta noción, como se recordará, contribuía, entre otras, a separar de una especie de halo existencial el corpus, definido *a contrario* de una manera muy estricta, de la autobiografía propiamente dicha —corpus del cual Lejeune excluía expresamente las Memorias en general, a causa de su propósito insuficientemente íntimo o personal. Se sabe que el pasaje de la autobiografía personal a Memorias más abiertas sobre el fresco histórico ("la epopeya de mi tiempo")[8] se ilustra al menos, a partir de 1828, por la transformación en *Memorias de ultratumba* de aquellas *Memorias de mi vida* terminadas en 1822, y de las que nos quedan los tres (sobre doce) primeros libros, pretendidamente "comenzados en

[6] J.-C. Berchet, Prefacio a las *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. xxx.

[7] Philippe Lejeune, "Gide et l'espace autobiographique", en *Le pacte autobiographique*, Éd du Seuil, 1975 [*El pacto autobiográfico*, Madrid, Endymion, 1992].

[8] "Prefacio testamentario", *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 846 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I, p. 9].

1809",[9] en realidad redactados en lo esencial entre 1811 y 1817 pero, parece, revisados en 1822 (por lo tanto no se trata exactamente de una versión *totalmente primera*),[10] confiados entonces a Juliette Récamier, copiados gracias a los cuidados de esta última en 1826 y publicados frecuentemente a partir de 1874 —y que inducen de paso un perturbador efecto de pre-texto, y por lo tanto de "desplazamiento" con respecto a los tres primeros libros de la obra final. Este espacio diccional, autobiográfico y/o memorialista, se esboza en realidad desde el "terrible manuscrito" de las notas americanas, "fuente" de gran parte de la continuación,[11] y se declara desde el *Ensayo*, que su Noticia original de 1797 presenta como "una especie de diario regular de sus excursiones mentales, un registro de sus sentimientos, de sus ideas".[12] Hay por lo tanto tantas Memorias en estos ensayos (en los diversos sentidos de la palabra) como habrá ensayos en las *Memorias*.

También hay, sin duda, mucho partido tomado, incluso mucha injusticia, en un privilegio de atención acordado a la parte no ficcional de la obra, sin contar la manifiesta porosidad de semejante

[9] Esta indicación, poco creíble según los especialistas, figura en el título. La primera "idea" de la empresa, si se cree en el capítulo 7 del libro XV, redactado, por su parte, en 1838, dataría de la estancia en Roma en 1803. Chateaubriand aporta enseguida sus "algunas líneas [entonces] arrojadas al azar", que anticipan en "pocas palabras" toda la materia de los doce primeros libros por venir: "Después de haber andado errante por la tierra, pasado los más bellos años de mi juventud lejos de mi país, y sufrido casi todo lo que un hombre puede sufrir, incluso el hambre, volví a París en 1800" (*Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. II, p. 124 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I, p. 440]). Tal sería, en esta interminable gestación, el verdadero embrión.

[10] J.-C. Berchet, que en 1995 pudo consultar un centenar de páginas recientemente encontradas de su manuscrito autógrafo, no las considera como un "ilusorio 'primer chorro', imposible de reconstituir", sino solamente como "el más antiguo estado conocido del texto" ("Du nouveau sur le manuscrit des *Mémoires de ma vie*", *Société Chateaubriand, Bulletin*, 1996). Por lo demás, incluso en 1817, el autor habría podido ya, como lo hará Stendhal y si ése fuese su estilo, escribir sobre su cinturón "J. Vaisa voir la 5": la antigüedad del contenido (infancia y adolescencia) no debería incitar (cosa que hace con frecuencia) a antedatar esas páginas cuya redacción no tiene nada de juvenil.

[11] "Un manuscrito del cual he podido sacar *Atala*, *René*, y muchas descripciones que se encuentran en *El genio del cristianismo*…", sin contar *Los Natchez* mismos (Prefacio a *Les Natchez*, *op. cit.*, p. 161 [*op. cit.*, 209]); "Podía utilizar ampliamente esta fuente como ya lo había hecho para el *Ensayo*" (*Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 605 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I, p. 336]).

[12] *Essai sur les révolutions*, *op. cit.*, p. 37.

frontera en el autor, por ejemplo, de *René*. No pretendo defender dicho privilegio más de lo que merece, y mucho menos ponerlo como ejemplo. Sin embargo veo que el propio autor a veces parece sostenerlo aquí o allá: conocemos esos "adioses a la musa" que abren, en 1809, el último libro de *Los mártires*, y que anuncian que las "Vírgenes austeras" de la independencia y de la virtud (¡!) vienen a cerrar para él el "libro de la poesía", y abrirle las "páginas de la Historia. Consagré la edad de las ilusiones a la riente pintura de la mentira: emplearé la edad del remordimiento en el cuadro severo de la verdad"[13] —pero la última obra de "poesía" vendrá algunos meses más tarde, como un arrepentimiento en el arrepentimiento, con el *Último abencerraje*. Esta ruptura genérica por principio no compromete sino al autor, pero en otra parte se encuentra una protesta menos enfática pero igualmente intensa, y de alcance más general: "¿Acaso no podríamos admitir que las artes de la imaginación han dominado un poco demasiado el siglo de Luis XIV? [Esta 'dominación' me parece más bien discutible] […] que el estilo de hoy realmente conoce más formas; que la libertad que se tiene de tratar todos los temas ha puesto en circulación un número mayor de verdades; que las ciencias han dado más firmeza a los espíritus y más precisión a las ideas?"[14] *Libertad*, *ciencias*, *verdad*, *firmeza de los espíritus*, *precisión de las ideas*, son decididamente palabras muy grandes para abarcar un cambio de registro que sin duda debe un poco menos a un giro de la Historia: a partir de Herodoto o Platón (al menos) la literatura sabe "tratar sobre todos los temas" sin dejarse "dominar" por una "imaginación" que no deja, por lo demás, de encontrar su caso tanto en el "cuadro severo de la verdad" como en la "riente pintura de la mentira". "Ficción" no es más mentira de cuanto "dicción" es "verdad".

*

Nacido en Saint-Malo, no dejará de proclamarse bretón (si Francia es su "patria", Bretaña siempre será su "*matria*"),[15] no sin los fuertes acentos de insumisión que la cosa implica, sobre todo por un

[13] *Les martyrs*, en *Œuvres romanesques et voyages*, *op. cit.*, t. II, p. 483.

[14] Citado por Juliette Hoffenberg, *L'enchanteur malgré lui*, L'Harmattan, 1998, p. 35, que remite a las *Œuvres complètes*, Ladvocat, t. XXI, p. 60.

[15] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, p. 352 [*Memorias de ultratumba*, *op.cit.*, t. II, p. 392].

hombre de sangre azul hostil desde siempre al poder real: "El alejamiento de la corte era natural a todo bretón, y particularmente a mi padre. La aristocracia de nuestros estados fortificaba este sentimiento".[16] Nacido gentilhombre y bretón, dos veces gentilhombre entonces, "aproveché el azar de mi nacimiento, y conservé ese amor más firme de la libertad que pertenece principalmente a la aristocracia cuya última hora ha sonado. La aristocracia tiene tres edades sucesivas: la edad de las eminencias, la edad de los privilegios y la edad de las vanidades. Originada en la primera, degenera en la segunda, para extinguirse en la última". Por "extinguida" que esté, le queda ese amor de la libertad que asocia, una vez, a los primeros movimientos de toda revolución: "Los mayores golpes asestados contra la antigua constitución del Estado lo fueron por gentilhombres [se trata aquí de la abolición, el 4 de agosto, de los privilegios feudales]. Los patricios comenzaron la Revolución, los plebeyos la terminaron; así como la vieja Francia había debido su gloria a la nobleza francesa, la joven Francia le debe su libertad, si es que hay libertad para Francia."[17] Después de lo cual las cosas vienen a echarse a perder por diversas razones de incompatibilidad, entre ellas la de que el amor por la libertad no es el verdadero motivo de toda revolución: de la americana, sin duda, la cual es de hecho una guerra de independencia, pero la francesa revela muy pronto su gusto dominante —el de los "plebeyos"— por la igualdad, que viene a "terminarla", también en el mal sentido del término, en el despotismo del Terror posterior al Imperio. En otra parte se lee: "La nación francesa no quiere en el fondo esa libertad; pero adora la igualdad…",[18] "La igualdad absoluta ha sido el principio real de la Revolución francesa",[19] o: "la pa-

[16] *Ibid.*, t. I, p. 137 [*Ibid.*, t. I, p. 30].

[17] *Ibid.*, p. 314 [*Ibid.*, p. 154]; véase "De la monarquía según la Carta" (1816): "La libertad no es en absoluto extraña a la nobleza francesa, y ella jamás reconoció a nuestros reyes poder absoluto, sino por su corazón y por su espada" (*Grands écrits politiques*, éd. J.-P.Clément, Imprimerie nationale, 1993, p. 453); o esta nota de 1826 en el *Ensayo*: "¿Por qué se halla ésta [la aristocracia] dispuesta siempre a poner obstáculos al poder de uno solo? Porque su principio natural es la libertad, así como el principio natural de la democracia es la igualdad. Por esa razón vemos que los reyes que aspiran al despotismo detestan la aristocracia y solicitan el favor popular, el cual están seguros de obtener, sacrificando los nobles y los ricos al principio de igualdad" (*Essai sur les révolutions*, *op. cit.*, p. 62 [*Historia de las revoluciones antiguas*, *op. cit.*, t. I, p. 35, nota 2]).

[18] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 304 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. II, p. 658].

[19] *Le Conservateur*, agosto de 1819.

sión francesa, la igualdad…",[20] o: "Esta nación versátil que no amó jamás la libertad sino por capricho, pero que se encuentra constantemente enloquecida por la igualdad…[21] Esta igualdad por la que la nación enloquece, es lo que él llama a veces *nivel*: "ese sentimiento del nivel social que ha penetrado en los espíritus y que actúa sobre las masas sin que ellas lo sospechen" hace que nadie se asombre de "encontrar al hijo de San Luis [Carlos X partiendo al exilio] en la carretera como a todo el mundo"[22] o, un poco más grave, que el pueblo se adhiera al despotismo de Napoleón: "Una experiencia diaria nos hace reconocer que los franceses tienden instintivamente al poder; no aman la libertad, y sólo la igualdad es su ídolo. Ahora bien, entre la igualdad y el despotismo existen relaciones secretas. En estos dos aspectos, Napoleón tenía sus raíces en el corazón de los franceses, militarmente inclinados hacia el poder, y democráticamente enamorados del nivel. […] Y, sin embargo, este hombre tan popular por [el cilindro que había hecho rodar sobre Francia], era el enemigo mortal de la igualdad y el más grande organizador de la aristocracia en la democracia."[23]

*

Ese *cilindro* inesperado nos deja perplejos un instante, hasta que comprendemos, o creemos comprender, que no es otro que la apisonadora que *nivela* el suelo y le asegura la igualdad:* sinónimo, por lo tanto, de *nivel* (lo que hoy llamamos un nivel [de burbuja de aire] sin duda no está destinado a asegurar la horizontalidad de un plano, sino solamente a verificarla). Supongo que ese cilindro nivelador es esencialmente el Código civil, del cual me parece que Chateaubriand —quien no se interesa, por decirlo así, en otra cosa que en la política exterior y en las victorias y derrotas militares— no ha hablado en absoluto, concediéndole a su inspirador únicamente el haber sido "un legislador laborioso y razonable";[24] en cuanto a la

[20] Carta a la duquesa de Berry, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 70 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I, p. 513].

[21] Carta a Madame la Dauphine, *ibid.*, p. 370 [*ibid.*, p. 700].

[22] *Ibid.*, t. III, p. 463 [*Ibid.*, t. II, p. 473].

[23] *Ibid.*, t. II, pp. 674-675 [*Ibid.*, t. I, pp. 825-826].

* Se traduce cylindre como "aplanadora". Entre corchetes, lo sustituimos por su traducción literal: "el cilindro que había hecho rodar…" [T.].

[24] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. II., p. 663 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I, p. 818].

"aristocracia en la democracia", se trata evidentemente de la dudosa nobleza de imperio, de la cual habría podido decir, como un jurista de nuestros días,[25] que "en los años más tardíos, enroscándose en el matrimonio austriaco y, a fuerza de crear nobleza, terminando por creer en ella, [es posible que Napoleón haya] buscado escamotear un tanto el gorro rojo con el que había coronado a su Código".

Los franceses enloquecidos de igualdad resultaron ellos mismos (en otro sentido) "enroscados" por un déspota que les confisca no solamente la libertad que le era "antipática desde que había bebido en la copa del poder",[26] y que ellos mismos no añoran para nada, sino también esa igualdad de la que no les concede ni un símil engañoso. Atrapados igualmente, en resumen, en la trampa de su propia *vanidad*. Dos veces encontramos estos dos sentimientos puestos en estrecha relación: la nación francesa, que adora la igualdad, "no admite lo absoluto más que para ella y por ella, y su vanidad le hace no obedecer más que a lo que ella misma se impone";[27] y, otra vez a propósito de Napoleón: "Niveló las clases, no rebajándolas, sino elevándolas: el nivel descendente habría encantado más al deseo plebeyo, y el nivel ascendente lisonjeó más su orgullo. La vanidad francesa se ufanó también con la superioridad que Napoleón nos procuró sobre el resto de Europa."[28]

*

Este predominio, en la ideología democrática, de la "pasión" por la igualdad sobre el "gusto" por la libertad conformaba ya en 1840 el objeto de un capítulo de Tocqueville ("Por qué los pueblos democráticos muestran un amor más ardiente y más duradero por la igualdad que por la libertad"),[29] quien hacía también de esta pasión igualitaria el precursor del despotismo: "Ellos quieren la igualdad en la libertad, y, si no pueden obtenerla, la quieren de todos modos en la

[25] Jean Carbonnier, "Le code civil", en *Les lieux de mémoire* (1986), Gallimard, Quarto, 1997, t. I, p. 1335.

[26] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. II, p. 618 [*Ibid.*, t. I, p. 791].

[27] *Ibid*, t. IV, p. 304 [*Ibid.*, t. II, p. 658].

[28] *Ibid.*, t. II, p. 674 [*Ibid.* t. I, p. 825].

[29] *De la démocratie en Amérique*, segunda parte, capítulo primero, Laffont, col. "Bouquins", 1986, pp. 493-496.

esclavitud." Y también en *El antiguo régimen y la revolución* (aquí se trata más específicamente del pensamiento de los fisiócratas del siglo XVIII): "Adoraban la igualdad hasta en la servidumbre."[30] No es necesario preguntarse sobre las eventuales influencias recíprocas entre el tío y su pequeño sobrino: este tema polémico es típico del pensamiento aristocrático, que se arroga de buena gana —y a veces legítimamente— el monopolio de un liberalismo definido como amor a la libertad *por ella misma* ("El que busca en la libertad otra cosa que ella misma está hecho para servir"), y se considera el único en condenar "esta forma particular de tiranía que se llama el despotismo democrático".[31] Es sabido que *El antiguo régimen* apareció en 1856, bajo un segundo Imperio que, al menos en este aspecto, no le envidiaba gran cosa al primero. También es sabido que, en el estado de "despotismo democrático", el adjetivo no tarda en perder su muy transitoria significación.

*

Esta revolución igualitarista no se inscribía en absoluto en la "transformación" secular que habría debido conducir por etapas (y no por convulsiones) al régimen ideal: "La transformación que se desarrollaba desde hacía doscientos años tocaba [en 1788] a su término: Francia, después de pasar de la monarquía feudal a la monarquía de los estados generales, de la monarquía de los estados generales a la monarquía de los parlamentos, y de la monarquía de los parlamentos a la monarquía absoluta, tendía ahora a la monarquía representativa, a través de la lucha de la magistratura contra el poder real."[32] El primer signo, y el primer acto, de esta "tendencia" es para Chateaubriand la reunión, en diciembre 1788-enero de 1789, de los estados de Bretaña: "Se volvía a encontrar en los estados de provincia el modelo de los estados generales: también las perturbaciones particulares que anunciaron las de la nación estallaron en dos regiones de estados, la Bretaña y el Delfinado." Yo no estoy seguro de que estas dos series de perturbaciones hayan tenido la misma significación: en realidad, el propósito de aquella reunión es en Breta-

[30] *L'Ancien Régime et la Révolution*, *ibid*, p. 1047.
[31] *Ibid*, pp. 1053 y 1050.
[32] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 285 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I, p. 133].

ña de los más confusos, y la aristocracia parece afrontar allí tanto al tercio plebeyo como al poder real. De ello resulta sobre todo que la nobleza bretona "se negó a enviar diputación a los estados generales, porque no había sido convocada de acuerdo con las leyes fundamentales de la constitución de la provincia, y fue a engrosar, en una gran parte, el ejército de los príncipes, haciéndose diezmar en el ejército de Condé, o con Charette en las guerras vandeanas".[33] Es despachar en tres líneas la historia de algunos años, una historia que no hace de aquella nobleza un precursor muy activo de la "transformación". Pero nuestro gentilhombre evidentemente tiene a esta rebelión provincial por una suerte de contrapeso francés de la revolución norteamericana: el oscuro asunto del *fogaje* "fue a la revolución de Francia lo que el timbre fue a la revolución de los Estados Unidos".[34] Lo habría sido sobre todo si la "revolución de Francia" hubiese consistido en una Declaración de Independencia de los Estados de Bretaña. Las "primeras gotas de sangre que la revolución debía derramar" son las de los dos jóvenes nobles que se presentaron en la sala de los e, y que se toparon con estudiantes de derecho —lo cual permite a Chateaubriand fantasear, retrospectivamente, su propio sacrificio en lugar de ellos: " 'Un gentilhombre, llamado *Chateaubriand*, fue muerto al acudir a la sala de los estados'. Estas pocas palabras habrían remplazado mi larga historia."[35] La tentación de abreviar va aquí del relato a su objeto. La manera más segura de despachar su autobiografía es desaparecer antes de haberla escrito: un epitafio resolverá la cuestión. Igualmente hipotético, pero más heroico y más insolente, resulta aquel con el cual concluye la aventura del baño entre los tiburones, casi enfrente de las costas de Maryland: "Si me hubiese ahogado, ¡habría sido una suerte para mí y para los demás!"[36] Es tentador glosarlo mediante este enunciado paralógico: "Si me hubiese ahogado ese día, hoy podría terminar aquí el relato de mi vida."

*

[33] *Ibid*, p. 305 [*Ibid.*, p. 147].
[34] *Ibid*, p. 294 [*Ibid.*, p. 139].
[35] *Ibid*, p. 305 [*Ibid.*, 148].
[36] *Ibid*, p. 368 [*Ibid.*, 188].

La inclinación bretona a la rebelión (ya contra el absolutismo, ya contra el despotismo jacobino, pero es una sola) vuelve a manifestarse, esta vez contra las ordenanzas de Polignac, en la víspera de la revolución de julio, en la que los compatriotas de Chateaubriand parecen tomar otra vez, bajo su pluma, la delantera: "La oposición se organizaba y hablaba de negar el impuesto en el caso de violación de la Carta. Se formó una asociación pública para resistirse al poder, llamada la *Asociación bretona*. Mis compatriotas han tomado a menudo la iniciativa en nuestras últimas revoluciones; hay en las cabezas bretonas algo de los vientos que azotan las riberas de nuestras península."[37] Este juego con un pretendido determinismo físico evoca un poco aquél, también climático, de un Diderot ("la cabeza de un Langrois está sobre sus hombros como un gallo de iglesia en lo alto de un campanario…"),[38] pero se ajusta muy bien a éste, más bien geológico, de Michelet: "La pobre y dura Bretaña, el elemento resistente de Francia, extiende sus campos de cuarzo y de esquisto. […] El genio de Bretaña, es un genio de indomable resistencia y de oposición intrépida, obstinada, ciega. […] Este espíritu de oposición, natural a la Bretaña…"; y de aplicar a esta provincia la expresión paradójica de un capitán Galleran en 1832 a propósito de la Vendea: "Sus poblaciones son en el fondo republicanas" —es decir, en este contexto, insumisas.[39] Para motivar su insubordinación crónica, la Bretaña tiene en síntesis la elección entre el granito y la tormenta —y por otra parte, ningún deseo de elegir.

*

Su Bretaña, sin embargo, no tiene lingüísticamente nada de bretón. Saint-Malo, Dol, Combourg, Dinan, Fougères, Rennes misma, pertenecen a ese país galo que desde hace siglos no habla otra lengua que el francés, y no se encuentra en él casi ninguna mención gaélica[40] —ni por lo demás ningún signo de esa celtomanía por entonces ya tan difundida. Su "patria" es, sí, la Bretaña, pero sobre to-

[37] *Ibid*, t III, p. 367 [*Ibid*., t. II, p. 404].

[38] Carta a Sophie Volland, 10 de agosto de 1759.

[39] Michelet, *Tableau de la France*, *op. cit.*, pp. 8-9, 17.

[40] Salvo en referencia a las fantasiosas teorías del capuchino Grégoire de Rostrenen sobre su origen "jafético" (*Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 291 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I, p. 137]).

do esa Bretaña políticamente superlativa que es la "pequeña república maluina".[41] Por otra parte, fuera de dos o tres viajes a Brest por tentativas abortadas de embarco, la baja Bretaña finisteriana o morbihanesa aparentemente no tiene ningún lugar en su vida, ni en su obra. Su Bretaña vivida se detiene en Plancoët. Tiene por litoral a la bahía de Saint-Michel y nuestra "Costa Esmeralda", entre Grouin y Fréhel, y por corazón al valle del Rance, entre Dinan y Saint-Malo.

Pero este valle tan "encantador", no será evocado por él más que en el libro v de las *Mémoires*,[42] a propósito de una estadía realizada en 1788 en vista de una no menos abortada "clericatura", después de algunos meses transcurridos en París, y dos años después de haber abandonado Combourg y su infancia. En suma, nada prueba que haya "remontado ese río desde su desembocadura hasta Dinan" y contemplado sus "orillas" antes de esa breve época un poco confusa, entre dos "vocaciones" inciertas, la militar y la eclesiástica; época en la que cabalga a través de su provincia, por un radio aparentemente más vasto que en los tiempos de Saint-Malo, de Plancoët y de Combourg. Esta descripción está por lo tanto un poco "desfasada" en relación con los recuerdos de infancia (hasta los dieciocho años) que ocupan los tres primeros libros. Ya no es en absoluto un adolescente quien redescubre —quien tal vez descubre— este paisaje, un paisaje que iguala, al redactar este capítulo en octubre de 1821, a todos aquellos que ha contemplado en el curso de sus (doblemente) lejanos viajes: "He ido muy lejos a admirar las escenas de la naturaleza; habría podido contentarme con las que me ofrecía mi país natal." Lo que retiene de todo eso son sobre todo las elegantes viviendas de los negociantes de Saint-Malo (que llamamos —¿desde cuándo?— "*malouinières*"), "construidas en un tiempo en que los negociantes de Saint-Malo eran tan ricos que, en sus días de juerga, guisaban piastras y las arrojaban ardientes al pueblo por las ventanas", sus jardines en pendiente hasta la orilla, y las plantas exóticas (té de Cayena, tabaco de Virginia, flores de la China), que exhiben "el itinerario y el mapa del amo del lugar". Los "arrendatarios de la costa" son "de una bella raza normanda" —y no "celta"—, y sus mujeres "altas, delgadas, ágiles", "descendiendo de sus barcas, como si viniesen a invadir la comarca, llevan al mercado frutos en canastos, y porciones de cuajada en cascarones". Chateaubriand se pregunta si "este cuadro

[41] *Ibid.*, p. 147 [*Ibid.*, p. 38].
[42] *Ibid*, pp. 298-300 [*Ibid.*, 142-143].

es fiel todavía" después de más de treinta años. El valle del Rance sigue siendo encantador, un poco más estacionario en aguas gracias al dique de contención tendido entre Saint-Malo y Dinard; me pregunto para mí solamente, si los granjeros todavía llevan en barca sus porciones de cuajada al mercado, y en qué cascarones.

*

La Vendea y la sublevación de los chuanes se desarrollan sobre todo *alrededor* de la Bretaña bretonante, en una faja de florestas que va de la Vendea a Île-et-Vilaine pasando por los Mauges, el Maine y la Mayenne. La baja Bretaña se queda relativamente afuera, y es sabido que esta repartición entre países "blancos" y "azules", y luego "rojos", se mantiene, *grosso modo*, hasta en los mapas electorales de las repúblicas contemporáneas. Él mismo escapa a ello, tal vez porque, "viajero", luego emigrado entre 1791 y1800, no ha podido negociar de esa manera, como tantos parientes y amigos de infancia, su pasaje de una primera simpatía por las ideas revolucionarias a la renovada fidelidad a los Borbones —es decir, a lo que queda de ellos. Pero es el famoso Armand de la Rouërie, héroe de la revolución norteamericana, más tarde jefe o inspirador de la primera sublevación de los chuanes ("conspiración de Bretaña"), quien, entretanto, le da una carta de recomendación para Washington ("¡El coronel Armand!"), y le abre así "esa tierra filosófica".

Filosófica: lo es porque "con muda elocuencia", le dice "cómo se fundan y cómo se arruinan los imperios".[43] La glosa es menos clara que el adjetivo: el "imperio" de Inglaterra se ha elevado antes de perderse, o tal vez antes de ser perdido por ella, pero los Estados Unidos se elevaron después de esta "pérdida", vale decir después de haberse emancipado del mencionado imperio. Sin duda, esa tierra es filosófica al menos en dos sentidos, de los cuales el autor no desconoce ninguno: como hija de las Luces fundada en un principio,[44] y por lo tanto hermana (el *Ensayo* dirá más bien *madre*, como "causa inmediata") de la Revolución francesa, y como laboratorio de una

[43] *Essai sur les révolutions*, *op. cit.*, p. 149 [*Historia de las revoluciones*, *op. cit.*, p. 87].

[44] "En América, dirá Tocqueville, todas las leyes salen de alguna manera del mismo pensamiento, toda la sociedad se funda en su solo hecho; todo se deriva de un principio único" (Carta al conde Molé, agosto de 1835). No se dirá otro tanto de Inglaterra, esa monarquía constitucional tan poco "filosófica" que no tiene constitución.

"filosofía" que es más que nada reflexión sobre la Historia pasada, presente y por venir. Se dice con demasiada facilidad que los Estados Unidos no tienen historia, pero Chateaubriand ve claramente que en un sentido *dicen* entonces la Historia, esperando hacerla. A este justo título, y a pesar de todas sus reservas, la revolución norteamericana sigue siendo para él, como más tarde para Tocqueville (o para el republicano Armand Carrel, que se decía del "partido americano"), una referencia más compatible que la "gloriosa" revolución inglesa de 1688, más admirada por nuestros liberales burgueses e incluso por Montesquieu, de quien evidentemente no podemos saber lo que hubiese pensado de la Constitución norteamericana. La segunda había llevado al trono a una dinastía hanoveriana que prefiguraba, *horribile dictu*, nuestra monarquía de julio; la primera ha parido una república con la que un aristócrata puede reconciliarse sin menoscabo, y no sin considerable heroísmo. Por otra parte, si se me permite decirlo, la primera ha vencido, o por lo menos echado a la segunda.

*

"En el castillo de Saint-Malo, La Chalotais escribió sobre ropa blanca, con un mondadientes, agua y hollín, las Memorias que hicieron tanto ruido y de las que nadie se acuerda. Los acontecimientos borran los acontecimientos; inscripciones grabadas sobre otras inscripciones, hacen de las páginas de la historia palimpsestos."[45] La metáfora final es un poco inexacta, puesto que un palimpsesto, justamente, no "borra" nada en absoluto, sino que deja todavía leer aquello que cubre. Pero las Memorias de La Chalotais, Memorias en lo sucesivo (cruel oxímoron) olvidadas por todos, están bien "borradas" de la Historia, y la verdadera idea, justa o no, parece ser aquí no la del palimpsesto, sino más bien de una pizarra, sobre la cual pasa la Historia sin remedio su esponja húmeda. La reflexión sobre la Historia amnésica se cuelga del hecho de que ya nadie —salvo, aparentemente, el mismo Chateaubriand— se acuerda de las Memorias del rebelde bretón, pero podría aplicarse a cualquier acontecimiento olvidado, y la imagen de los acontecimientos como "inscripciones" proviene del carácter particular de éste: el acontecimiento en cues-

[45] *Essai sur les révolutions*, *op. cit.*, p. 148 [*Historia de las revoluciones*, *op. cit.*, p. 86].

tión es, literalmente, una inscripción —de la que nada nos dice aquí si fue literalmente "borrada" o, tal vez, destruido su soporte. A decir verdad, lo que más golpea al lector es el *modo* de esta inscripción: hollín empapado en agua trazada sobre ropa blanca por medio de un mondadientes. Estos detalles inesperados Barthes los calificaba a justo título de "efectos de realidad". Tales efectos, como el barómetro de Madame Aubain en *Un alma de Dios* [*Un cœur simple*], están reservados por principio a los textos de ficción, que gracias a ellos pretenden producir una "ilusión referencial", pero Barthes cita otro que encuentra, sin tener que buscar por largo tiempo, en Michelet (la "pequeña puerta" en la celda de Charlotte Corday),[46] y en otra parte[47] un tercero en el propio Chateaubriand (el "gato amarillo" de su confesor el abate de Séguin en el Prefacio de *Vida de Rancé*) —y, de hecho, el historiador o el memorialista que quiere "resucitar el pasado" histórico o personal no deja de recurrir a él, a condición de no (parecer) inventarlos demasiado, puesto que lo propio de ellos, y su valor, es, como se dice, que "no se inventan". Pero lo que el historiador no inventa, al menos no deja de escogerlo —de escoger, como mínimo, lo mencione o no. Incluso si La Chalotais, como yo supongo, ha escrito sus famosas Memorias con hollín y un mondadientes,[48] es Chateaubriand quien eligió reportárnoslo, al pasar y como si no fuera nada. Ignoro si una inscripción en hollín diluido en agua es indeleble, pero su mención en el texto de las *Memorias* sin duda lo es.

*

"Nadie [entiéndase: *excepto yo*] se acuerda" es uno de los estribillos preferidos del memorialista, como sucede a propósito de la familia Bedée de Plancoët: "Yo soy quizás el único hombre en el mundo que sepa que esas personas existieron."[49] Esta postura es próxima, evidentemente, a aquella señalada entre otros por Jean-Pierre Ri-

[46] "L'effet de réel" [1969], en *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 479-484.

[47] "Chateaubriand: 'Vie de Rancé'" [1965], *ibid*, pp. 1359-1367.

[48] También Michelet menciona el mondadientes, cambiando de lugar: "La Chalotais, en un calabozo de Brest, escribió con un mondadientes su valeroso alegato contra los jesuitas" (*Tableau de la France*, *op. cit.*, p. 18); pero la localización de Chateaubriand parece ser la verdadera.

[49] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 143 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I, p. 34].

chard,[50] del *último sobreviviente, último testigo, último visitante*, etc. "Así, he sido colocado lo bastante singularmente en la vida para haber asistido a las justas de la Quintaine y a la proclamación de los Derechos del Hombre; para haber visto la milicia burguesa de un pueblo de Bretaña y la guardia nacional de Francia, el pendón de los señores de Combourg y la bandera de la revolución. Soy como el último testigo de las costumbres feudales."[51] "Sólo yo, quizá, me acuerdo en las tardes de otoño, al ver volar en lo alto del cielo a los pájaros del norte, de que han visto [en las llanuras de Rusia] la tumba de nuestros compatriotas."[52] Lo mejor sin duda sería ser el único hombre en el mundo que supiera todavía que lo que fuere en la Historia ha tenido lugar. Es un poco la utopía del memorialista, que edifica su monumento como una revancha de la memoria individual sobre los desfallecimientos de la memoria colectiva y de la Historia, sucesión de acontecimientos sordos y ciegos, que no cesa de borrarse ella misma. Y es el sentido que recibe tardíamente la página célebre de *El genio* en la que el futuro autor de las *Memorias*, que todavía no se sabía tal, planteaba y se preguntaba por qué "[los franceses] no tenemos sino Memorias en vez de Historia, y por qué éstas son en su mayor parte excelentes". Su respuesta era que el francés "reflexiona poco sobre el conjunto de los objetos, pero observa minuciosamente sus pormenores, porque su golpe de vista es rápido, seguro y perspicaz: necesita hallarse siempre en escena y no puede avenirse, ni aun como historiador, a desaparecer por entero. Las Memorias lo dejan en libertad de entregarse a su genio".[53] Difícil describir con más justeza, por anticipado, su obra por venir y la tarea reparadora que se asignará: puesto que el palimpsesto de la Historia es un pizarrón sin memoria, es necesario suplementarlo mediante ese "palimpsesto de la memoria" del que Baudelaire, glosando a De Quincey, afirma que es "indestructible".[54]

*

[50] *Paysage de Chateaubriand*, Éd. du Seuil, 1967, p. 83.

[51] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 175 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I, p. 56].

[52] *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, p. 444 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I, pp. 678-679].

[53] *Génie du christianisme*, *op. cit.*, tercera parte, libro III, cap. 4: "Pourquoi les français n'ont que des Mémoires".

[54] Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, en *Œuvres complètes*, t. I, 1975, pp. 505-507 [Versión en español: *Paraísos artificiales*, Buenos Aires, Losada, 1992, pp. 197-200].

Pues, si la metáfora del palimpsesto se aplica bastante mal a la Historia así concebida (una concepción por lo demás bastante discutible) como sucesión sin huellas, por el contrario se aplica muy bien al funcionamiento de la memoria individual, una vez más tal cual Chateaubriand la describe como suya, la practica y sobre todo la ilustra en su obra. Invoco para empezar algunas migajas de la página de De Quincey libremente adaptada por Baudelaire: "¿Qué es el cerebro humano, sino un palimpsesto inmenso y natural? Mi cerebro es un palimpsesto y el tuyo también, lector. Innumerables capas de ideas, de sentimientos, han caído sucesivamente en tu cerebro tan suavemente como la luz. Parecía que cada una de ellas enterraba a la precedente. Pero ninguna ha perecido en realidad. […] El olvido es, por lo tanto, solamente momentáneo; y en algunas circunstancias solemnes […] todo el inmenso y complicado palimpsesto de la memoria se despliega de golpe, con todas sus capas superpuestas de sentimientos difuntos, misteriosamente embalsamados en lo que llamamos el olvido." La memoria es por cierto un palimpsesto, en la medida en que se la concibe como hecha de "capas" sucesivamente depositadas y "embalsamadas", mediante lo que se cree que es el olvido, en una superposición que no "sepulta" ninguna, porque esta superposición no impide la transparencia de los recuerdos en el espesor del tiempo.

*

Atravesando el Palatinado de regreso de su primera andanza praguense, una de sus innumerables colisiones entre presente y pasado, por la cual las *Memorias* anuncian notoriamente la reminiscencia proustiana, suscita una primera metáfora, la del *panorama*: "Retamas en flor y un grajo me han recordado la Bretaña; aún me acuerdo [estamos aquí en un momento de narración simultánea, redactada en el presente, como una página de diario] del placer que me causó el grito de este pájaro en las montañas de Judea. Mi memoria es un panorama […]en el cual están pintados sobre el mismo lienzo los parajes y los cielos más diversos con su sol ardiente o su horizonte brumoso."[55] Ha de recordarse que la "aparición de Combourg" (es el título del capítulo 9 del libro II)[56] en el parque de

[55] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 354 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. II, p. 689].
[56] *Ibid.*, t. I, p. 203 [*Ibid.*, t. I, p. 75].

Montboissier, que Proust ha celebrado no sin razón,[57] era provocada por "el gorjeo de un tordo posado en la rama más alta de un abedul". La diferencia entre estas dos reminiscencias reside en el hecho de que la más reciente (1833) en el tiempo vivido —y la más tardía en el orden del texto— es *doble* : no es un objeto (canto de tordo) el que recuerda un momento pasado, sino dos objetos (retama y grajo) los que se asocian para resucitar al mismo tiempo dos momentos diferentes, la infancia en Bretaña y el viaje a Tierra Santa —para dar buena cuenta, la frase precedente recordaba ya: "Entre Mesenia y Arcadia, he seguido vallecillos semejantes." De manera que son en realidad *tres* momentos —uno presente y dos pasados— que se chocan de frente mediante eso que Proust llamará el "milagro de una analogía"; pero se trata en realidad, aquí y casi siempre en las *Memorias*, de una verdadera *identidad* : el "grito" del grajo no *semeja* otra cosa, como la desigualdad de dos adoquines semeja, en *El tiempo recobrado*, la desigualdad de otros dos; o el ruido de una cuchara contra un plato, al de un martillo que choca contra una rueda de vagón. Es, supongo, idéntico a sí mismo en todos los climas evocados[58] (notemos al pasar que la retama no funciona más que para evocar la Bretaña y desaparece, necesariamente, cuando se trata del "sol ardiente" de Judea). Tres momentos y tres lugares: esta precisión tiene su razón de ser, y justifica sin duda la imagen del panorama, en el que muchos sitios "vienen a pintarse sobre la misma tela" —lado a lado imagino, pero se ve claramente lo que esta imagen de yuxtaposición tiene de inadecuado para describir la coalición, en un mismo instante de memoria, de esos tres lugares. Es algunas páginas más adelante[59] cuando, al entrar en Metz, recordando su paso por la misma ciudad con el ejército de los emigrados en 1792, y advirtiendo de inmediato el punto común —por cierto más intelectual y, para el caso, totalmente histórico ("Llego de mi peregrinaje al retiro del príncipe proscrito al que yo servía en su pri-

[57] *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", t. IV, 1989, p. 498: "No es de una sensación del género de la magdalena que está suspendida la parte más bella de las *Memorias de ultratumba*…"; la misma evocación en el artículo de enero de 1920, "À propos du style de Flaubert", en *Contre Sainte-Beuve, op. cit.*, p. 599.

[58] En Proust, el "gusto de la magdalena" sin duda es, también, idéntico en todas sus circunstancias, pero Proust prefiere hablar en general de "analogía", sin duda para preparar mejor el papel de la metáfora como equivalente artístico de la reminiscencia.

[59] *Mémoires d'outre -tombe, op. cit.*, t. IV, p. 358.

mer exilio")— entre estos dos episodios, encuentra la imagen justa: "Nuestros años y nuestros recuerdos se extienden en capas regulares y paralelas, a diferentes profundidades de nuestra vida, depositados por el fluir del tiempo que pasa sucesivamente sobre nosotros." Ahí estamos esta vez y De Quincey podría refrendar la metáfora.

*

Retorno al grito del grajo oído por la ruta "de Dunkeim a Frankenstein"; no solamente recuerda al mismo tiempo Judea y Bretaña; recuerda el "placer" experimentado en Judea con el recuerdo de Bretaña; son entonces dos momentos del pasado que regresan, pero de los cuales uno es de alguna manera transitivo con respecto al otro, más lejano, incluso si nada indica que haya surgido primero (sería más bien al contrario, según el orden del texto). El placer reside evidentemente en el recuerdo de infancia, pero un placer de memoria intermediaria hace de algún modo un relevo entre el pasado lejano y el placer actual —placer de recordar, puesto que, según una observación común, nada indica que los momentos del pasado lejano que se tiene el placer de rememorar hayan sido en sí mismos momentos felices; aparentemente alcanza con que sean antiguos, es decir, con la mayor frecuencia, relativos a la infancia: "De esta casa [el colegio de Dol] me queda un agradable recuerdo: nuestra infancia deja algo de sí misma en los lugares embellecidos por ella, como una flor comunica su perfume a los objetos que ha tocado."[60] Ocurre evidentemente lo mismo con los "bosques de Combourg", donde "me convertí en lo que soy".[61] Palimpsesto de tres "capas", por lo tanto, y de doble transparencia —lo que Richard llama un "doble rebote de recuerdos".[62]

El papel del pájaro mensajero del pasado, que tenía aquí el tordo, y luego el grajo, con más frecuencia es provisto por los cuervos ("Viejos cuervos, mis eternos amigos", que encuentra en Berlín, posados "sobre los tilos delante de [su] ventana", o en el parque de

[60] *Ibid.*, t. I, p 193 [*Ibid.* t. I, p. 69].
[61] *Ibid.*, p. 236 [*Ibid.*, p. 101].
[62] *Paysage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 119.

Charlottenbourg),[63] o las cornejas (¡no confundir!),* que antaño veía reunirse en la pradera del lago de Combourg o posarse "al anochecer, sobre las encinas más altas del Paseo grande",[64] y que vuelven a él durante su segundo viaje a Praga, no lejos de su "buena aldea" de Waldmünchen: "Cornejas chillaban en el aire; su espesa bandada giraba por encima de los árboles, cuya copa se disponían a coronar. Con esto, volvía yo a mi primera juventud; vi de nuevo las cornejas del paseo de Combourg, y creí volver a mi vida de familia en el viejo castillo. ¡Oh recuerdos, atravesáis el corazón como una espada…." [65] O también los martinetes, sus "únicos compañeros" en la torre de Combourg,[66] que vienen a frecuentar el atalaya de Hohlfeld: "Sobre esa roca hay una torre cuadrada; cuyas paredes pasaban rozando unos vencejos. Desde mi infancia en Combourg, no se había repetido esta escena compuesta de unos pájaros y una vieja torre, y se me oprimió el corazón."[67]

*

Pero el pájaro "ramenteur"[68] por excelencia es sin duda la golondrina, compañera de sus "alegrías del otoño", que él veía, siempre en Combourg, jugar sobre el agua del lago antes de "abandonar nuestros climas",[69] que vuelve a encontrar en alguna parte entre Bal-

[63] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. III, pp. 63-64 [*Memorias de ultratumba, op. cit.*, t. II, p. 46].

* En el original francés aparece el evidente juego de palabras con el apellido del autor (corneja —c*orneilles)* [T.]

[64] *Ibid.*, t. I, p, 226 [*Ibid.*, t. I, p. 94].

[65] *Ibid.*, t. IV, p. 482 [*Ibid.*, t. II, p. 798].

[66] *Ibid.*, t. I, p. 213 [*Ibid..*, t. I, p. 69].

[67] *Ibid.*, t. IV, p. 340 [*Ibid.*, t. II, p. 680].

[68] Este adjetivo, medio arcaico medio neológico, pero transparente, que emplea al menos dos veces en las *Mémoires* : t. I, p. 522 [*Memorias…*, t. I, p. 281; pero el traductor escribe: "narrador"], a propósito del cuentero "Dinarzada" en el sitio de Thionville, y t. IV, p. 374 [t. II, p. 703], a propósito de sus *Memorias* mismas, "*ramenteurs de mes jours passés*". Hugo diría sin duda: "En *ramenteur*, está *menteur* ["mentiroso"]." [El neologismo es probablemente un híbrido de *raconteur* ("cuentista") y *menteur* ("mentiroso"). Como hemos dicho, el traductor de la edición mexicana que tomamos como referencia optó por "narrador" (Dinarzada) y por "rememoradoras" (las *Memorias*), respectivamente: simplificaciones saludables en las que no obstante se pierde más de un *matiz*. Aunque el español no parece permitir una síntesis tan perfecta como el francés de *cuentista* y *mentiroso* (o de los diversos sinónimos de una y otra palabra), existe sí el sustantivo "cuentero", cuya ambigüedad sintetiza bastante bien los significados de ambas. [T.]

[69] *Ibid.*, t. I, p. 226-227 [*Ibid.*, t. I, p. 95].

timore y Filadelfia,[70] y que viene a su lado a "rozar la tierra fúnebre" de Jaffa durante su estadía en Tierra Santa.[71] Tal es el recuerdo personal que invoca a propósito de la "campaña de Siria" de Bonaparte; pero, en el *Itinerario*, la golondrina, en compañía de dos aguzanieves, aparece ya por encima del navío, entre Chipre y Jaffa; toda esta página importa para mis propósitos:

Tal vez se dirigía a Siria y venía acaso de Francia; por lo cual me sentí tentado de pedirle noticias de aquel techo paterno que había abandonado hacía tanto tiempo. Recuerdo que en mi niñez pasaba horas enteras mirando con un placer no exento de tristeza, revolotear las golondrinas en otoño; un instinto secreto me anunciaba que algún día sería viajero como estos pájaros. Se reunían a fines de septiembre en los juncos de un vasto estanque; allí, exhalando agudos gritos y ejecutando mil evoluciones sobre las aguas, parecían ensayar sus alas y prepararse a largas peregrinaciones. ¿Por qué de todos los recuerdos de nuestra existencia, preferimos los que se remontan hasta nuestra cuna? Ni los goces del orgullo, ni las ilusiones de la juventud se presentan con encanto a la memoria; lejos de esto, hallamos en unos y en otras aridez y amargura; pero las circunstancias más ligeras despiertan en el fondo del corazón las emociones de la primera edad, y siempre con nuevo atractivo. A orillas de los lagos de América, en un desierto desconocido que nada cuenta al viajero, y en una tierra de la que no se tiene otra idea que la extensión de su soledad, una golondrina basta para reproducirme las escenas de los primeros días de mi vida, como me las retrataba a la sazón en el mar de Siria, a la vista de una tierra antigua, que resonaba con la voz poderosa de los siglos y las grandes tradiciones de la historia.[72]

Finalmente es la misma golondrina quien se encarga, durante el primer regreso de Praga a París, de recapitular en prosopopeya sus sucesivos encuentros a través de las épocas y generaciones:

Francisco —me ha dicho mi compañera de Bischofsheim—, mi tatarabuela vivía en Combourg, bajo las vigas de la techumbre de tu torre; tú le hacías compañía cada año en el otoño, en el cañaveral del estanque, cuando soñabas allí

[70] *Ibid.*, p. 372 [*Ibid.*, t. I, p. 190].
[71] *Ibid.*, t. II, p. 341 [*Ibid.*, t. I, p. 512].
[72] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, en *Œuvres romanesques et voyages*, *op. cit.*, t. II, p. 960 [Versión en español: *De París a Jerusalén*, Barcelona, Laertes, 1982, p. 168].

por la tarde con tu sílfide. Abordó tu peñón natal, el mismo día que te embarcabas para América y siguió por algún tiempo la vela de tu barco. Mi abuela anidaba en la ventana de Carlota; ocho años después llegó a Jaffa contigo; tú la señalaste en tu *Itinerario*. Mi madre, gorjeando a la aurora, cayó un día por la chimenea en tu despacho de Asuntos Extranjeros; tú le abriste la ventana. Mi madre tuvo varios hijos; yo que te hablo, soy de su último nido; te he encontrado ya en la vieja vía de Tívoli, en la campiña romana; ¿no te acuerdas?[73]

Tiene que acordarse, puesto que es él quien la ha hecho hablar así en su propio recuerdo, incluso si algunos de estos encuentros (en la ventana de Charlotte en Torquay, sobre el "peñón natal" de Saint-Malo al embarcarse en abril de 1791) no han dejado ninguna otra huella en el texto de las *Memorias*.

*

Sin duda no por casualidad la golondrina de Bischofsheim, aparición rarísima de ese nombre de pila en las *Memorias*, lo llama tan familiarmente "François"; su santo patrono, como él no dejará de repetirlo un poco más adelante, era amigo de los animales, y particularmente de los pájaros, a quienes sabía hablarles, y quienes también debían de saber responderle: "Cuando quería rezar por la mañana, imponía el silencio a las golondrinas, y ellas callaban. […] He recibido de mi patron[o] la pobreza, el amor a los pequeños y a los humildes y la compasión por los animales."[74] Esta piadosa evocación viene a propósito del San Francisco de 1833, el día mismo en que traspasa la frontera francesa. La transitividad de la memoria puede tomar en efecto una forma casi caricaturesca: la del aniversario, que para él es más bien aniversario de aniversario (aquí se trata, no de su aniversario en el sentido ordinario [de cumpleaños], el 4 de septiembre, sino del día de San Francisco, el 4 de octubre, fecha que por mucho tiempo ha creído, o querido creer, la de su nacimiento): "San Francisco es para mí, todos los años, un día de examen de conciencia. Vuelvo la mirada hacia el pasado; me pregunto dónde estaba, qué hacía en cada cumpleaños anterior." Leemos bien: *en cada*

[73] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV., pp. 345-346 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. II, p. 684].

[74] *Ibid.*, p. 501 [*Ibid.*, pp. 812-813].

cumpleaños [*anniversaire*]; aquí, el ritual mnemónico se vuelve un poco (y cada vez más) vertiginoso, pues se debe comprender que en cada cumpleaños se ocupaba ya en rememorar todos los precedentes —sin contar, por lo tanto, la evocación obligada del héroe de los *Fioretti*, de quien aparentemente se pretende una especie de reencarnación edificante y ornitófila. El "examen de conciencia" se convierte en ejercicio espiritual, pero también en un ejercicio, pasablemente narcisístico ––rememoración de rememoración––, de memoria acumulativa.

Pero si la rememoración puede ser un acontecimiento espontáneo, e involuntario, la conmemoración es por el contrario un acto eminentemente voluntario, y a veces deliberadamente organizado en su coincidencia, como cuando Chateaubriand "evoca" su lejano adiós a Combourg "al decir adiós a los bosques de Aulnay", es decir a sus queridas plantaciones, en sí mismas memorativas, de la Vallée-aux-Loups[75] (doblemente memorativos: de lugares de procedencia —pino de Jerusalén, laurel de Granada, etc.—, y de obras concebidas bajo sus sombras: "al pie de los cuales pinté a Blanca, canté a Cimodocea, inventé a Velleda. Esos árboles nacieron y crecieron con mis ensueños; eran sus Hamadryades"), o cuando "acude" a Chantilly, lugar de nacimiento del duque de Enghien, para redactar allí en una posada, después de treinta y cuatro años, el relato de su asesinato: "Voy a referir la muerte del señor duque de Enghien, a la vista de las ruinas de Chantilly"; un pozo en Vincennes lo habría puesto más *in situ*, a decir verdad, pero una similitud temporal va a compensar este defasaje espacial: "Es de noche, y estamos en Chantilly; era de noche cuando el duque de Enghien estaba en Vincennes."[76] Evidentemente este gesto, a la vez solemne y acostumbrado, es ensamblar una muerte a un nacimiento.

*

En Proust, el agente mnemónico presente está siempre identificado, puesto que el relato del episodio de reminiscencia comienza con su mención explícita: sabor de magdalena, adoquines desiguales, tintineo de cuchara, etc. Es más bien su análogo pasado el que

[75] *Ibid.*, pp. 220-221 [*Ibid.*, p. 90].
[76] *Ibid.*, t. II, p. 138-147 [*Ibid.*, t. I, pp. 450-456].

tarda (un poco) en localizarse, identificando al mismo tiempo el fragmento de pasado al cual pertenece: infancia en Combray, estadía en Venecia, detención del tren en un bosquecillo. En Chateaubriand, el fragmento de pasado no falla jamás en su invocación: su identificación es inmediata; es verdad que casi siempre se trata de un momento de la infancia (Saint-Malo, Plancoët) o de la adolescencia, llamada "primera juventud" (Combourg). Lo que puede quedar en la oscuridad es el eslabón en sí, lo cual no le impide en absoluto cumplir con su función: en Wocknabrück, "un río curvado bajo unas colinas cubiertas de vapores, servía de cinturón a aquellos prados. *No sé qué* me recordó el pueblo de Plancoët, donde se me había ofrecido la dicha de mi infancia".[77] También puede permanecer innombrado, porque el contexto lo indica suficientemente: deteniéndose en Marsella en 1838, visita "el fuerte construido por Francisco I", donde "reinaba el silencio [en la capilla restaurada], mientras el viento mugía afuera. El cántico de los marineros de Bretaña a *Nuestra Señora del Buen Socorro* acudía a mi memoria: se recordará cuándo y cómo he citado ya esta endecha de mis primeros días en el océano".[78] Aquí el vínculo implícito es evidentemente el ruido del viento. En el bosque de Combourg, el "futuro viajero" demostraba, en el crepúsculo, un notable —y debidamente notado— sentido de la orientación; algunos años más tarde, "no pocas veces, al ver ponerse el sol en los bosques de América, me he acordado del bosque de Combourg: mis recuerdos se hacen eco".[79] Esta última frase puede parecer tan torpe como expresiva: un momento presente hace eco a un momento pasado, o a la inversa, y eso se llama recuerdo, pero mal se percibe aquí un eco *entre recuerdos*. La verdad, una vez más, es que hay *dos* recuerdos presentes: el bosque de Combourg resurge en América, pero también los bosques de América *ramentées* por el autor de las *Memorias*, en 1812, si ha de creerse en el fechado oficial, es decir unos veintisiete años después del primero y veintiuno después del segundo. Vistos u oídos desde 1812, estos dos recuerdos se hacen, sí, eco, tal vez en el sentido de que se evocan recíprocamente,

[77] *Ibid.*, p. 480; las cursivas son mías [*Ibid.*, t. II, p. 796].

[78] *Ibid.*, t. II, p. 71 [*Ibid.*, t. I, p. 405]; ese fuerte estaba situado, si lo he entendido bien, sobre el actual emplazamiento de Notre-Dame-de-la-Garde; el cántico de los marineros en Notre-Dame du Bon-Secours se entona durante la tormenta soportada al regresar de América, t. I. p. 467 [t. I, p. 245].

[79] *Ibid.*, t. I, p. 187 [*Ibid.*, p. 64].

y sin consideración por el orden cronológico: en medio del relato de los años de Combourg irrumpe esta evocación de los bosques de América, como anticipación narrativa y por lo tanto a despecho de la focalización temporal en el joven héroe, de acuerdo con una capacidad de memoria que no puede ser sino la del narrador autobiográfico. El mismo efecto de anacronismo se encuentra en ocasión del "viaje al mediodía de Francia" (es el título de este capítulo 2 del libro XIV, fechado en 1838):* "En Toulouse vi desde el puente del Garona la línea de los Pirineos que habría de cruzar cuatro años después; los horizontes se suceden como nuestros días."[80]

*

En suma, en el régimen narrativo más o menos constante de las *Memorias* (a excepción de pocas páginas trasladadas, a modo de diario o epistolar), no se pueden hallar episodios memoriales que no sean de un (al menos) doble disparador, puesto que el relato de tales episodios implica en todo caso la instancia (más o menos antigua) de rememoración, el momento (necesariamente más antiguo) rememorado, y el tiempo presente de narración, que acarrea este acto de memoria como cualquier acto del héroe —o de cualquier otro personaje más o menos directamente evocado, como Bonaparte o madame Récamier. El dispositivo mínimo es, pues: me acuerdo (y narro) hoy haberme acordado no hace mucho de lo que había vivido antaño. Estos *tiempos mezclados* de presente y de diversos pasados son la trama misma, y uno de los más activos (y a menudo farragosos) resortes retóricos del relato de las *Memorias*. Y es sabido cuánto dirigen y subrayan estos acercamientos la arquitectura misma de la obra, al interponer en el relato, al principio de algunos libros, lo que el autor llama "prólogos obligados" relacionados con su instancia narrativa: "Estas *Memorias* fueron compuestas en distintas fechas y en distintos países. De ahí, los prólogos obligados que describen los lugares que tenía ante mis ojos y los sentimientos que me ocupaban en el instante en que se reanudaba mi narración. Las formas

* Corresponde al capítulo 2 del libro II de la segunda parte, en el tomo I de la obra citada en español [T.].

[80] *Ibid.*, t. II, p. 75 [*Ibid.*, t. I, p. 408]. En realidad, atravesará los Pirineos *cinco* años más tarde, en junio de 1807, a su regreso de Oriente por España.

cambiantes de mi vida penetraron así las unas en las otras: me ha ocurrido que en mis instantes de prosperidad tuve que hablar de mis tiempos de miseria, y en mis días de tribulación hube de describir mis días de felicidad."[81] "Obligados", estos prólogos no lo son tanto como pretende esta página de la Introducción, pues nada lo "obligaba" a informar a su lector póstumo, que no tenía ninguna razón para interesarse en ellas, de las agitadas circunstancias de su trabajo de redacción.

Pero aquello de lo que se supone que el lector ordinario no se interesa bien puede importarle a ese lector un poco menos ordinario, y maniaco de profesión, que es el crítico. Revelemos entonces ese puñado de ocurrencias —he de recordar que el orden de las campañas de redacción no coincide con el de los periodos de vida: 1ª campaña: 1811-1817 (Vallée-aux-Loups) para los tres primeros libros, período de vida 1768-1786; 2ª campaña: 1821-1822 (Berlín-París-Londres) para los libros IV-XII, periodo 1786-1800; 3ª campaña: 1828-1833 (Roma-París) para los libros XXX-XLII, periodo 1828-1833; 4ª campaña: 1835-1839 (París) para los libros XIII-XXIX, periodo 1800-1828. Conllevan tales "prólogos", excepto omisión de mi parte:

– El capítulo 6 del libro I: estancia (dudosa, según los biógrafos) en Dieppe en septiembre de 1812, por orden de alejamiento signada por monsieur Pasquier, prefecto de policía.

– El capítulo 9 del libro II (Montboissier, julio 1812: es la famosa reminiscencia con el tordo).

– El libro IV (Berlín, marzo de 1821), comienzo de la segunda campaña de redacción: "Hay una gran distancia de Combourg a Berlín, de un joven soñador a un viejo ministro. Encuentro en lo que precede estas palabras: '¿En cuántos lugares he comenzado a escribir estas *Memorias*, y en qué lugar las terminaré?' Cerca de cuatro años han pasado entre la fecha de todos los hechos que acabo de contar y ésta en que reanudo las *Memorias*."[82] El capítulo 10 del mismo libro conlleva su propia indicación narrativa, motivada por un cambio de lugar y de situación: "Todo lo que se acaba de leer en este libro cuarto ha sido escrito en Berlín. He vuelto a París para asis-

[81] *Ibid.*, t. I, p. 117 [*Ibid.*, t. I, p. 14].

[82] *Ibid.*, p. 239 [*Ibid.*, p. 102]; se embrolla un poco; esos cuatro años han pasado, no desde los hechos que cuenta en el capítulo precedente, "Adiós a Combourg", sino desde el final de su primera campaña de escritura.

tir al bautizo del duque de Bordeaux, y he presentado la dimisión de mi embajada por fidelidad política al señor de Villèle, que ha dejado de ser ministro. Vuelto a mis ocios, escribamos…"[83]

– El VI (Londres, abril de 1822): es, creo, el único capítulo oficialmente titulado "Prólogo".

– El XIII (Dieppe, 1836), comienzo de la segunda parte, y de la cuarta campaña, que corresponde al tercer periodo de la vida: "Sabido es que he cambiado de lugar varias veces mientras redacto estas *Memorias;* que he descrito con frecuencia esos lugares, hablado de los sentimientos que me inspiraban y consignado mis recuerdos, mezclando así la historia de mis pensamientos y de mis hogares provisionales con la historia de mi vida. […] Con el fin de saber dónde estamos, es útil echar una ojeada al estado actual de mis *Memorias.* Me ha ocurrido lo que le ocurre a todo el que trabaja en gran escala: en primer lugar, he levantado los pabellones de los extremos, y luego, desplazando los andamiajes, he colocado la piedra y el cemento de las construcciones intermedias. Se empleaban varios siglos en la construcción de las catedrales góticas. Si el cielo me da vida, el monumento será terminado por mis diversos años de vida; el arquitecto, siempre el mismo, será el único que habrá cambiado de edad." [84] Puede verse que Proust no será el primer escritor que califique a su obra de "catedral".

– El XVIII, que nos conduce, en 1814, al final de su "carrera literaria", conlleva una suerte de epílogo: "Ahora, el relato al que doy fin reúne los primeros libros de mi vida política, precedentemente escritos en fechas diversas. Me siento con algo más de valor al penetrar en las partes terminadas de mi edificio…"[85]

– El XXIV nos advierte de una prolepsis relativa a Napoleón: "Me ocupo de nuevo de él. Retornando sobre los días transcurridos y anticipando sobre los tiempos futuros, ya no volveré a dejarlo hasta después de su muerte."[86]

– El XXV (París, 1839) marca el retorno definitivo al relato personal, después de los seis libros casi enteramente consagrados a la vida de Bonaparte: "Caer de Bonaparte y del Imperio en lo que los si-

[83] *Ibid.*, p. 270 [*Ibid.*, p. 124].
[84] *Ibid.*, t. II, p. 18 [*Ibid.*, t. I, pp. 365-367].
[85] *Ibid.*, p. 276 [*Ibid.* p. 554].
[86] *Ibid.*, p. 651 [*Ibid.*, p. 812].

guió, es caer de la realidad a la nada, de la cúspide de una montaña a una sima…"[87]

– El XXVII, que aborda la embajada de Londres, recuerda que es "en Londres, en 1822, donde escribí sin interrupción la parte más larga de estas *Memorias*, la cual comprende mi viaje a América, mi regreso a Francia, mi vida, mi paso por París, mi emigración a Alemania con mi hermano, mi residencia y mis desgracias en Inglaterra desde 1793 hasta 1800";[88] es la sustancia de los libros VI a XII: volveremos a encontrarnos con este nudo gordiano cronológico.

– El XXVIII se limita a referirse, para el relato del congreso de Verona, a la obra que le debe su título: "Si por casualidad se tuviesen deseos de releerlo [¿por qué *re-*?], se lo puede encontrar por doquier."[89]

– El XXIX, "Embajada de Roma": "[Lo] que acabo de escribir en 1839 [de Madame de Staël y de Madame Récamier]viene a unirse con este libro de mi embajada en Roma, escrito en 1828 y 1829, hace diez años."[90]

– El XXXIV comienza por una "Introducción" un poco formal (se trata de abrir solemnemente la cuarta parte), fechada en París, octubre de 1830, a la cual encadena el capítulo 2: "Tracé rápidamente en el mes de octubre del año pasado la breve introducción de esta cuarta parte de mis *Memorias*; pero no pude continuar este trabajo por tener otro en el telar: se trataba de la obra [los *Estudios históricos*] con que terminaba la edición de mis *Obras completas*." [91]

– El XXXVI (París, rue d'Enfer, 9 de mayo de 1833) marca un comprensible (no digo contagioso) cansancio: "He continuado la serie de los últimos hechos hasta hoy; ¿podré al fin reanudar mi trabajo? Este trabajo consiste en las distintas partes de estas *Memorias* aún no terminadas [libros XXXVII-XLII, relato de sus dos misiones en Praga]. Me cau-

[87] *Ibid.*, t. III, p. 11 [*Ibid.*, t. II, p. 9].

[88] *Ibid.*, p. 89 [*Ibid.*, p. 63].

[89] *Ibid.*, p. 125 [después de "fatigar" en vano, una y otra vez, el volumen en cuestión, hemos renunciado a encontrar esta frase en la traducción mexicana; las cuestiones relativas al Congreso de Verona están tratadas entre las páginas 90 y 115 del t. II; en la p. 98 se lee: "Puede verse en *El congreso de Verona* mi correspondencia, etc." [T.].

[90] *Ibid.*, p. 191 [*Ibid.*, p. 277]; "lo que acabo de escribir…": se trata de tres capítulos del "libro Récamier", del que la edición Berchet, conforme al último estado del texto original, confina el resto a un apéndice.

[91] *Ibid.*, t. IV, pp. 25, 28 [*Ibid.*, t. II, pp. 483, 484].

saría algunas dificultades ponerme a ello [el libro precedente estaba fechado en mayo de 1832] *ex abrupto*, pues tengo la cabeza preocupada con las cosas del momento…[92]

– El XLII y último, bajo el título "Conclusión" (entre los capítulos 9 y 10), recapitula el conjunto en la misma tonalidad, pero con una preocupación intacta por la precisión (si no por la exactitud) cronológica: "Comencé a escribir estas *Memorias* en la *Valée-aux-Loups* el 4 de octubre de 1811; acabo de releerlas, corrigiéndolas, en París, hoy 25 de septiembre de 1841: hace, pues, 29 años, 11 meses y 21 días que tengo en secreto la pluma, componiendo mis libros públicos en medio de todas las revoluciones y de todas las vicisitudes de mi existencia. Mi mano está cansada: ojalá no haya pesado sobre mis ideas, que no han cedido y que siento vivas como al comienzo de la carrera."[93]

Realmente se diría que el autor, constantemente, teme —o finge temer— que su lector se pierda en este laberinto temporal que hubiese sido, una vez más, mucho más simple ahorrarle borrando en su texto toda huella de esta génesis atormentada, que los especialistas se habrían encargado de reconstituir mediante sus sabios métodos. En realidad, pocas obras anuncian tan ostensiblemente las etapas de su composición. Por lo tanto yo creo más bien que esta complicación no le disgusta, y que tampoco le disgusta arrastrar en ella a su lector bajo el tinte de guiarlo, como Fedra fantaseando con guiar a Hipólito, para, con él, encontrarse o perderse: el "arquitecto" virtuoso y tan orgulloso de la complejidad de su edificio como de su amplitud y, tal vez por encima de todo, de haber logrado, abordándolo por la fachada y luego por el presbiterio, unir estos dos extremos por la nave media, sin demasiados tropiezos ni accidentes. Se ocupa de publicar, para hacérnoslo admirar, este *tour de force*, que de otro modo corría el riesgo de pasar inadvertido: por una vez, la apreciación estética supone un desvío por la cocina, o —para decirlo menos vulgarmente— por los secretos de atelier.

*

[92] *Ibid.*, p. 195 [*Ibid.*, p. 589].
[93] *Ibid.*, p. 567 [*Ibid.*, pp. 876-877].

Encontraremos otros signos de esta autosatisfacción, después de todo bastante ingenua, y por lo tanto casi simpática; pero tal vez haya que pensar también que la estructura de una autobiografía, o de una obra de Memorias (para no hablar de la de un Diario), si el autor se contenta con seguir el orden de los tiempos, es de una simplicidad más bien decepcionante para un escritor prendado de los efectos artísticos. La intervención espectacular —en términos de redacción, se entiende— entre los periodos 1828-1833 y 1800-1828, cruzada cuya causa práctica no es en absoluto evidente, apunta tal vez, inconscientemente, a compensar esta decepción: *qualis artifex…* Todavía había que darla a conocer y, gracias a eso, nos hemos beneficiado.

Otro, tal vez, habría invertido resueltamente esos periodos en el texto mismo, invitando al lector a saltar con él de 1800 a 1828 antes de volver juntos atrás, pero ese otro estaba todavía por nacer y, después de todo, la analepsis *Un amor de Swann*, en *En busca del tiempo perdido*, no corresponde a la vida del héroe-narrador. En suma, esto ha sido ensamblar el coro a la fachada y colocar la nave al este del coro.

*

Hemos visto que ciertos objetos comunes (tordo, grajo, cornejas, martinetas, golondrinas) operan sin tropiezos el traslado de un lugar a otro —o sea, con la mayor frecuencia, de no importa qué país hacia la "patria" bretona. Pero ocurre también, puesto que a veces el viajero regresa sobre sus pasos, que la mezcla de tiempos se efectúa a favor de dicho regreso: una misión en Praga (septiembre de 1833) duplica otra (mayo del mismo año), audiencias y (sobre todo) viaje incluidos: "Del 1 al 4 de octubre, vi de nuevo los lugares que había visto tres meses antes";[94] "Pasé el Danubio a las tres de la mañana; le había dicho en el verano lo que ya no se me ocurría decirle en otoño; ni él estaba ya en las mismas ondas, ni yo en las mismas horas. Dejé lejos, a mi izquierda, mi querido pueblo de Waldmünchen, con sus piaras de cerdos, el pastor Eumeo y la campesina

[94] *Ibid.*, p. 500 [*Ibid.*, p. 812].

que me miraba por encima del hombro de su padre";[95] las martinetas y la desgreñada muchacha del cuévano de Hohlfeld ya no se muestran en el segundo pasaje: "Lo cual me entristeció. Tal es mi carácter: idealizo los personajes reales y personifico los sueños, cambiando de lugar la materia y la inteligencia. Una muchacha y un pájaro aumentan hoy la multitud de los seres de mi creación, de los que mi imaginación está poblada, como esos insectos que vemos en un rayo de sol. Perdón: estoy hablando de mí; siempre me doy cuenta demasiado tarde" [96] (es muy tarde en efecto: no estamos más que a cien páginas del punto final). Una estancia en Roma no deja de evocar otra: "Mi memoria de los lugares, asombrosa y cruel a la vez, no me ha dejado olvidar una sola piedra. [...] Embajador ante la Santa Sede en 1828, me apresuré a recorrer los palacios y las ruinas y a preguntar por las personas que había tratado en Roma en 1803 [como secretario de embajada]. De palacios y de ruinas encontré mucho; de personas, poco." [97] Pero las consideraciones sobre las vicisitudes de la fortuna y del destino político, que deberían imponer un retorno igualmente simbólico, están ausentes: tal vez porque lo esencial de esos dos libros (XXIX y XXX) se compone de citas de informes oficiales y de cartas a Juliette, que se prestan a ello un poco menos.

En contrapartida, tales observaciones pululan en ocasión de la segunda estancia en Londres (embajada de 1822), que se encuentra en el corazón del embrollo cronológico de las *Memorias* : es durante esta segunda estancia que Chateaubriand cuenta la primera, los años de exilio de mayo de 1793 a mayo de 1800 (libros X, XI y XII) —"El embajador del rey de Francia puede contar la historia del emigrado francés en el lugar mismo en que éste se encontraba desterrado"—, [98] y esa parte entre 1835 y 1839, en París, que contará la segunda (libro XXVII). La relación temática entre estas dos situaciones es evidentemente el contraste entre la miseria y el abandono que han marcado la primera y la gloriosa opulencia que marca la segunda —ocasión de manifestar, de acuerdo con una paradoja

[95] *Ibid.*, p. 481 [*Ibid.*, p. 797]; la primera estada en Waldmünchen está contada en los capítulos 10-12, pp. 234-250 [pp. 612-622].

[96] *Ibid.*, p. 500 [*Ibid.*, p. 811]; la muchacha del cuévano estaba en el capítulo XXXVIII-6, p. 340 [*Ibid.*, p. 623].

[97] *Ibid.*, t. III, pp. 204, 208 [*Ibid.*, t. II, pp. 287, 289].

[98] *Ibid.*, t. I, p. 344 [*Ibid.*, t. I, p. 173].

convenida y pasablemente complaciente, una nostalgia por la primera en el curso de la segunda: "Al llegar a Londres como embajador francés, uno de mis placeres era dejar mi coche en la esquina de una plaza, y recorrer a pie las callejuelas que en otro tiempo frecuenté; los arrabales populares y baratos, donde se refugia la desgracia bajo la protección de un mismo sufrimiento, los abrigos ignorados en que vivía con mis asociados de infortunio, no sabiendo si tendría pan al día siguiente, yo, que en 1822 tengo una mesa cubierta por tres o cuatro servicios. […] ¡Cuánto he añorado, en medio de mis insípidas pompas, aquel mundo de tribulaciones y de lágrimas, aquellos tiempos en que confundía mis penas con las de una colonia de infortunados!" [99] Este tema se prolonga durante dos páginas más, y aquí está al final del libro XII (regreso del exilio): "Así abandoné Inglaterra en 1800. Mi corazón estaba ocupado por sentimientos muy distintos de los que alberga en la época en que escribo esto, en 1822. No me llevaba de la tierra de exilio más que añoranzas y sueños; hoy, mi cabeza está llena de escenas de ambición, de política, de grandezas y de cortes, en poca armonía con mi carácter";[100] y de nuevo en el libro XXVII, capítulo 3: "Yo bebía el *tokai* no lejos de los lugares que me vieron tragar agua a cántaros y casi morirme de hambre..."[101]

Las dos épocas en contraste, he de recordarlo del mismo modo en que él mismo no deja de precisarlo caritativamente, son el exilio de 1793 a 1800, y la embajada de 1822, de la que los varios meses están ocupados, aparte de los festines y otras tareas diplomáticas, por la narración de dicho exilio. Con toda lógica temporal, este momento narrativo debería estar puesto en el presente, como por otra parte acaba de estarlo en las dos últimas frases citadas ("en la época en que escribo esto, en 1822"), y ya en el final del capítulo x-3, que a decir verdad mezcla, de manera bastante curiosa, el presente "histó-

[99] *Ibid.*, p. 340 [*Ibid.*, p. 171].

[100] *Ibid.*, p. 646 [*Ibid.*, p. 361]

[101] *Ibid.*, t. III, p. 96 [*Ibid.*, t. II, p. 69]. El "Prefacio testamentario" de 1833 añadirá a esta serie un nuevo revés de fortuna, menos gratificante en sí mismo, pero más heroico de enarbolar: "Después de haber sufrido la pobreza, el hambre, la sed y el destierro, me he sentado, como ministro y embajador, cubierto de bordados de oro, de condecoraciones y de bandas, a la mesa de los reyes, en las fiestas de los príncipes y de las princesas para volver a caer en la indigencia y probar la prisión" (*Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 844 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I, p. 8].

rico" y el presente de la narración: "He aquí, que después de mis correrías por los bosques de América y por los campos de Alemania, llegaba en 1798, como pobre emigrado, a esta misma tierra en que estoy escribiendo en 1822 y donde soy hoy magnífico embajador".[102] Con estas excepciones, no lo está por decir así jamás, y por una clara razón: a pesar de la presencia de muchas campañas de redacción, campañas discontinuas y de relaciones temporales diversas con su contenido de historia, y a pesar de las fechas de redacción indicadas al comienzo de numerosos capítulos, como es el caso para estos libros X a XII ("Londres, de abril a septiembre de 1822"), se supone que el momento de enunciación virtual del conjunto sea el de la última página, o de la última hora del autor (4 de julio de 1848), e incluso, si se da crédito al título, un momento situado un poco más allá de la muerte del autor: es un muerto el que habla, cuyo "hoy" está en el fondo de su tumba. Desde ese punto de vista es más "lógico" poner en pasado todos los momentos de la vida del héroe, "yo-narrado", incluidos los momentos, como esos pocos meses de 1822, donde resulta ser, a unos veinticinco años de distancia, el "yo-narrador" de su propio pasado. Es por lo tanto la posición adoptada por el mismo Chateaubriand, incluso si la edición de 1850, sin duda infiel a sus intenciones sobre este punto como sobre algunos otros, adoptaba para este periodo un presente que no figura en los "manuscritos" de 1847 y de 1848, de los que toman el texto los editores modernos (de manera más brutal, un "antaño" de los manuscritos se había convertido en "ayer").[103] Pero la verdad es que hay contradicción formal entre este enunciado ficticiamente póstumo del conjunto y la presencia de fechas de redacción intermedias, auténticas o no. Una vez creada esta contradicción, ningún criterio puede ser del todo coherente, y el memorialista se *embarulla* un poco —digamos para hablar como él— en el laberinto de su propia cronología.

Este trastorno gramatical menor no perturba en absoluto, sin duda, al lector despreocupado de las "variantes", y nada indica que el mismo Chateaubriand haya caído en la cuenta de dicho trastorno. Sin embargo, evidentemente es consciente del trastorno que engendran sus múltiples idas y vueltas narrativas entre sus dos estadas londinenses, y ya lo hemos visto excusarse por ello, no sin una insisten-

[102] *Ibid.*, t. I, p. 549 [*Ibid.*, t. I, p. 298].
[103] *Ibid.*, p. 426, nota de variante.

cia un tanto complaciente, o tal vez divertida; un signo de esta diversión es el recurso a la figura bromista de la metalepsis: "Los que leen esta parte de mis *Memorias* no se han dado cuenta de que las he interrumpido dos veces: una, para ofrecer una gran comida al duque de York, hermano del rey de Inglaterra; otra, para dar una fiesta el aniversario de la vuelta del Rey de Francia a París, el 8 de julio. Esta fiesta me ha costado cuarenta mil francos". [104] Si se cree a Marcellus, entonces primer secretario de la embajada, esta última cifra es tan falsa como precisa: otra vez un "efecto de realidad"; el desembolso exacto sería de veinte mil francos para las dos fiestas. Se trata siempre de subrayar el contraste entre la miseria pasada y la opulencia "presente". Lo que es verdad, sin lugar a dudas, es que esos gastos corrían por cuenta personal del embajador, y que como resultado de ellos nuestro héroe se vio un poquito arruinado.

*

El caso más marcado de estas "intrusiones de autor" (las cuales, para continuar en el idioma de Georges Blin, son al mismo tiempo "indicaciones de *régie*") abre el libro XXVII (redactado en 1839, y cuidadosamente fechado, como se verá), en el cual va a abordar de frente, y sin demasiadas contorsiones cronológicas, su "embajada de Londres" (es el título del libro):

Fue en Londres, en 1822, donde escribí sin interrupción la parte más larga de estas *Memorias*, la cual comprende mi viaje a América, mi regreso a Francia, mi boda, mi paso por París, mi emigración a Alemania con mi hermano, y mi residencia y mis desgracias en Inglaterra desde 1793 hasta 1800. En ella se encuentra la pintura de la vieja Inglaterra y cómo describía todo eso en la época de mi embajada (1822); los cambios acaecidos en las costumbres y en los personajes desde 1793 al final del siglo me impresionaban; me sentía naturalmente inclinado a comparar lo que estaba viendo en 1822 con lo que había visto durante los siete años de mi destierro allende la Mancha.

Así han sido relatadas por anticipado cosas que yo debería colocar ahora bajo la propia fecha de mi misión diplomática. El prólogo del Libro VI de la Primera Parte ha hablado de mi emoción, de los sentimientos provocados en mí por la vista de aquellos lugares caros a mi memoria. Pero tal vez no hayáis

[104] *Ibid.*, p. 561 [*Ibid.*, p. 306].

leído ese libro. Habéis hecho bien. Me basta ahora con advertir el lugar en el que se llenan las lagunas que va a haber en el relato actual de mi embajada en Londres. Heme aquí, escribiendo en 1839, entre los muertos de 1822 y los muertos que los precedieron en 1793.[105]

Quién más escrupuloso, a pesar de la coquetería incidental ("Habéis hecho bien") y la invocación de los muertos —de la muerte— que da a este *mi vida, instrucciones de uso* el drapeado fúnebre encargado de ennoblecerlo, y que raramente falta en los casos delicados. Pero he aquí la continuación:

En Londres, en el mes de abril de 1822, me encontraba a cincuenta leguas de la señora Sutton. Me paseaba por el parque de Kensington con mis impresiones recientes y el antiguo pasado de mis años juveniles; confusión de tiempos que produce en mí una confusión de recuerdos; la vida que se consume mezcla, como el incendio de Corinto, el bronce fundido de las estatuas de las Musas y del Amor, de los trípodes y de las tumbas.

En cuanto a la tumba, estábamos prevenidos. Pasemos por alto el incendio de Corinto, que tal vez volveremos a encontrar. Me explico mal porque es la confusión de los recuerdos la que produce la confusión de los tiempos, y no a la inversa, pero se trata sin duda, una vez más, de las diversas "capas" de recuerdos confundidos en el espíritu del narrador de 1839. La palabra justa evidentemente es *confusión,* eso que él llama en otra parte la "tiranía" de su memoria, que, "haciendo entrar el pasado en el presente, le roba a éste una parte de lo que tiene de miserable".[106] Pero la acción de esta tiranía no es siempre tan benéfica, o consoladora; al observar en otra parte que el recuerdo del Niágara le estropea una cascada helvética ("Cuando se ha visto la catarata del Niágara, ya no hay más cascadas"; había anticipado este efecto, mucho más arriba, en términos aun más lapidarios: "El Niágara hace olvidarlo todo"),[107] empalma: "Mi memoria opone sin cesar mis viajes a mis viajes, montañas a montañas, ríos a ríos, bosques a bosques, y mi vida destruye mi vida. Lo mismo me sucede con respecto a las sociedades y a los hombres."[108]

[105] *Ibid.*, t. III, p. 89-90 [*Ibid.*, t. II, pp. 63-64].
[106] *Ibid.*, p. 437 [*Ibid.*, t. II, p. 455].
[107] *Ibid.*, t. I , p. 409 [*Ibid.*, t. I , p. 208]
[108] *Ibid.*, t. IV, p. 147 [*Ibid.*, t. II, pp. 559-560].

*

Esta ambigüedad de una memoria a la vez eufórica y maléfica, destructora y re-creadora, se encuentra ya en una página mucho más antigua (fechada en 1812), relativa a sus años en el colegio de Dol: acaba de evocar la "memoria de las palabras" de la que disfrutaba entonces, y que con la edad "ha dejado lugar en mí a otra especie de memoria más singular, de la que tendré quizás ocasión de hablar"; nunca sabremos muy bien a qué "memoria más singular" hace referencia aquí, salvo tal vez esa "memoria de los lugares" que lo hemos visto calificar como "asombrosa y cruel a la vez"; pero he aquí la continuación:

Hay una cosa que me humilla: la memoria va con frecuencia unida a la falta de inteligencia, y la vuelve más pesada por el bagaje con que la sobrecarga. Y sin embargo, ¿qué seríamos sin memoria? Olvidaríamos nuestras amistades, nuestros amores, nuestros placeres y nuestro asuntos; el genio no podría reunir sus ideas; el corazón más afectuoso perdería su ternura si no recordara; nuestra existencia quedaría reducida a los momentos sucesivos de un presente que huye sin cesar; ya no habría pasado. ¡Míseros de nosotros! ¡Nuestra vida es tan vana que es tan sólo un reflejo de nuestra memoria![109]

Se puede admirar la manera en que un lugar común, insensiblemente, conduce a una paradoja —por no decir a un sofisma. Pero ese sofisma expresa bastante bien el destino del memorialista, que reduce su "vida" a ser "tan sólo un reflejo de su memoria" (de sus *Memorias*), porque de alguna manera elimina en aquélla todo lo que escapa a esta última, sin contar todo lo que se cuida de olvidar. La memoria selectiva vale también por aquello que borra.

*

Por otra parte, la confusión de los tiempos no siempre es el resultado de un inopinado resurgimiento del pasado en el presente; también ocurre que el presente del narrador haga irrupción en el pasado del héroe, o al menos en el relato que el primero hace del pasado del segundo; en el momento en que éste, desde la berlina fa-

[109] *Ibid.*, t. I , p. 174 [*Ibid.*, t. I , p. 55].

miliar, vislumbra por primera vez las torres de Combourg alzándose por encima de los árboles "de una oquedad iluminada por el sol poniente", aquél se interrumpe bruscamente, o más bien su cuerpo interviene para interrumpirle contra su voluntad: "Me he visto obligado a detenerme: mi corazón latía con tal fuerza que he tenido que separarme de la mesa en que escribo. Los recuerdos que se despiertan en mi memoria me abruman por su intensidad y por su abundancia; y sin embargo, ¿qué son para el resto del mundo?"[110] La última frase presenta una especie de excusa al lector, no en realidad por esta intrusión de autor, sino por los recuerdos que lo asaltan al punto de provocar, y con qué violencia, esta interrupción. Lo más extraño en este asunto es que los recuerdos vienen a interrumpir un relato que corresponde ya a los recuerdos. Irrupción entonces de recuerdos en un relato de recuerdos y, salvo una circularidad un tanto absurda, es preciso que los primeros no se confundan con los segundos. La hipótesis más plausible me parece que es la de que los recuerdos que "agotan con su fuerza" al narrador en el momento en que cuenta su llegada a Combourg: son recuerdos de su vida en Combourg, una vida necesariamente (un poco) posterior a esta llegada. Esos recuerdos, en lo esencial, serán la materia de algunos capítulos a continuación, hasta el final del libro III. Esta irrupción del presente de la narración en el relato del pasado procede pues de la intrusión, si se me permite decirlo, de un pasado un poco (apenas) más próximo cuyo relato está todavía por venir, y que parece querer imponerse fuera de tiempo: intrusión, también, de la memoria afectiva en un momento narrativo fundado en la voluntaria anamnesia. He allí, sin duda, con qué hacer que lata el corazón; pero no veo muy bien si este latir obliga al memorialista a apartarse de su mesa, o si lo aparta por sí solo, lo cual lo releva tal vez de la hipérbole.

*

Pero hace un rato he omitido relevar una indicación un poco misteriosa: "Estaba a cincuenta leguas de Madame Sutton". Si no me equivoco, esta dama Sutton todavía no había sido mencionada como tal. No es, sin embargo, una desconocida, pero ocurre que su prime-

[110] *Ibid.*, pp. 166-167 [*Ibid.*, p. 51].

ra mención rezaba: "lady Sulton". Parece que la grafía correcta es "Sutton", peso ése no es el punto. Esa lady no es otra que Charlotte Ives, la Charlotte de Bungay, hija del reverendo Ives, en cuya casa nuestro héroe se había hospedado "algún tiempo", un invierno durante su exilio. Todo el mundo sabe que un idilio mudo se había anudado entonces entre los dos jóvenes, que una esperanza de matrimonio había nacido en los padres de Charlotte, sin duda también en la muchacha misma, y cómo el seductor a pesar suyo había debido irse después de confesar la triste verdad de su estado civil. Este episodio conmovedor se sitúa, según las versiones del texto, en 1797 (manuscrito de 1848) o 1795 (edición original; probablemente más bien en 1796) y, como ya se debe ir sabiendo, está contado entre abril y septiembre de 1822: libro X, capítulo 9.[111] Dos capítulos más adelante, el embajador-narrador de 1822 cuenta el fin de la historia: "El lector no habrá olvidado que soy [¡sí, sí!] embajador de Jorge IV, y que escribo en Londres en 1822, lo que me ocurrió en Londres en 1785. Desde hace ocho días, algunos asuntos me han obligado a interrumpir la narración que hoy reanudo. [Otro de los raros casos de narración en presente.] En ese intervalo, mi ayuda de cámara me anunció una mañana, entre las doce y la una, que se había detenido un coche a mi puerta y que una señora inglesa solicitaba hablarme…" Sigue la escena no menos emocionante en la que Charlotte, convertida en lady "Sulton", viuda del almirante "Sulton", solicita al embajador que intervenga a favor de sus dos hijos. Él promete (aparentemente sin éxito), ella se retira dejándole un paquete de pequeños recuerdos, se vuelven a ver otras tres veces, intercambian evocaciones nostalgiosas, y "he aquí mi historia con miss Ives. Al terminar de contarla me parece que pierdo otra vez a Carlota, en esta misma isla en que la perdía la primera vez".[112] Nótese que esta segunda pérdida es sentida, no en el momento de la última entrevista, sino en el momento de su narración: nuestra vida, decididamente, "es tan sólo un reflejo de nuestra memoria". Pero Charlotte no se ha borrado de su recuerdo: pensaba en ella desde su nominación para Londres (1822, ¿no es cierto?),[113] en el parque de Kensington se sabía, como hemos visto, "a cincuenta leguas" de ella, y su última mención ven-

[111] *Ibid.*, pp. 569-575 [*Ibid.*, 312-314].
[112] *Ibid.*, p. 579 [*Ibid.*, pp. 316-318].
[113] *Ibid.*, t. III, p. 87 [*Ibid.*, t. II, p. 63].

drá en el capítulo 11 del libro XXVII (siempre la "embajada de Londres"), donde retoma necesariamente la visita de lady Sutton, y refiere no menos necesariamente a su relato anticipado del libro X: "Si el lector no está muy cansado, que busque en el libro [VI] de estas *Memorias*, Primera parte, el efecto que produjo en mí, en 1822, la visión súbita de esa mujer."[114] Pero me he equivocado al decir "última entrevista": sólo era la anteúltima. Una última tendrá lugar en Francia, "cuando yo era ministro en 1823" (escribe siempre en 1839). No será muy afortunada, "por una de esas miserias inexplicables del hombre", y quedará así sin continuación ni reparación: tercera pérdida, si cuento bien.

No hay sitio para ironizar acerca del fondo, puesto que esta relación abortada es, en suma, la única relación amorosa planteada como tal en las *Memorias*. Pero no olvido que mi propósito es por el momento de orden crononarrativo. En ese plano, el papel simbólico de la dulce Charlotte es el de anudar corporalmente las dos estancias del héroe en Inglaterra, separadas por veintisiete años, y dar a esta distancia temporal, "rumor —diría Proust— de distancias recorridas", la forma melancólica de una aparición lastimada. El tiempo recobrado lleva esta vez, como en la escena final de *La educación sentimental*, la marca cruel de un tiempo perdido y de una ocasión malograda.

*

"Llegué a París [después de su viaje por Oriente y de su estadía en España] antes que las noticias que de mí enviaba: me adelanté a mi vida."[115] El juego con el tiempo (de lo vivido, de la memoria, de la escritura) desemboca aquí en un error altamente significativo: a lo que se adelanta su regreso evidentemente no es su "vida", sino los mensajes mediante los cuales informaba de ella a sus allegados. No su vida, sino la narración que hace de ella. El lapsus, si bien seguramente intencional, "revela", como se dice, la asimilación de la una a la otra. Su vida, decididamente, no es más que un "reflejo" de sus *Memorias* : es el relato el que hace la historia.

[114] *Ibid.*, t. III, p. 121 [*Ibid.*, t. II, p. 88]; "en el libro VI" es un lapsus por libro X [subsanado en la traducción de referencia [T.].

[115] *Ibid.*, t. II, p. 232 [*Ibid.*, t. I , p. 516].

Más retorcida, la precesión, o premonición, de lo vivido por lo ficcional. En enero de 1804, durante una permanencia en Nápoles, sube al Vesubio y desciende a su cráter: "Me estaba plagiando: representaba una escena de *René*".[116] Es sabido (es demasiado sabido) cómo puede un texto *saquear** a otro, cómo una ficción puede tomar de la vida en préstamo, cómo una vida puede imitar a la ficción (Don Quijote); aquí, es el mismo autor quien imita su creación: saqueo legítimo, como si el novelista no hubiese sino anticipado un momento por venir de su vida, "reflejo", ya no de su memoria, sino de su ficción.

*

Borges pretendía haber publicado sus *Obras completas,* bastante temprano, sin otro fin que excluir de ellas ciertos ítems que deseaba relegar al olvido. Ignoro en qué medida o de qué manera las de Chateaubriand, editadas por Ladvocat de 1826 a 1831, operan aquí y allá una similar autocensura retrospectiva. Parece, como se ve sobre todo en el caso del *Ensayo histórico*, que prefiere dotar de correcciones declaradas o no (una vez más para *Rancé*, entre el original de mayo de 1844 y la "segunda edición" de julio) y de comentarios ulteriores por medio de prefacios y de notas tardías un texto, que puede desaprobar en parte sin reprobarlo en su conjunto, y sobre todo sin querer sacrificarlo. Las *Memorias* mismas cumplen a su vez esa función con respecto a las obras pasadas cuya elaboración y recepción evocan. Autocrítica, sí; autodefensa, a veces (respuesta a las críticas, por ejemplo para *Atala* o el *Genio*); auto de fe, no. Es verdad que el del "terrible manuscrito de dos mil trescientas noventa y tres hojas de tamaño folio" de *Los Natchez* [117] estuvo a punto de ejecutarse por sí mismo cuando el autor, después de haber extraído de él los borradores de *Atala* y de *René*, en 1800 lo dejó en depósito a los due-

[116] *Ibid.*, p. 128 [*Ibid.*, p. 443].

* Chateaubriand escribió (y Genette lo cita): "Je me *pillais*", es decir, "me saqueaba", o "me robaba a mí mismo". La de "plagiar" no es sino una segunda acepción. En la cita textual que remite a la nota 116 hemos seguido la traducción de nuestra versión de referencia: "me estaba plagiando". Al poner en bastardilla "*piller*", Genette busca llamar la atención sobre la primera acepción del término, o bien sobre su polisemia, razón por la que hemos escogido el verbo "saquear", de sentido más abierto [T.].

[117] *Ibid.*, t. I , p. 605 [*Ibid.*, t. I , p. 336].

ños de la casa donde había vivido en Londres,[118] para recuperarlo, después de muchas vicisitudes, en 1816 o 1817; la historia de este pequeño milagro está contada en el Prefacio de *Los Natchez*. Pero ya en 1792, sus "preciosos papelotes, de los que [él] no podía separar[se]", habiéndolo precedido en Bruselas y luego acompañado al ejército de los Príncipes, y que releía y corregía entre las ruinas romanas de Trèves, estuvieron a punto de desaparecer con sus camisas en el robo de su cartuchera; pero sus avisados "camaradas" se habían limitado a lo más útil.[119] Algunos días más tarde, el mismo fajo precioso, en el cual se encontraba *Atala*, "hija abnegada" emblemática del conjunto por sinécdoque, apretada ahora en su mochila, se había interpuesto "entre su padre y el plomo enemigo".[120] Una vez sobrepasados tales peligros, se comprende que quede poco gusto por el sacrificio literario.

*

Una parte de la obra circula por lo tanto entre prefacios y notas tardías (las de las *Obras completas*), "Defensas" (para el *Genio*) y *Memorias*. El último parágrafo del Prefacio de 1826 al *Ensayo* describe bastante bien esta relación compleja:

Si los prefacios de esta edición completa de mis obras participan algo de la índole de memorias, téngase entendido que no me ha sido posible proceder de otro modo. Me hallo cercano al término de mi vida. El viajero que está a punto de abandonar la cima de la montaña, no puede menos de fijar, por última vez, la vista sobre el terreno que ha recorrido. Por otra parte, mis obras, como ya lo he hecho observar en otra ocasión, son los materiales y los documentos justificativos de mis memorias; su historia se enlaza con la mía de tal modo que es casi imposible separarlas.¿Qué habría podido decir en prefacios comunes? ¿Qué habría procurado al revisar y corregir mis obras? No hay necesidad de decir una cosa que por sí misma se revela. ¿Habría hecho ediciones particulares para tratar de un asunto general? No; porque tales asuntos se amoldan mucho más naturalmente a una especie de memorias que puedan hablar de todo, que a fragmentos especiales escritos, o traídos a propósito de

[118] *Ibid.*, p. 646 [*Ibid.*, p. 360].
[119] *Ibid.*, pp. 504-510 [*Ibid.*, 269-273].
[120] *Ibid.*, p. 528 [*Ibid.*, p. 285].

otro lugar para hablar de ellos. El lector juzgará: si esos prefacios lo cansan, indudablemente son malos; mas, si por el contrario, encuentra en ellos algún interés, estaré seguro de que he hecho bien el dejar correr libremente mi pluma y mis ideas.[121]

Debe recordarse que este prefacio está escrito cuando sólo los doce primeros libros de las futuras *Memorias*, consagrados a su vida desde su nacimiento hasta su retorno del exilio, han sido compuestos, y que la parte de existencia que ellas terminarán por abarcar (hasta octubre de 1833) está por vivirse, sin contar los quince años que le seguirán sin dejar otra huella autobiográfica que las confidencias indirectas de la *Vida de Rancé*. Pero el autor ya habla de ellas como si estuvieran terminadas, y su vida, ella misma, próxima a su fin. El texto y el paratexto, las "obras", su aparato documental, y las memorias que los tratan como "materiales" y "piezas justificativas", se confunden aquí en ese género "mezclado" por excelencia que es el del ensayo, y en una postura a la vez reflexiva y proyectiva, que es aquella misma, adoptada casi de entrada —al menos desde los años del exilio londinense—, del ser prepóstumo. Mediante este sesgo, o este canal,* la primera obra publicada, que las *Memorias* presentarán posteriormente como el "compendio de mi existencia, como poeta, moralista, publicista y político",[122] viene a arrojarse —a "dejarse ir"— como un río en el mar, en aquella que todavía no es, pero que será, deliberadamente, la última. Y los ríos, como se sabe, "no se perturban para nada por sus orillas".[123]

*

La confidencia –-y mucho menos la vanagloria–- erótica no es muy de su estilo. El primer recuerdo reportado de una emoción de esta especie concierne a la condesa de Tronjoli, futura conspiradora (con La Rouërie) e intrépida en el cadalso, a quien encuentra en Combourg, en el casamiento de Julie: "Yo no había contemplado has-

[121] *Essai sur les révolutions*, *op. cit.*, pp. 29-30 [*Historia de las revoluciones antiguas*, *op. cit.*, p. 22].

* Juego de palabras entre "*biais*", *sesgo*, y "*bief*", *canal*, *conducto* o *tramo de un canal* [T.]

[122] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I , p. 585 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I , p. 322].

[123] *Vie de Rancé*, en *Œuvres romanesques et Voyages*, *op. cit.*, t. I , p. 1033.

ta entonces la belleza más que en mi familia, y quedé confuso al verla en el rostro de una mujer ajena".[124] El segundo se sitúa poco tiempo después: "Un vecino de nuestras tierras de Combourg había ido a pasar unos días al castillo con su mujer, que era muy bonita. No sé lo que ocurrió en el pueblo, y todos corrimos a una de las ventanas de la gran sala para mirar. Yo llegué el primero, y como la forastera se precipitara en pos de mí, quise cederle el sitio y me volví hacia ella; entonces, me cerró involuntariamente el paso, y me sentí oprimido entre su cuerpo y la ventana. En aquel momento, ya no supe lo que pasó alrededor."[125] La escena es aparentemente breve, pero intensa. Ya no se trata de ver, sino de sentir, hasta esa especie de desvanecimiento que recibe otro nombre. La tercera ocurrencia (¿ocasión?) sobreviene tres o cuatro años más tarde (agosto del 86), durante el primer viaje a París, después de una escala en Rennes. A instancias de un pariente, una dama lo acepta en su coche —"Heme aquí en una silla de posta, solo con una mujer, en plena noche. Yo, que en mi vida había mirado a una mujer sin enrojecer, ¿cómo podía descender de la altura de mis sueños a aquella espantosa realidad? No sabía dónde estaba, y me pegaba al rincón del coche por temor a tocar la falda de la señora Rose." Se trata aparentemente de no renovar el accidente de la ventana de Combourg. "Cuando me hablaba, yo balbucía sin poder contestarle. Se vio obligada a pagar al postillón y a encargarse de todo, pues yo no me sentía capaz de nada. Al amanecer, contempló con nueva sorpresa a aquel badulaque [con el] que lamentaba haberse encalabrinado [*emberloqué*]".[126] La palabra es "de fantasía", dice Littré, no lejos de nuestro término más vulgar "*emberlificoter*" [que significa *enredar*, *liar*; y en su forma refleja: *enredarse*, *trabarse*], pero de sentido más próximo a *empêtrer* [*trabar*, *estorbar*, *embrollar*], o simplemente *embarraser* [*embarazar*, *estorbar*, *turbar*, *inquietar*, *azorar*]. Aparentemente la raíz es *berloque*, o *breloque* [*dije*, *colgante*, y también, *llamado a fajina* en el lenguaje de los toques militares], que no se encuentra en ninguna parte excepto en *battre la breloque* [en sentido figurado: *divagar*, *desbarrar*, *hablar a tontas y a locas*]. Pero es el caballero embarcado, aquí, quien *bat la breloque*, y madame Rose tiene que hacerse cargo de sus gastos del postillón.

[124] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 198 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I, p. 72].
[125] *Ibid.*, p. 221 [*Ibid.*, p. 91].
[126] *Ibid.*, p. 241-242 [*Ibid.*, p. 104].

Llegada a la rue du Mail, en el Hôtel de l'Europe, ella se apresura a "desembarazarse de su imbécil" haciéndole dar (otra) habitación. "Jamás he vuelto a ver a madame Rose." Se dice (Chateaubriand está bien situado, aunque mal pagado, para saberlo) que la Historia no da una segunda oportunidad; lo mismo debería decirse de la galantería, ya que la ocasión no tiene más que un pelo para ser asida.

Sin embargo, en aquella época, las paradas de posta se prestaban un poco a las ofertas y las demandas de lo que tan pesadamente llamamos "*covoiturage*". Muchos años después de la ocasión malograda de Rennes, Chateaubriand regresa de su extraña misión al Hradschin en la calesa heredada, no se sabe muy bien por qué conducto diplomático, de Talleyrand, y que ha hecho reparar, "con el fin de volverla capaz de marchar contra natura, ya que por su origen y sus hábitos, debía de estar poco dispuesta a correr tras de los reyes caídos".[127] En la posada de Wiesenbach, un alemán de Brunswick se asombra de su *juventud* (la itálica denegativa es de nuestro héroe), equivocación que le recuerda otras circunstancias, entre ellas ésta, que el relato, por otra parte, se abstiene de fechar. Un día, en la etapa de Lyon, "una señora muy respetable", aparentemente convencida de "que el autor de *El genio del cristianismo* era un venerable abate de Chateaubriand, un buen viejo alto y flaco", le ruega por escrito hacer un sitio a su hija hasta París. Pasaje concedido.

> La madre se presentó con su hija, divinidad de dieciséis años. No bien la madre me vio, se puso roja escarlata y la abandonó su confianza. Entonces, me dijo balbuceando: 'Perdonad, señor; no creáis que me siento menos llena de consideración hacia vos… Pero habéis de comprender… las conveniencias… estaba engañada… me encuentro tan sorprendida…' Yo insistí, mirando a mi futura compañera que parecía reírse interiormente del debate, y me deshice en protestas de agradecimiento, asegurando que trataría con todos los cuidados imaginables a la bella muchacha; la madre se deshacía a su vez en excusas y en reverencias. Las dos señoras se retiraron, y yo quedé orgulloso de haberles causado tanto temor. Durante algunas horas me creí […] rejuvenecido por la Aurora.[128]

No parece sin embargo que la "futura compañera" haya estado

[127] *Ibid.*, t. IV, p. 614 [*Ibid.*, t. II, p. 599].
[128] *Ibid.*, p. 348 [*Ibid.*, t. II, p. 685].

tan asustada como su madre de la *juventud* del autor del *Genio*, cuyo descubrimiento la mueve más bien a risa, lo cual tal vez no es un mal signo. Pero la futura compañera permanecerá futura, y la calesa de Talleyrand no servirá, como antes (pero no de la época de su primer poseedor), más que para mirar alzarse las estrellas en compañía de la mítica Cinthia.

Parece que lo confundo todo al hablar de la calesa de Talleyrand a propósito de un encuentro anterior que no tiene otra relación con el regreso de Praga que una asociación de ideas sobre el aspecto juvenil del viejo (sesenta y cinco años) diplomático. Pero es él, como de costumbre, quien mezcla los tiempos, las épocas y los episodios: el de Wiesenbach no incluye ninguna "divinidad de dieciséis años" a repatriar, sino únicamente un admirador cuya esposa se supone que está aprendiendo francés con *El genio del cristianismo*. "Por otra parte"—engancha a cuento de nada el autor de ese maldito breviario— "yo no estaba para coqueterías [cosa que nadie le reclama] en Wiesenbach; un cierzo triste gemía bajo las puertas y en los corredores de la posada: cuando el viento sopla, sólo estoy enamorado de él." Rememorando otra vez el hecho algunos años más tarde, sueña con un viaje a propósito de otro y se excusa en la tormenta de haber vuelto a desperdiciar un coche que no estaba allí.

Entre las dos ocasiones perdidas, no se encontrará la diferencia de un hombre muy joven a un viejo: si el viajero de Rennes estaba efectivamente un poco verde para seducir, o aprovechar su seducción, el de Lyon todavía se le parece demasiado como para tranquilizar. No hay edad *pour s'emberloquer*.

*

Contemplando, peligrosamente fascinado, la masa estacionaria y aparentemente inmóvil del Niágara, a setecientos u ochocientos pasos río arriba sobre la catarata, percibe aguas abajo el punto donde "las aguas se ausentaban de repente, como si las hubiese cortado en el cielo".[129] Bello ejemplo de la manera en que su descripción amol-

[129] *Ibid.*, t. I, p. 408 [Aquí nos abstenemos de citar la edición mexicana de referencia, cuya traducción se aparta considerablemente de los procedimientos verbales que Genette señalará a continuación. Al contrario, nos hemos apegado en lo posible a la literalidad. El pasaje en cuestión puede leerse, no obstante, en *Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I, p. 208. [T.]

da la primera impresión al desprecio de la verosimilitud verbal: el estrato líquido, seguido con los ojos hasta el horizonte, desapareciendo según una línea perfectamente recta, despeja la vista del cielo en toda la altitud perceptible de la cual ocupaba hasta ese punto la mitad inferior; es por ese "en el cielo", que parece, en perspectiva, cortada como por un riguroso corte de tijera horizontal. Si la expresión es rara lo es únicamente por fidelidad a lo percibido, que se abstiene de racionalizar. Es típicamente lo que Proust llamará el "lado Dostoievski", o "Elstir", de Madame de Sévigné, que "nos presenta las cosas en el orden de nuestras percepciones, en lugar de explicarlas desde el comienzo por su causa", y (mucho) más adelante: "en lugar de presentar las cosas en el orden lógico, es decir comenzando por la causa, nos muestra primero el efecto, la ilusión que nos golpea. Es así como Dostoievski presenta a sus personajes. Sus acciones se nos aparecen tan engañosas como esos efectos de Elstir en los que el mar parece estar en el cielo". [130]¿Qué venía yo diciendo?

*

Refugiados en Gante durante los Cien Días, "nosotros, los emigrados, estábamos en la ciudad de Carlos V como las mujeres de esta misma ciudad: sentadas detrás de sus ventanas, ven pasar a los soldados por la calle por medio de un espejito inclinado".[131] Este detalle recordará algo a los lectores de *Le rose et le vert* (y tal vez de *Lucien Leuwen*). Sin duda no hay nada sorprendente en que dos viajeros señalen este detalle característico de ciertas ciudades del norte (la de *Le rose* es Königsberg), pero en este eco anticipado el crítico supersticioso puede ver también una especie de signo.

Es bastante conocida la escasa estima —al menos literaria, y sobre todo estilística— de Stendhal por Chateaubriand, y no parece que éste haya mencionado jamás a aquél, al menos en las *Memorias*, que Beyle evidentemente no podía conocer —de donde quizá venga la escasa estima: para apreciar la "recepción" de Chateaubriand en el siglo XIX, hay que acordarse siempre de lo que era su obra para el

[130] *Recherche*, t. II, *op. cit.*, p. 14, y t. III, *op. cit.*, p. 880. La cita de Sévigné ("Encuentro mil pamplinas, monjes blancos y negros…") es casi literal —lo que no impide que su "lado Dostoievski" sea sobre todo un lado Proust.

[131] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. II, p. 619 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I , p. 791].

público liberal, antes de la revelación de 1850. Pero la mención más favorable, en los *Paseos por Roma*, no deja de plantear, oblicuamente, la cuestión de lo que Beyle habría pensado del molesto memorialista póstumo: "Su discurso [del 10 de marzo de 1829 en el cónclave] es muy liberal: hay demasiado *yo* y *a mí;* salvo por esto, es encantador y ha tenido el mayor de los éxitos".[132] Recíprocamente, mal se ve lo que habría podido, en el autor de *Rojo y negro*, retener la atención o atraer la simpatía del de *El genio*. Sin embargo hay entre ellos algunos rasgos comunes que podrían, al menos, matizar este aparente antagonismo, que conlleva una buena porción de malentendidos. He aquí algunos, que sin duda se podrán atribuir a una lectura demasiado orientada.

Algunos de esos rasgos son de orden político o ideológico, e ilustran la convergencia, con todo inevitable, entre el aristócrata liberal (aunque "ultra") y un liberal *tout court*, hijo de la Revolución pero poco inclinado a relacionarse con aquellos a quienes no vacila, en este caso, en llamar la "chusma": "Aborrezco a la chusma (para tener comunicaciones con ella), al mismo tiempo que bajo el nombre de *pueblo* deseo apasionadamente su felicidad. […] Amo al pueblo, detesto a sus opresores; pero sería para mí un suplicio continuo vivir con el pueblo. […] Tenía y sigo teniendo los gustos más aristocráticos, haría todo por la felicidad del pueblo, pero preferiría, creo, pasar quince días de cada mes en prisión a vivir con los habitantes de las tiendas." Estas frases no se encuentran en las *Memorias*, sino en *Brulard* [133] (uno se pregunta qué clase de gente cree poder encontrar su autor en prisión, pero tal vez se trata de manifestar menos repugnancia por la "chusma" popular que por los tenderos —en otra parte: "negociantes"— pequeñoburgueses). "Demócrata por naturaleza, aristócrata por costumbres, entregaría con mucho gusto mi fortuna y mi vida al pueblo, con tal de tener pocas relaciones con la multitud." Esta frase no se encuentra en *Brulard*, sino en las *Memorias*. [134] Igualmente común, el desprecio por lo que uno presagia como la futura "aristocracia crisógena"[135] de los Estados Uni-

[132] *Promenades dans Rome*, en *Voyages en Italie*, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1973, p. 1154.

[133] *Œuvres intimes*, t. II, *op. cit.*, pp. 678, 778.

[134] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 193 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. II, p. 588].

[135] *Ibid.*, t. I , p. 462 [*Ibid.*, t. I , p. 242]; *crisógena* ["*chrysogène*"] significa aquí "nacida del dinero", pero esa aristocracia no deja tampoco de producirlo.

dos y lo que el otro (por conducto de Gina) describe como "el culto del *dios* dólar": "Créeme, para ti [Fabrice] igual que para mí, sería una vida triste la de América";[136] "Me aburriría en América [conviene ahora no Fabrice sino Leuwen], en medio de hombres perfectamente justos y razonables, si se quiere, pero groseros, que no piensan más que en los *dollars*. […] Hacer la corte a los hombres del pueblo, como es de rigor en América, está por encima de mis fuerzas. […] No puedo preferir América a Francia; el dinero no lo es todo para mí, y la democracia es demasiado árida para mi manera de sentir".[137] Desprecio compartido, una vez más (pero es más o menos el mismo objeto), por lo que uno y otro llaman, a propósito de la monarquía de julio, el "justo medio"; el término es evidentemente de época, pero Chateaubriand procura dotarlo de cierta calificación agravante: "el anfibio del justo medio",[138] la evocación despreciativa del "[puchero] de una monarquía domestica",[139] y de "esa clase para la cual la patria es tener medios de subsistencia y los asuntos públicos, la resolución de los problemas de su hogar. Es difícil, señora [carta a la duquesa de Berry], que podáis conocer de lejos lo que aquí se llama el *justo medio* ";[140] o sabiamente contradictoria: cuando su breve encarcelamiento en junio de 1832, el juez de instrucción, Monsieur Desmortiers, en quien "un aire dulzón se tendía como una capa de miel sobre un rostro contraído y violento", es caracterizado como "no hacía mucho [de] la congregación, […] gran comulgante, gran legitimista, gran partidario de las ordenanzas [de Carlos X en 1830], y ahora furioso justo medio".[141] Eso recuerda mucho al "justo medio furibundo" de *Leuwen*.[142] Estos sentimientos quizá son comunes en toda sensibilidad "artística", y por lo tanto antiburguesa, en el siglo XIX, al menos hasta Flaubert —y por otra parte mucho más allá: Luis Felipe en el orden de la historia, Valenod (u Homais) en el de la ficción son cabezas de turco casi obligadas del ambiente prerromántico, romántico o posromántico. Por enci-

[136] *La chartreuse de Parme*, Gallimard, col. "Folio classique", 1972, p. 131.

[137] *Lucien Leuwen*, *op. cit.*, pp. 157-160.

[138] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 72 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. II, p. 515].

[139] *Ibid.*, p. 56 [*Ibid.*, p. 503; excepto "*pot-au-feu*" que allí se traduce como "comida casera" y nosotros hemos preferido *cocinar* como un "puchero". [T.]

[140] *Ibid.*, p. 71 [*Ibid.*, p. 513].

[141] *Ibid.*, p. 113 [*Ibid.*, pp. 540-541].

[142] *Lucien Leuwen*, *op. cit.*, p. 323.

ma de una burguesía de negocios o de tienda que se aborrece, y que se deja a la solicitud protectora de un Guizot, se es (Chauteabriand), o se querría ser (Beyle), a la vez aristócrata y amigo del pueblo, incluso (Chateaubriand) a la vez legitimista y amigo de Armand Carrel. Esta gran desviación corresponde con todo a una gimnasia totalmente natural, y apenas paradójica, que conducirá, en 1848 en el orden político, a lo que Lamartine llamó por anticipado la "revolución del desprecio".

Pero el tema más exclusivamente común a nuestros dos autores, en este orden de sensibilidad ideológica, es la crítica de lo que ambos califican de *vanidad* francesa: "En Francia, país de vanidad…"[143] dice Chateaubriand, y esta apreciación, como se sabe, es omnipresente en Stendhal. Pero en el primero no se encuentra la antítesis, cara al segundo, de la *disinvoltura* italiana: en él, el gusto estético de los paisajes y de los monumentos de Italia es mucho más fuerte que el amor por las costumbres y caracteres de los italianos. Su Italia, por otra parte, es más bien romana que milanesa. Le ha faltado, tal vez, una Matilde, si no una Ángela. En Roma, en noviembre de 1803 escribe a Juliette Récamier: esas egerias francesas que, inversamente, le han faltado sin duda a su cadete.

*

Pero quedémonos en Italia, y justamente en Milán, donde el nuevo (primer) secretario de embajada en Roma hace escala, en mayo o junio de 1803, o sea siete años después de la llegada del vencedor del puente de Lodi y tres años después del regreso del futuro vencedor de Marengo en compañía del futuro autor de la *Cartuja*.

Llegaba a éstas [a las viejas ciudades de Europa] en el momento en que rejuvenecían y morían a la vez en una revolución nueva. Milán estaba ocupado por nuestras tropas y acababa de derribarse el castillo, testigo de las guerras de la Edad Media.

El ejército francés se establecía, como una colonia militar, en las llanuras de Lombardía. Protegidos acá y allá por centinelas camaradas suyos, aquellos extranjeros de la Galia, tocados con un gorro de cuartel y llevando un sable a

[143] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 186 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. II, p. 583].

guisa de hoz por encima de su guerrera, parecían segadores presurosos y alegres. Removían piedras, hacían rodar cañones, conducían carros, y construían cobertizos y chozas de ramas. Los caballos saltaban, caracoleaban y se encabritaban entre la multitud, como perros acariciados por sus dueños. Unas italianas vendían fruta en unos puestos ambulantes en el mercado de aquella feria armada; nuestros soldados les hacían el presente de sus pipas y de sus chisqueros. […]

Somos unos enemigos singulares: parecemos al principio un poco insolentes, excesivamente alegres y bulliciosos; pero no hemos vuelto la espalda cuando ya nos están echando de menos. Vivo, ingenioso, inteligente, el soldado francés toma parte en las ocupaciones del vecino en cuya casa está alojado; saca el agua del pozo, como Moisés lo hacía con las hijas de Madián, echa a los pastores, conduce al ganado al abrevadero, corta leña, enciende el fuego, vigila la marmita y lleva al niño en brazos o lo duerme en su cuna. Su buen humor y su actividad comunican la vida a todo, y la gente se acostumbra a considerarlo como un recluta de la familia. Pero toca el tambor, y el soldado corre a tomar su mosquetón, deja llorando en la puerta a las hijas del que lo ha alojado y abandona la casa, en la que ya no volverá a pensar hasta que no haya entrado en los Invalides.

A mi paso por Milán, un gran pueblo que se despertaba, abría por un momento los ojos. Italia salía de su letargo, y se acordaba de su genio como de un sueño divino: útil a nuestro propio renacimiento, esta nación aportaba a la mezquindad de nuestra pobreza la grandeza del carácter transalpino, alimentada como lo estaba, esta Ausonia, por las obras maestras de las artes y las altas reminiscencias de una patria famosa. Cuando llegó Austria, echó su manto de plomo sobre los italianos y los obligó a volver a su féretro.[144]

La redacción de este capítulo está (por el contexto) fechada en 1838. Imposible no pensar aquí en cierta página de las *Memorias sobre Napoleón*, [145] y sobre todo en la famosa obertura de la *Cartuja*, escrita también en 1838 (noviembre-diciembre) y aparecida en abril de 1839, que recupera todo el espíritu de aquélla. Entre estas páginas y las de las *Memorias*, no es factible ninguna relación intertextual efectiva, pero el hecho histórico, exaltado por cierto común patriotismo posrevolucionario, impone aparentemente su entusiasmo a los dos autores.

[144] *Ibid.*, t. II, p. 90-92 [*Ibid.*, t. I , pp. 418-419].

[145] Stendhal, *Mémoires sur Napoléon* (redactadas entre 1817 y 1821, pero publicadas únicamente en 1876), Divan, 1930, cap. VII.

Esas hijas del dueño de casa llorando en la puerta me evocan otra cosa más; se trata de la partida de Fabrice después de su breve estancia, herido, en la posada de la Almohaza: "En ese momento, las hijas de la posadera se pusieron a deshacerse en lágrimas" (capítulo V). Bien sé que Fabrice no es francés (aunque…), y que la escena transcurre en Bélgica, después de Waterloo, donde a pesar de todo ha conseguido recibir un "golpe de punta en el muslo". Pero justamente, todo el mundo se acuerda de que al final del capítulo II, tras partir del lago de Como, y después de, si cuento bien, solamente dos días a caballo de los cuales sólo una noche en el establo, el mencionado Fabrice, "sobre las cinco", "oyó el cañoneo: eran los preliminares de Waterloo". Ahora bien, ese mismo 18 de junio de 1815, hacia mediodía, nuestro héroe (el otro) salió de Gante hacia el mediodía por la puerta de Bruselas, armado de los *Comentarios de César*. "Estaba ya a más de una legua de la ciudad, cuando creí oír un sordo fragor." Primero cree que se trata de un temporal, pero después de un momento "aquellas detonaciones menos amplias, menos ondulantes, menos ligadas entre sí que las de la tormenta, hicieron surgir en mi mente la idea de un combate. […] ¡Aquella gran batalla, todavía sin nombre, cuyos ecos escuchaba yo al pie de un álamo y cuyos funerales desconocidos acababa de tañer un reloj de pueblo, era la batalla de Waterloo!"[146] En los dos casos, uno sospecha, la identificación histórica del acontecimiento es retrospectiva y un hecho del narrador, no del héroe, real o ficcional. Pero en fin, qué buena sociedad para asistir, de cerca o de lejos, a una batalla que tal vez no lo merecía tanto.

*

Termino este esbozo de aproximación con una nota más optimista. En junio de 1832, mezclado en una conspiración legitimista de las más confusas, Chateaubriand es arrestado por los esbirros del mencionado "justo medio", puesto en prisión preventiva y luego, insigne favor, en el domicilio particular del prefecto de policía, monsieur Gisquet, en lo que comúnmente servía de tocador a mademoiselle Gisquet —que resulta ser "una linda y excelente música". Después de algunos días

[146] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. II, p. 621 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I , pp. 792-793].

se anuda entre el respetado prisionero y la joven pianista ("los sonidos del piano de la señorita Gisquet llegaban hasta mí") una suerte de idilio a distancia que puede evocar a otro: "La señorita Noemí (que supongo que es el nombre de la señorita Gisquet) se paseaba a menudo sola por el jardincillo con un libro en la mano y dirigía a hurtadillas una mirada a mi ventana. ¡Qué agradable hubiera sido ser liberado de mis hierros, como Cervantes, por la hija de mi amo! En tanto que yo adoptaba un aire romántico, el gallardo y joven señor Nay vino a disipar mi ensueño. Lo vi charlando con la señorita Gisquet en esa actitud que no nos engaña a los creadores de sílfides. Caí de mis nubes, cerré la ventana y abandoné el pensamiento de dejar crecer mi bigote blanqueado por el viento de la adversidad."[147] Este monsieur Nay era el secretario y, como lo indicaba su aspecto, futuro yerno del prefecto de policía: mala suerte para los mostachos. No se es Fabrice con sólo quererlo, ni tampoco Clelia, por lo demás.

*

No puede decirse que la música de su siglo —ni tal vez de ningún otro— sea su taza de té. Le ocurre una vez, en las *Memorias*, citar a Beethoven, pero mediante un sesgo muy extraño. Es durante su estadía en Granada, en abril de 1807. Un guitarrita cantor "sordo como una tapia" lo acompaña un poco a todas partes con sus melodías salvajes. "El armonioso mendigo tal vez no hubiera compuesto la sinfonía de la *Creación*, pero su pecho moreno se mostraba a través de los jirones de su casaca, y habría tenido gran necesidad de escribir, como Beethoven a la señorita Breuning: 'Venerable Eleonora, mi muy querida amiga, mucho me gustaría tener la dicha de poseer una chaqueta de pelo de conejo tejida por vos'".[148] Ignoraba que se tejiera en pelo de conejo, ignoro también si la cita es auténtica, y cómo este biografema incongruente llegó a su conocimiento. Lo que más me absorbe es la manera en que está traído, por la mención doblemente inadecuada de "la sinfonía de la *Creación*": *La Creación* es un oratorio y de Haydn, por supuesto, lo cual prepara bastante mal la entrada en escena de Beethoven; cualquiera puede equivocarse,

[147] *Ibid.*, t. IV, p. 119 [*Ibid.*, t. II, p. 545].
[148] *Ibid.*, p. 230 [*Ibid.*, t. I, p. 516].

pero yo sospecho sobre todo que nuestro viajero ha pensado en el autor de *Fidelio* por causa de la sordera de su "armonioso mendigo".

*

Sigamos con el registro de esta discapacidad: nombrado en la Cámara de los pares en 1815, muy pronto descubre que habla, literalmente, en una asamblea de sordos: "Un día, la primera fila de sillones, cerca de la tribuna, estaba ocupada por respetables pares, a cuál más sordo, que alargaban las cabezas mientras se aplicaban a la oreja una cornetilla cuya embocadura dirigían hacia el orador. Yo los dormí, cosa muy natural. Uno de ellos dejó caer la cornetilla; su vecino, despertado por el ruido, trató cortésmente de recoger del suelo la cornetilla de su colega y se cayó. Lo malo fue que me eché a reír, aunque estaba hablando en aquel momento muy patéticamente sobre no recuerdo qué tema humanitario."[149] Estas cornetillas nos vuelven a llevar a Beethoven: he leído en alguna parte que él utilizaba, y que se habían encontrado en su casa, conservado y expuesto, "cornetillas de conversación". Quien dice cornetilla dice concha marina. En cuanto a la *embocadura* que el respetable par dirige a la tribuna, supongo que se trata más bien del pabellón, hacia el cual se supone que el orador mismo dirige su palabra.

*

"En la época en que conocí a lord Liverpool, había casi llegado a la iluminación puritana. Hablaba poco; tenía un rostro melancólico, inclinaba con frecuencia [la oreja], y [tenía el aire de estar] escuchando algo triste. Hubiérase dicho que oía caer sus últimos años, como las gotas de una lluvia de invierno sobre el empedrado."[150] La comparación aquí es doble, o más bien triple, y más precisamente encajada o telescópica: cuando lord Liverpool inclinaba "la oreja" —es decir, seguramente, la cabeza hacia el lado de su oído bueno—, *tenía el aire* de escuchar algo triste, y *hubiérase dicho* que oía caer sus últimos años (supongo que son sus últimos años *por venir*, lo cual exige en efecto estirar bien la oreja), y esos años suenan *como* gotas de lluvia.

[149] *Ibid.*, t. III, p. 17 [*Ibid.*, t. II, p. 12].
[150] *Ibid.*, p. 106 [*Ibid.*, p. 78].

Pero no unas gotas de cualquier lluvia; de una *lluvia de invierno*, y cayendo no en cualquier parte, sino *sobre el empedrado* —londinense, supongo.

El movimiento de estas dos frases, con su insensible progresión metafórica, es tan admirable como enigmática. Pero lo más misterioso para mí es la *iluminación puritana*, y su relación con la inclinación melancólica del lord inclinado hacia el lado donde cae ya la lluvia de invierno de sus últimos años. Espero solamente que la "iluminación puritana" no sea un término de espiritualidad, como la "morosa delectación" o la "eyaculación mística". Pero advertimos también que el primer ministro de Jorge IV no ha hecho más que *casi* llegar a ella. Evidentemente estamos en 1822 y él morirá en 1827, habiendo, supongo, alcanzado por fin la plenitud de la iluminación.

Sin duda, para disipar estos misterios, habría debido citar la frase precedente: "Es posible que lord Liverpool, inclinado a las reformas, y a quien el señor Canning debió su último ministerio, haya sufrido la influencia, pese a la rigidez de sus principios religiosos, de algún recuerdo desagradable." Pero decididamente no disipa nada.

*

Otro viejo (más) augusto "inclinará" ante él su oreja: es Carlos X exiliado en el Hradschin, "inclinando hacia mí su oído bueno para oírme mejor, advirtiéndome así sobre aquellos años que habían añadido sus achaques comunes a las calamidades extraordinarias de su vida".[151] Pero el peor sordo, como se sabe, es el que no quiere oír: no todavía Carlos X en el Hradschin en 1833, sino ya el mismo en Saint-Cloud, tres años más temprano, el 29 de julio de 1830, quien lo "rechaza" sin responder a su carta[152] y corre así a su perdición, ojos y orejas tapados a toda advertencia. "No quiero ir en carreta como mi hermano [acababa de decir al duque de Mortemart]; no retrocederé un paso." El comentario es fulminante: "Algunos minutos después, iba a retroceder un reino entero."[153] U otra vez, algunos días más tarde, en el Palais-Royal, el duque de Orleans, que "quiere ser rey", y le hace "una elegía sobre la dicha de que gozaba en el cam-

[151] *Ibid.*, t. IV, p. 257 [*Ibid.*, t. II, p. 627].
[152] *Ibid.*, t. III, p. 399 [*Ibid.*, t. II, p. 426].
[153] *Ibid.*, p. 396 [*Ibid.*, p. 425].

po", dicha que está listo a sacrificar por la salud del reino mismo —siempre y cuando, por supuesto, se convierta en el suyo. "Los dos [el duque y su duquesa] han tratado de darme a entender que yo podría serles útil [la mencionada duquesa le ofrece la elección entre retomar asuntos extranjeros o su querida embajada en Roma, pero esta "última tentación política" será heroicamente rechazada], y ni uno ni otro me ha mirado de frente." Cuando no se quiere oír nada, más vale no mirar tampoco a nadie de frente.[154]

El único momento en que un rey habría parecido escucharlo más o menos, e incluso oírlo, es su "última conversación" con Luis XVIII, al regreso de Gante, después de la nominación de Fouché como ministro con Talleyrand: " 'Señor […] creo la monarquía acabada.' El rey calló; yo comenzaba a temblar por mi atrevimiento, cuando Su Majestad contestó: 'Pues bien, señor de Chateaubriand, soy de vuestra opinión'."[155] Oír, evidentemente, es aprobar.

*

Pero retornemos al Hradschin: el rey en el exilio es duro de algo más que una oreja. Cuando el "señor embajador", como lo llama "con énfasis benévolo", quiere proponerle para el joven duque de Bordeaux y "en el interés del futuro", una educación —de la que asumiría de buen grado la carga— capaz de hacer de él algún día un rey esclarecido, es "poco comprendido. La religión ha convertido a Carlos X en un solitario de ideas cerradas".[156] De ahí que es sordo. En los salones vacíos, "oscuros y casi sin muebles" del viejo castillo de los reyes de Bohemia, va a recordarle al "señor embajador", no solamente como lo escribe éste, el "terrible monasterio de El Escorial",[157] sino también, en otro castillo sombrío y casi desierto "en el que apenas se habrían notado cien caballeros, sus damas, sus escuderos, sus caballerizos, sus corceles y la jauría del rey Dagoberto",[158] otro viejo, "alto y seco",[159] quien había dispersado a su familia y a su

[154] *Ibid.*, pp. 442-448 [*Ibid.*, pp. 458-461].
[155] *Ibid.*, t. III, p. 649 [*Ibid.*, t. I , p. 811].
[156] *Ibid.*, t. IV, p. 268 [*Ibid.*, t. II, p. 634].
[157] *Ibid.*, p. 258 [*Ibid.*, p. 626].
[158] *Ibid.*, t. I , p. 207 [*Ibid.*, t. I , p. 78].
[159] *Ibid.*, p. 132 [*Ibid.*, p. 27].

gente "a todos los vientos del edificio"[160] (como está dispersa en el inmenso Hradschin la familia real y lo que le queda de corte), quien, toda la velada, surgiendo de la oscuridad como un espectro, preguntaba en cada una de sus pasadas ante los suyos por una vez reunidos: "¿De qué hablabais?", a quien no se osaba responder nada, y el que "proseguía su paseo", aparentemente satisfecho de esta ausencia de respuesta, antes de despedirse "inclinando" "su mejilla seca y hundida" hacia las suyas, sin responder de otro modo a sus deseos de una buena noche.[161] En estas diversas tinieblas, todo el mundo tiende la oreja, nadie escucha realmente a nadie y todo un mundo se inclina hacia el lado por el que va a caer.

*

"El aspecto de Filadelfia es monótono. En general, lo que les falta a las ciudades protestantes de los Estados Unidos son las grandes obras arquitectónicas: la Reforma, joven, y que no sacrifica nada a la imaginación, ha elevado rara vez esas cúpulas, esas naves aéreas, esas torres gemelas de las que la antigua religión católica coronó a Europa. Ningún monumento, ni en Filadelfia, ni en Nueva York, ni en Boston, [ni pirámide] sobresale de la masa de muros y de techos, y esa nivelación entristece las miradas."[162] He aquí, al menos, un reclamo que no habrá caído en oídos sordos: la "nivelación", después, se encabritó y las *torres gemelas* se elevaron incluso demasiado. Por otra parte su crecimiento —pero no su caída— estaba previsto, un poco más adelante: "Nueva York, ciudad alegre, poblada, mercantil, que, sin embargo, estaba [en 1787] lejos de ser lo que es hoy día [1822] y de lo que será dentro de algunos años, porque los Estados Unidos crecen más de prisa que este manuscrito."

[160] *Ibid.*, p. 209 [*Ibid.*, p. 79].

[161] *Ibid.*, p. 211 [*Ibid.*, p. 81]. Dudé ante esta aproximación tal vez arriesgada, pero la encuentro bajo las plumas, mucho más autorizadas, de J.-P. Richard —*Paysage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 14— y de J.-C. Berchet —"Figure du Père (les soirée de Prague face à celles de Combourg)" (Prefacio a *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, p. LXI).

[162] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I , 373 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I , p. 190]. Tocqueville, en 1832, comparte todavía esta impresión de Nueva York: "No se ve ni una cúpula, ni un campanario, ni un gran edificio: de manera que uno se cree siempre en un arrabal" (*Œuvres complètes*, t. XIV, *Correspondance familiale*, Gallimard, 1998, p. 82). En uno como en el otro, la "nivelación" monótona de los horizontes urbanos funciona implícitamente como símbolo de una deprimente igualdad social.

*

Vuelto del exilio en la primavera de 1800, visita a algunos antiguos conocidos, entre ellos Pierre-Louis Ginguené (que muy pronto será uno de los críticos más severos del *Genio* y uno de los más indiscretos). "El señor de Ginguené, que apenas si me reconoció, me habló desde lo alto de la grandeza de todo lo que era y lo que había sido. Me retiré humildemente, sin tratar de reanudar relaciones tan desproporcionadas." La desproporción es evidentemente provisoria, pero el movimiento de retirada es típico (y loable), subrayado por un plural que generaliza su lección: al que te ignora, evítalo —dos precauciones valen más que una.

Esta mortificante visita conlleva no obstante su consuelo, puramente estético supongo; sobre la portería, se leía aún esta inscripción revolucionaria: "Aquí nos honramos con el título de ciudadano y nos tuteamos. Cierra la puerta, si es tan amable."[163] La vieja gramática resiste todavía al viento de la Historia.

*

Una palabra basta a veces para poner en evidencia la altivez o la arrogancia, real o supuesta, de un personaje: es el verbo "dignarse". Lo veo caer al menos dos veces sobre ese Guizot que, con sus evidentes méritos intelectuales y su acción política muy a menudo discutible, es para Chateaubriand un adversario de primera; en 1809, crítico muy joven, había defendido *Los mártires*, pero la continuación es menos complaciente: bajo la primera Restauración, contribuye como (ya) alto funcionario a una ley un poco acelerada, que "sometía a la censura todo escrito de menos de veinte hojas de impresión. El señor Guizot elaboró esta primera ley de *libertad*" (se dirá más tarde, de otra de la misma calaña, *ley de justicia y de amor*). En Gante, en

[163] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. II, p. 23 [El final de la frase original es éste: "*Ferme la porte, s'il vous plaît*", donde *ferme* está conjugado en la segunda persona familiar y no en la respetuosa, *fermez*, y *s'il vous plaît* ("por favor") en la respetuosa y no en la familiar *s'il te plaît*. En nuestra edición de referencia, donde se lee "Cierra la puerta", el traductor enmendó la discordancia gramatical con la expresión, más natural en castellano, "por favor". (*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I , p. 370) [T.].

1815, "el señor Guizot *se dignaba* honrarnos con su presencia"; en París, en 1829, Chateaubriand, que acababa de dimitir de su embajada para protestar contra la nominación de Polignac, era momentáneamente cortejado por la oposición orleanista: "El señor Guizot en persona *se dignó* visitar mi morada; creyó poder franquear la inmensa distancia que la naturaleza ha puesto entre nosotros." Resultado de lo cual, Chateaubriand, siempre "buen muchacho", sustentará con éxito su candidatura a la diputación. "Siendo diputado el señor de Guizot al ocurrir las jornadas de julio, resultó de ello que yo fui en parte la causa de su elevación política: el cielo escucha a veces la oración del humilde."[164] Cuando se es "rencoroso y no vengativo",[165] los favores son la forma más gratificante de la venganza. Y, llevando los acontecimientos a la derrota del último presidente del Consejo de la monarquía de julio, caído a su vez como un nuevo Polignac, su viejo oponente, ya casi afásico, encontrará todavía la fuerza y el placer de articular, en febrero de 1848: "¡Bien hecho!" Sí, aparentemente, el cielo escucha a veces la oración del humilde, y el curso de la historia es siempre imprevisible. Pero esto es lo que sucedió después: "Cuatro meses más tarde, el estruendo de las jornadas de junio llegó a sus oídos y volvió a preguntar qué era ese ruido. Se le respondió que se combatía dentro de París y que eran cañones. Hizo entonces vanos esfuerzos para levantarse, diciendo: 'Quiero ir'; luego calló y esta vez para siempre, pues murió dos días después."[166] ¿Qué barricada habrá ido a compartir, con un poco de suerte de monseñor Affre en el faubourg Saint-Antoine? Hubiera sido un bello final, tal vez.

*

"La posteridad no es tan equitativa en sus juicios como se dice; tiene pasiones, caprichos y errores de distancia, como hay pasiones y errores de proximidad."[167] Esta máxima viene a propósito de lo que es entonces (este capítulo está redactado entre 1835 y 1839) la gloria póstuma

[164] *Ibid.*, t. II, p. 540; t. I , p. 385; t. III, p. 365; las cursivas on mías [*Ibid.*, t. I ., p. 746; t. I , p. 769; t. II, p. 403].

[165] *Ibid.*, t. I , p. 178 [*Ibid.*, t. I , p. 57].

[166] Tocqueville, *Souvenirs*, Laffont, col. "Bouquins", 1986, p. 824.

[167] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. II, p. 501 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I , p. 718].

de Bonaparte: se han olvidado los sufrimientos causados por su despotismo y sus guerras desdichadas, y no se retiene de él otra cosa "que su vida imperecedera". Esta absolución póstuma supone a decir verdad que el público olvida también lo que Chateaubriand, por su parte, no se cuida de olvidar: la catástrofe final y que "de triunfo en triunfo [él] condujo a los tebanos a la vista de las mujeres de Esparta", o, como vuelve a decirlo más adelante en términos menos alusivos, que "Napoleón y sus capitanes, de victoria en victoria, llevaron a los rusos a París";[168] corresponderá a su (dudoso) sobrino llevar un día a los prusianos a Versailles y, por un tiempo más prolongado, a Metz y a Estrasburgo. Hoy la "posteridad" me parece haber restablecido su equilibrio y ratificado el juicio de Chateaubriand sobre el "hombre de los fastos",[169] así como ha ratificado el de Saint-Simon sobre Luis XIV. Pero la observación vale más allá de sus destinos políticos; la posteridad, de la que dice en otra parte,[170] a propósito de sus ilusiones juveniles sobre el éxito del *Ensayo*, que "ignoramos su morada" y "escribimos mal su dirección", no es más infalible, ni siquiera equitativa, en el orden artístico: tiene sus "errores de distancia", o de perspectiva, que responden, entre otras cosas, a la "proximidad" de sus propios modelos de interpretación y de apreciación, y a los anacronismos que los inspiran. Nuestro mayor "error" sería sin duda ignorar esta paralaje, o imaginar que podemos corregirla de un lado sin agravarla de otro. Proust pretendía leer a madame de Sévigné a la luz de Dostoievski, y Chateaubriand o Nerval, a su propia luz. Nosotros leemos a Chateaubriand, e incluso al mismo Proust, de acuerdo con criterios que dejarían perplejos a los dos. Stendhal, paciente, aplazaba sus lecturas por varios decenios, y Proust pensaba que las obras deben crear ellas mismas su posteridad;[171] en realidad estas dilaciones y precauciones testimonian más certidumbre que prudencia, y su éxito actual, en estos dos casos, no garantiza nada para el porvenir: Sartre se creyó un día "desembarazado de Proust"[172] (quien sin embargo no lo había

[168] *Ibid.*, p. 489; t. IV, p. 166 [*Ibid.*, t. II, pp. 709; 571].

[169] *Ibid.*, t. III, p. 126 [*Ibid.*, p. 170].

[170] *Ibid.*, t. I , p. 585 [*Ibid.*, t. I , p. 322].

[171] *Recherche*, t. I , *op. cit.*, p. 522.

[172] "Une idée fondamentale de Husserl: l'intentionnalité" [1939], en *Situations I*, *op. cit.*, p. 34; de paso, el contexto de esta constatación optimista merece ser citado, y grabado en mármol: "Husserl […] ha limpiado el terreno para un nuevo tratado de las pasiones que se inspiraría en esa verdad tan simple y tan profundamente ignorada por nuestros refinados: si amamos a una mujer, significa que ella es amable. Así nos hemos librado de Proust. Librados al mismo tiempo de la 'vida interior'…"

embarazado hasta ese momento); también es sabido de qué manera quiso, a la Duchamp,[173] desembarazarse de Chateaubriand; otros, en otra ocasión, se creyeron desembarazados de Sartre, pero la mano pasa, y vuelve a pasar, en todos los sentidos. Nada hay en todo ello que no sea muy provisorio. El escepticismo de Chateaubriand testimonia tal vez una relación más realista con la contingencia histórica. La posteridad no es tan buena chica, no se deja ni postergar ni manipular. Nadie conoce su "morada", y le ocurre a ella misma equivocarse de dirección.

*

Arrojado una vez más, desde 1816, a una oposición ultra que se da simplemente el título de "oposición realista", en 1819 participa en reuniones cuasi clandestinas en casa de Piet, en la rue Thérèse: "Llegábamos extremadamente cansados* y nos sentábamos en círculo, en un salón iluminado por una lámpara que humeaba. En aquella neblina legislativa, hablábamos de la ley presentada, de la moción por hacer, del camarada a quien llevar al secretariado, a la cuestura o a las diversas comisiones. Se criticaba [*on ramponnait*] por todas partes."[174] *Ramponner* es, parece, burlarse o criticar. Los términos tomados de la vieja lengua no son raros bajo su pluma, pero el arcaísmo no está para nada a la altura de la eficacia de estos dos trazos: "llegábamos extremadamente feos [*laids*]" y "neblina legislativa". El segundo puede leerse como una suerte de hipálage: la neblina no es legislativa sino por la calidad de los participantes y el tenor de sus discusiones; pero esta palabra sabiamente impropia para designar la penumbra que mantiene la mala iluminación del salón caracteriza oblicuamente a esas discusiones en sí; es el sustantivo, aquí, el que califica lo que el adjetivo designa: "neblina legislativa" sugiere maniobras parlamentarias confusas y mal resueltas. En cuanto al primero, habla de la extrema fealdad física que se supone propia de la edad promedio de los participantes y de su función política como

[173] Pero de algún modo a la inversa, puesto que Duchamp hizo de un mingitorio un monumento, y Sartre, de un monumento, un mingitorio.

* El texto original dice: *laids*. La edición de referencia opta por traducir como *cansados*. El texto vuelve más adelante sobre esta idea [T.]

[174] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, p. 29 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. II, p. 19-20].

una suerte de mueca o de disfraz provisorio que los conspiradores —hipótesis optimista— habrían adoptado para la circunstancia.

*

La ironía más o menos sarcástica es uno de los rasgos más señalados del estilo de las *Memorias* y, de manera muy evidente, en los textos polémicos. Chateaubriand finge con frecuencia reprocharse esa "tendencia", a la que cede con más frecuencia aún: "Me burlaba acá y allá de los ministros, dice por ejemplo a propósito de sus artículos en el *Conservateur*, y daba curso a esa tendencia irónica que siempre me he reprochado";[175] y el capítulo 12 del libro IV ("Hombres de letras. Retratos") debía terminar así: "Siempre me arrepiento cuando me dejo arrastrar, como acaba de ocurrirme, por ese espíritu cáustico que desprecio. Las tres cuartas partes del tiempo imito a esos árabes de Yemen que rompen sus flechas y encienden con ellas el fuego durante la noche, para hacer café. Desgraciadamente, no he quemado todas las mías..."[176] Dudo que haya quemado muchas, y por otra parte ese tono sarcástico no está —acabamos de verlo— en absoluto reservado a sus adversarios. Juliette Hoffenberg observa justamente[177] que la actitud satírica aparece de la manera más natural en las escenas donde el narrador se encontraba presente en persona, como actor o como testigo: "El estilo vuelve a descender a la sátira —dice ella a propósito del cuadro de la corte de Gante— como si la presencia del autor bastara para desacreditar la aventura"; el cronista-memorialista es en él más cruel que el historiador, porque la crueldad está primero en su golpe de vista. Hoffenberg cita a este respecto esta frase reveladora: "Hubiese querido poner mayor gravedad en la descripción de estas escenas que han producido una gran revolución o, para hablar más correctamente, de estas escenas que apresurarán la transformación del mundo; *pero las he visto...*"[178]

[175] *Ibid.*, p. 32 [*Ibid.*, p. 22].

[176] *Ibid.*, t. I , p. 280 [*Ibid.*, t. I , p. 130].

[177] *Hoffenberg, l'enchanteur malgré lui*, *op. cit.*, p. 109 ss.

[178] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, p. 424; las cursivas on mías (se trata de las maniobras parlamentarias que conducirán a la ascensión al trono de "Felipe" en julio de 1830) [Una vez más nuestra versión de referencia enmienda el original: "pero las he presenciado", reza. Por nuestra parte traicionamos al traductor para ser fieles al aspecto visual de esta observación. La cita corresponde, con tal salvedad, a *Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. II, p. 446. [T.]

Chateaubriand analiza en otra parte[179] este "defecto de [su] carácter": "mi percepción distinta y rápida penetra pronto el hecho y el hombre, y los despoja de toda importancia [...] el aspecto pequeño y ridículo de los objetos es lo primero que veo, y los grandes genios y las grandes cosas, apenas si existen a mis ojos"; al mismo tiempo, "en política, el calor de mis opiniones no ha sobrepasado jamás la longitud de mi discurso o de mi folleto". Eso es tal vez mostrarse más desapegado de lo que se es; este "defecto" confesado recuerda mucho a una pretendida cualidad.

Esta burla afecta así dirigirse al mismo actor-narrador. Las notas tardías (1826) del *Ensayo*, entre otras, testimonian esta actitud, que no sólo expresan un desacuerdo, sino, de tiempo en tiempo, una franca irrisión de sí mismo —tardía, es verdad. Pero ¿basta dicha actitud para exonerar al autor de toda "vanidad" o, como dice Stendhal en el sentido despectivo de la palabra, de todo "egotismo"? No le creamos: la autoironía bien puede cubrir la autosatisfacción, aunque no sea más que poniendo al narrador (o al comentarista) de hoy por encima del héroe (o el actor) de ayer. El memorialista vacila siempre, como todo el mundo, entre un "no he cambiado" y un "he cambiado mucho"; pero no le oímos confesar nada que haya cambiado para mal, si no es en lo físico (y no sin coquetería). Ésta es la palabra que yo andaba buscando.

Hay no obstante una ironía que nada debe a estas problemáticas relaciones consigo mismo, y que se puede observar, de cerca o de lejos, sin mezclar en ello su ego: es la ironía de la Historia, que se ejerce sin otra participación que la ceguera de sus actores. "Los constituyentes que se opusieron a la destitución [del rey en septiembre de 1791] creyeron salvar la corona, y la perdieron; los que creían perderla pidiendo la destitución, la habrían salvado." No sigo muy bien estos meandros de política-ficción, a menos que haya que comprender que el rey destituido en 1791 no habría sido ejecutado en 1792; pero he aquí la moralidad, de una moderación fingida, y que vale para todos: "En política, el resultado es casi siempre contrario a la previsión."[180]

*

[179] *Ibid.*, t. I , p. 582 [*Ibid.*, t. I , p. 320].
[180] *Ibid.*, p. 482 [*Ibid.*, p. 254].

En su pastiche no publicado de *L'Affaire Lemoine*, Proust no ha dejado de señalar la irritante ostentación de humildad con la que Chateaubriand cubre las frecuentes menciones que hace de su propia gloria. Esta caricatura, que a decir verdad es casi un centón, la emprende particularmente con el complaciente contraste, que conocemos bien, entre las dos estadías londinenses: "A aquella Inglaterra en la que había vivido, pobre estudiante, he regresado, en los carruajes de Su Majestad Británica, como embajador de Carlos X y ahora, importuno a mis reyes, que el vano ruido de mi gloria persigue inútilmente por las rutas del exilio, no teniendo para saciar la sed de mis labios otra cosa que el vaso de agua pura que me ofrece el chantre de la Revolución, vivo confundido entre los pobres de Madame de Chateaubriand, no teniendo por almohada, como digo en *Atala*, sino la piedra de mi tumba. Que todavía me vea obligado a recomendárselo a libreros…"[181] El "vano ruido de mi gloria" puede estar tomado, entre otras, de esta frase: "Todo el vano ruido que después ha suscitado mi nombre no habría causado a la señora Chateaubriand un solo instante del orgullo que experimentaba, como cristiana y como madre, al ver a su hijo dispuesto a participar en el gran misterio de la religión"; o de esta otra: "Debo decir una cosa con toda la reserva de la modestia: el vano ruido de mi vida aumenta a medida que el silencio real de esta vida crece."[182]

Puesto que Proust también ha pasado por allí, y a pesar de la innegable diferencia de rango social entre el auténtico vizconde y el tardío y muy apócrifo "conde de Méséglise", tranquilamente yo calificaría de *costado Legrandin* la insistencia con la que el primero hace gala de su aversión por los honores y la mundanidad, y de su gusto (del cual por otra parte no hay lugar a dudas) por las cosas humildes y los placeres simples. De visita en Ferney (acaba de oponer su propia discreción al tumulto de un Byron, que espera la tormenta para arrojarse a nadar en el Léman: "Yo no soy tan original, y aunque me gustan también las tempestades, mis amores con ellas son secretos y no se los confío a los barqueros" —a los barqueros,

[181] *Pastiches et mélanges*, en *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 197; se supone que el "chantre de la Revolución" es Béranger, a quien Chateaubriand se compara bajo la monarquía de julio.

[182] *Mémoire d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I , p. 191; t. IV, p. 441 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I , p. 67; t. II, p. 761].

tal vez), confronta su simplicidad con el supuesto orgullo del señor del lugar, quien sin duda ignoraba ese estrecho valle, justo detrás de la célebre finca

[…] por el que corre un hilillo de agua de siete a ocho pulgadas de profundidad; ese arroyuelo lava la raíz de algunos sauces, se oculta acá y allá bajo manchas de berro y hace temblar unos juncos sobre los cuales se posan mariposas de alas azules. ¿Vio alguna vez el hombre de las trompetas [no confundir con el hombre de las *tormentas*] este asilo de silencio, casi adosado a su resonante morada? Indudablemente, no. Pues bien, ahí está el agua, que sigue corriendo; no sé su nombre, y hasta es posible que no lo tenga; los días de Voltaire han pasado ya; tan sólo su fama hace todavía algo de ruido en un pequeño rincón de nuestra pequeña tierra, como el de ese arroyuelo se deja oír a una docena de pasos de sus orillas. Diferimos los unos de los otros: a mí me encanta ese remanso solitario; a la vista de los Alpes, me extasía una palmeta de helecho; el susurro de una ola entre los guijarros me hace feliz; un insecto imperceptible que sólo veo yo y que se adentra bajo una mancha de musgo como en una vasta soledad, atrae mis miradas y me hace soñar. Son éstas, ínfimas miserias [¿por qué "miserias", esas pequeñas cosas que lo hacen "completamente feliz"?], desconocidas por el genio que cerca de aquí, disfrazado de Orosman, representaba sus tragedias, escribía a los príncipes de la tierra y obligaba a Europa a acudir a admirarlo en la aldea de Ferney. Pero, ¿no eran también ésas, miserias? La transición del mundo es comparable al movimiento de esas olas; y en cuanto a los reyes, yo prefiero mi hormiga.[183]

No se trata solamente de oponer su simplicidad y su gusto por las cosas ínfimas a la grandeza "resonante" de un Byron o de un Voltaire, sino también de exhibir cuánto prefiere él, en su misma vida, esos gozos simples y secretos a las muy altas misiones que el destino le ha encomendado al lado, no de hormigas, sino de reyes presentes, pasados y, tal vez, por venir. En ocasión de su alto forzado, pero delicioso, en Waldmünchen, en espera de su visa para Praga donde se aburren de esperar pacientemente los últimos Borbones en el exilio, delibera "si debería mandar a [su secretario] Jacinto a buscar manteca y pan moreno, para comer unos berros al borde de una fuente, a la sombra de unos alisos. Mi vida no tenía más ambiciones;

[183] *Ibid.*, 46 [*Ibid.*, t. II, pp. 496-497].

¿por qué la fortuna ha sujetado en su rueda el faldón de mi levita, junto con el pliegue del manto de los reyes?"[184] No alcanza con ser más humilde que los más grandes, también hay que preferir esa humildad a su propia grandeza. El berro de los arroyos y de las fuentes representa bastante bien esta antítesis, y la competencia botánica (y/u ornitológica) forma parte aquí, y en otras partes, de la ostentación de humildad —hay que mostrar que uno no se interesa, en el fondo, más que en esas cosas: "Tengo amigos, dirá Legrandin, en todo sitio donde haya tropas de árboles heridos, no vencidos, que se han aproximado para implorar juntos con una obstinación patética a un cielo inclemente que no tiene piedad de ellos. […] Allí como en todas partes [se trata de Balbec, adonde no considera en absoluto deber recomendar al joven narrador], conozco a todo el mundo y no conozco a nadie; *mucho a las cosas y muy poco a las personas.*"[185]

Pero esta competencia anunciada, como se sabe, no es en absoluto usurpada: apenas escapado de los bosques de Combourg, el joven Chateaubriand conversaba de esta ciencia en 1787 con su mentor, monsieur de Malesherbes, quien a su vez había conferenciado por escrito, una quincena de años antes, con Jean-Jacques Rousseau en persona; la filiación compleja entre los dos escritores, de la que el segundo sin duda renegara, pasa al menos aquí por el relevo de ese héroe y mártir del liberalismo,[186] que lo exhortaba a profundizar sus conocimientos en vista de su viaje a América: " '¡Es muy lamentable que no sepáis botánica!' Al terminar las entrevistas, me ponía a hojear a Tournefort, Duhamel, Bernard de Jusseiu, Grew, Jacquin, el Diccionario de Rousseau y las Flores elementales. Corría al jardín del rey y me creía ya un Linneo."[187] De esos estudios, las

[184] *Ibid.*, p. 244 [*Ibid.*, p. 618].

[185] *Recherche*, t. I , *op. cit.*, p. 130; las cursivas on mías.

[186] Sabemos por una nota del *Ensayo sobre las revoluciones*, *op. cit.*, p. 329 [*Historia de las revoluciones antiguas*, *op. cit.*, t. II, p. 54], donde hace de él un caluroso retrato, que Chateaubriand ha proyectado, durante un tiempo, escribir su biografía: [Se lo verá] "como patriota en la corte, como naturalista en Malesherbes y como filósofo en París; de manera que el lector podrá seguir los actos de su vida en el consejo de los reyes y en el retiro del sabio. Se lo verá seguir una correspondencia con los ministros sobre materias de Estado, y otra on Rousseau acerca de la botánica…" Esta ambivalencia conseguida (a pesar del desenlace fatal) es un poco la que Chateaubriand no ha dejado de perseguir, y de no alcanzar.

[187] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I , p. 331 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I , p. 167].

descripciones de la primavera en Bretaña,[188] o de la flora de Saint-Pierre,[189] o de los "desiertos" de América,[190] llevan escrita la huella, y el parque del Vallée-aux-Loupes, todavía en pie después de algunas tempestades, aquella de numerosas plantaciones.[191] Y la identificación de los diversos perfumes del valle de la Tèple lo invitará una vez más a cierto lejano retorno hacia atrás: "He aquí cómo mi juventud viene a suspender sus recuerdos de los tallos de estas plantas que reconozco al pasar".[192]

Durante su segundo y último paso por Italia, el emisario de la duquesa de Berry vuelve a ver, al entrar en Milán, "la magnífica avenida de tulipanes de los que nadie habla; los viajeros los toman al parecer por palmeras. Reclamo contra ese silencio en memoria de mis salvajes: es lo menos que América da a Italia en cuanto a sombra".[193] Tal vez se trata sobre todo de "reclamar" contra la ignorancia de esos lamentables viajeros que no saben distinguir un plátano de un tulipán.

*

Me gusta bastante, en *El genio del cristianismo*, ese argumento a favor de la cronología bíblica, de la que el autor asegura que ha servido ya cien veces para "resolver la dificultad" suscitada por las huellas sobre la tierra de un origen mucho más antiguo de cuanto lo pretende el Génesis. "Dios ha debido crear, y ha creado sin duda el mundo con todas las señales de vejez y de complemento [¿?] que hoy advertimos en él."[194] Sigue una bella página sobre el tema de una "vejez originaria" cuya prueba, completamente optativa, es de orden esencialmente estético: "Si el mundo no hubiese sido a la vez joven y viejo", joven por creado en el instante, viejo por inmediatamente poblado de objetos de edades diversas, "antiguas selvas y tiernos bosquecillos", primeras olas esparcidas sobre "escollos anterior-

[188] *Ibid.*, 163 [*Ibid.*, 48-49].

[189] *Ibid.*, 364 [*Ibid.*, p. 185].

[190] *Voyage en Amerique*, en *Œuvres romanesques et voyages*, *op. cit.*, t. I , *passim* [*Viaje a la América*, *op. cit.*, *passim*], y *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, libros VII y VIII.

[191] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. II, p. 247 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I , p. 528].

[192] *Ibid.*, t. IV, p. 326 [*Ibid.*, t. II, p. 671].

[193] *Ibid.*, p. 381 [*Ibid.*, p. 707].

[194] *Génie du christianisme*, *op. cit.*, p. 555 [*El genio del cristianismo*, *op. cit.*, pp. 53-54].

mente carcomidos por aquéllas, los arenales sembrados de conchas de mariscos…" —en esta hipótesis, entonces, "lo grande, lo grave y lo moral hubieran desaparecido de la naturaleza, porque estos sentimientos se enlazan inevitablemente con las cosas antiguas. Cada lugar hubiera perdido sus peculiares encantos. […] Una insípida niñez de plantas, de animales y de elementos, hubiera coronado una tierra sin poesía". Gracias a Dios justamente, eso no sucedió, porque sería insoportable que sucediera. El mismo Adán, hay que saberlo, "nació de treinta años, para ponerse de acuerdo, mediante su majestad, con las antiguas grandezas de su nuevo imperio, al paso que su compañera contó sin duda dieciséis primaveras, que sin embargo no había vivido…".

Saboreemos sobre todo esta oportuna diferencia de edad entre una Eva que no ha vivido en absoluto y un Adán ahíto de experiencias diversas (salvo una), y el escrúpulo de ese *sin duda*, que implica que en el fondo, lo mejor no es siempre seguro.

*

Es conocida esta fórmula de octubre de 1831, que se supone que sintetiza todas sus actitudes políticas: "En cuanto a mí, que soy republicano por naturaleza, monárquico por razón, y borbonista por honor…"[195] Ya figuraba en las *Memorias de mi vida* (1817 o 1822), en esta forma: "[…] he sido borbonista por honor, realista por razón, y republicano por preferencia."[196] La comparación es muy tentadora, pero muy embarazosa. Puede verse que la proclamación de "borbonismo" no es solamente una reacción contra la "usurpación" de julio, puesto que funciona ya bajo la Restauración, y por ende bajo los (últimos) Borbones, en lo que nada debería, por principio, distinguirla del "realismo", incluso si, en esos años, se supone que este término calificaría ventajosamente a la oposición ultra respecto de las tendencias más o menos "liberales" de los Ri-

[195] "De la nouvelle proposition relative au bannisement de Charles X" [1831], en *Grands écrits politiques*, *op. cit.*, p. 620.

[196] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I , p. 47. La "copia Récamier" de este pre-texto (seguido por la edición Landrin-Bercot, Classiques de poche, 1993, p. 98) da un orden y una grafía (sin mayúsculas) diferentes: "realista por razón, borbonista por honor y republicano por preferencia"; pero Berchet (comunicación privada) la corrige en este punto remontándose a uno de los fragmentos autógrafos anteriores que han llegado hasta nosotros.

chelieu y de los Decazes, *a fortiori* de los liberales, entonces sin comillas, como Guizot o Royer-Collard. Es un poco difícil encontrar en esa elección política un asunto de "razón", pero se puede ver que en 1831 ya no es cuestión de "realismo" en ese sentido hipotéticamente limitado, sino de "monarquía" de alcance, supongo, más amplio y que se ajusta mejor quizás a una motivación racional. En las dos versiones, al menos, el "borbonismo" es un asunto de "honor", vale decir de lealtad feudal, de fidelidad a toda costa a una "raza", como se decía entonces; esa fidelidad puede también, en 1817 o 1822, oponerse de manera más política a lo que habría podido ser (a lo que por poco ha sido) una adhesión a una primera usurpación, la del Imperio: el borbonismo sería entonces un antibonapartismo, así como bajo "Felipe" será un legitimismo antiorleanista. Siempre en las dos versiones, el republicanismo es un asunto de movimiento espontáneo, de inclinación natural: el del gentilhombre bretón, ciudadano de la "pequeña república malouina", y del joven seducido en 1789 por las ideas de la revolución norteamericana y las de la primera Revolución, como se lo ve bastante bien en el *Ensayo*. Pero la principal diferencia reside en el orden de los factores, que se invierten de manera exacta de una versión a la otra: en las *Memorias*, este orden parece traducir un movimiento en el "sentido de la Historia", de un borbonismo (receloso) de tradición feudal a un realismo de opción política, luego a un republicanismo de la visión histórica a largo plazo. Por lo demás el contexto inclina a favor de esta interpretación: Chateaubriand acaba de recordar estas "costumbres feudales" de las cuales él es "como el último testigo"; y agrega: "Es de la impresión que ellas hicieron en mi educación, y del carácter de mi espíritu, en contradicción con dichas costumbres, que se formó en mí esa mezcla de ideas caballerescas y de sentimientos independientes que he esparcido en mis obras. Gentilhombre y escritor, he sido borbonista, etc."[197] La cláusula, un po-

[197] Ese contexto es el de las *Memorias de mi vida*, pues el texto definitivo *(ibid.*, p. 176 [*ibid.*, p. 56]) elimina las dos últimas frases de este parágrafo, que concluye en: "…de las costumbre feudales". Esta supresión ha quedado inexplicada, pero resulta que este capítulo (II-2), fechado en octubre de 1812, la cual es sin lugar a duda la fecha de redacción de las *Memorias de mi vida*, podría haber sido, como el que lo precede, "revisado en junio de 1846"; se tendría, pues, muy hipotéticamente, de nuestra frase, una versión 1812 (*Memorias de mi vida*), una versión 1831 ("De la nouvelle proposition…"), y una supresión final en 1846 en las *Memorias de ultratumba*, ya sea para eliminar una repetición, o bien para cortar en seco toda especulación sobre el cambio de orden (J.-C. Berchet hace observar que el capítulo 11 del libro XXXIV, redactado aparentemente poco después de ese folleto y cita algunas páginas del mismo, no menciona esta frase). Un cierto misterio (¿pero cuál?) permanece intacto.

co inesperada, "gentilhombre y escritor" afirma, supongo, la identidad de posición(es) entre, como decíamos antaño, "el hombre y la obra", el escritor que expresa fielmente las "contradicciones" del gentilhombre. En la "Nueva proposición", aparentemente el orden es más bien el de una restricción progresiva del campo de visión bajo el efecto de las sucesivas necesidades del momento: republicano en el fondo (desde el origen), monárquico por razonamiento político —puesto que, como más o menos siempre lo ha pensado, "la república representativa es quizás el estado futuro del mundo. Pero su tiempo no ha llegado *aún"*, y por lo tanto que la monarquía "es una forma política preferible *en este momento* a cualquier otra, porque es la más apta para hacer entrar el orden en la libertad"—, [198] borbonista por odio a esa "monarquía" (la de julio), ese "no sé qué que no es ni república, ni monarquía, ni legitimidad, ni ilegitimidad; una casicosa que pertenece a todo y a nada, que no vive, que no muere; una usurpación sin usurpador, una jornada sin víspera y sin mañana". [199] Las dos gradaciones, como se ve, están igualmente motivadas, lo cual significa sin duda que la evolución política del autor es perfectamente reversible, situándose los tres términos más en planos diferentes de pensamiento y de sentimientos que en la cronología de un recorrido histórico. Chateaubriand, de hecho y en planos distintos, es al mismo tiempo republicano, monárquico y borbonista, o bien borbonista, monárquico y republicano, etc. (dejo a los lectores efectuar las otras cuatro permutaciones), y sus diversas "evoluciones" residen sobre todo en el hecho desafortunado de que las palabras, en una frase, no pueden enunciarse de otro modo que sucesivamente.

No cuento más que seis fórmulas posibles porque descuido los enunciados de motivación: se contarían bastantes más (no sé bien cuántas) si se supusiera que se puede ser republicano por honor, borbonista por preferencia, etc. Pero no abusemos del arte combinatorio.

*

[198] Último discurso en la Cámara de los pares, 7 de agosto de 1830, en *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. III, pp. 453, 457 [*Memorias de ultratumba, op. cit.*, t. II, pp. 466, 469]; las cursivas on mías.

[199] "De la nouvelle proposition relative au bannissement de Charles X", art. citado, p. 629.

Ese restaurador del Altar en 1802, por *El genio del cristianismo* y, con otros por cierto, del Trono en 1814 por el folleto *De Buonaparte, des Bourbons, et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes…*, no me parece un partidario demasiado celoso de la famosa alianza de éste y de aquél. La monarquía según su corazón, o más bien según su razón, no es en nada de derecho divino: "No creo en el derecho divino de la [realeza]".[200] No es tampoco "absolutista": en la víspera de su partida para la emigración, que considera por lo demás "una tontería y una locura", da cuenta, como buen aristócrata, de su "poca afición por la monarquía absoluta",[201] y es sabido que su preferencia recae, al menos a partir de 1815 y en espera de la "república representativa" de los tiempos por venir, en una monarquía "según la Carta", vale decir al mismo tiempo legítima y constitucional, y si es posible "saturada de libertades",[202] como nunca lo estuvo, y como incluso lo estuvo cada vez menos. Pero este punto no incumbe más que a su (buen) funcionamiento, por el respeto de las leyes, de las libertades y del bienestar de los individuos —y es sabido que la Carta no se resintió en absoluto por el hecho de haber sido "otorgada"; no concierne a su fundamento, es decir su legitimidad, una legitimidad que por ejemplo le faltará tan cruelmente a Louis-Philippe, y por lo tanto a su régimen, por muy constitucional (Carta revisada) que fuera: "la monarquía legítima constitucional me ha parecido siempre el camino más llano y más seguro hacia la entera libertad".[203] Legítima, constitucional: estos dos calificativos tienen tanto peso el uno como el otro, y es su conjunción el que hace de Restauración, "históricamente hablando, una de las fases más felices de nuestro ciclo revolucionario".[204] Un manuscrito consignaba "la más feliz de las fases"; este superlativo (relativo) no tiene na-

[200] Último discurso, en *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, p. 456 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. II, p. 468].

[201] *Ibid.*, t. I , p. 493 [*Ibid.*, t. I , p. 261].

[202] "La Legitimidad era el poder encarnado; al saturarla de libertades, se la habría hecho vivir al mismo tiempo que ella nos habría enseñado a regular esas libertades. Lejos de comprender esta necesidad, quiso añadir poder al poder; ha perecido por el exceso de su principio" ("De la Restauration et de la monarchie élective", marzo de 1831, en *Grands écrits politiques*, *op. cit.*, p, 560).

[203] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 301 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. II, p. 656-657].

[204] *Ibid.*, p. 307 [*Ibid.*, p. 660].

da de exorbitante, dado el "ciclo" de referencia (es más bien la cláusula "históricamente hablando" la que permanece en el misterio: ¿de que modo, aparte del histórico, podríamos comparar estas "fases"?), pero tal vez la pregunta sigue siendo ésta: ¿esta fase sería la más feliz de toda *nuestra* historia? Si uno se atiene al criterio indicado, la respuesta es necesariamente *sí*, de manera tal que la fase más feliz de nuestra historia se situaría íntegramente en nuestro "ciclo revolucionario".

Esta legitimidad, aparentemente, no puede manar sino de dos fuentes distintas: una es "la elección popular", fundada ella misma sobre la soberanía del pueblo, esa soberanía que Chateaubriand, respondiendo en 1833 a su juez de instrucción, invoca como uno de los dos fundamentos posibles del "derecho político".[205] Esta fuente no le ha faltado a la "gran raza" de la que el duque de Bordeaux es el "heredero" (no sé muy bien si esta "elección" lejana legitima al conjunto de la dinastía capetiana, a partir de su fundador, o al linaje específico de los Borbones a partir de Enrique IV, y exceptuando a su rama menor); tampoco faltaría al duque de Reichstadt, heredero, supongo, de la elección plebiscitaria de su padre.[206] La monarquía de julio, si su fundador no la hubiese deshonrado de antemano por medio de su traición de "tutor infiel", podría prevalerse de semejante fundamento como "monarquía electiva", pero a esta cualidad le falta, simplemente, que el pueblo hubiese sido consultado realmente: "La monarquía electiva ha sido establecida en virtud de la soberanía del pueblo; ahora bien, la masa del pueblo no ha sido llamada en absoluto a concurrir en la forma de ese gobierno. Algunos diputados han forjado una constitución y discernido una corona sin mandato especial, no habiendo ni consultado a la nación, ni esperado siquiera a que la Cámara electiva alcanzara el número necesario para deliberar."[207] Si una u otra de estas condiciones se hubiese cumplido, Louis-Philippe habría sido legítimo rey (y no, como lo es, "cuasi legítimo"),[208] por auténtica elección popular. Pero Alexandre Dumas revela en sus *Memorias* este diálogo mantenido en Lucerna, sin

[205] *Ibid.*, p. 114 [*Ibid.*, p. 541].

[206] "De la nouvelle proposition relative au bannissement de Charles X", art. citado, p. 623.

[207] *Ibid.*, p. 652.

[208] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p, 371 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. 701].

duda en agosto de 1832: "—A partir de ciertas palabras que dejó usted escapar esta mañana, he creído que reconocía la soberanía popular… —Sí, sin duda, es bueno que de cuando en cuando la realeza vuelva a bañarse en su fuente, que es la elección; pero esta vez, se ha saltado una rama del árbol, un eslabón de la cadena: era Enrique V a quien había que elegir, y no a Louis-Philippe."[209] Si se da fe a los recuerdos de Dumas, se ve que la elección, aunque fuese popular, aun así debía ser firmemente guiada por el respeto al príncipe de sucesión dinástica —lo cual reduce a poca cosa la "soberanía" del pueblo: elegirá "de cuando en cuando" a quien le parezca, a condición sin embargo de que sea aquel que "había que elegir". La legitimidad es popular si y sólo si el pueblo es legitimista.

La otra fuente posible es la unción del tiempo: la monarquía legítima es, como la nobleza, "hija del tiempo",[210] "se ha restablecido sin esfuerzo en Francia, porque tiene la fuerza de toda nuestra historia, porque la corona la lleva una familia que casi ha visto nacer a la nación…"[211] Esa consagración reside simplemente en la acción del tiempo, que ejerce "dos poderes: con una mano derriba, con la otra edifica".[212] Esta acción no siempre es bienvenida, pero es irrecusable y ocurre que Chateaubriand se divierte con ella a propósito de animales más pequeños, como Saint-Lambert y Madame de Houdelot, a los que ve en 1802 casados a su manera: "Basta con mantenerse en la vida, para que las ilegitimidades se conviertan en legitimidades".[213] La aplicación se impone, desde la vida privada a la pública, desde las pequeñas historias a la grande. Y, si la acción del tiempo es irrecusable, es porque el tiempo es irreversible: "actúa sobre los espíritus tan sólo por eso de que avanza",[214] y porque hay que "respetar a su majestad" sin querer "retroceder hacia los siglos pasados". Los restos de Carlomagno, exhumados, "dicen, hacia el año 1450", se redujeron a polvo tan pronto como se "tocó el fantasma";

[209] Alexandre Dumas, *Mes mémoires*, UGE, col. "10/18", 1962, t. II, p. 265. El encuentro, si no la conversación, está confirmado por Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 162 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. II, p. 568].

[210] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I , p. 320 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I , p. 158].

[211] *Ibid.*, t. III, p. 147 [*Ibid.*, t. II, p. 188] (extraído de un artículo de "polémica" de julio de 1824).

[212] *Ibid.*, t. IV, p. 371 [*Ibid.*, t. II, p. 701] (Carta a madame la Delfina, junio de 1833).

[213] *Ibid.*, t. II, p. 64 [*Ibid.*, t. I , p. 400].

[214] *Ibid.*

pero su linaje, y los siguientes, se fundan precisamente en la herencia de ese "polvo" que ellos perpetúan a condición de no querer "retroceder" en absoluto hasta él: "La inmovilidad política es imposible; no hay más remedio que avanzar con la inteligencia humana".[215] Fundarse en el tiempo no es intentar remontarlo, es avanzar con él: toda tradición auténtica es una marcha hacia delante.

Cada una de estas dos fuentes puede actuar aparentemente sola, pero nada impide y todo recomienda que se conjuguen: se acaba de ver que la "gran raza" capetiana tenía para sí, en su origen, la "elección popular", pero esta elección, en algunos siglos, ha sido hecha ratificar por el tiempo (el duque de Reischtadt podría compensar su falta de "antigüedad" por la "ilustración paterna", ya que "Napoleón había avanzado más rápido que todo un linaje: gran salto, diez años habían bastado para poner diez siglos detrás de él" —nacido, en suma, como la Creación en *El genio*, de una "vejez originaria"). Esta síntesis milagrosa, la coloca en beneficio del "futuro" Enrique V, en una fórmula sublime, a decir verdad puramente verbal, y que la Historia, a fin de cuentas, jamás ratificó: "Tiene de su parte *la elección de los siglos*".[216]

*

Un célebre discurso de Benjamin Constant[217] planteaba en 1819 una distinción muy clara (y sin duda un poco forzada) entre "dos géneros de libertad" de ejercicio hasta entonces incompatible: uno de ellos, propio de los "pueblos antiguos", consistía exclusivamente en la participación de cada ciudadano en la soberanía colectiva de la ciudad; el otro, propio de las "naciones modernas" —cuyo tamaño proscribe semejante "participación activa y constante en el poder colectivo"—, no consiste sino en el goce garantizado de la pura "independencia individual"; esta oposición, como es debido, preparaba una síntesis, o "combinación", que el "sistema representativo" está encargado de realizar. Este tema de las "dos libertades" se encuentra un poco más tarde en Chateaubriand, con filiación directa o sin

[215] *Ibid.*, t. I , p. 424 [*Ibid.*, t. I , p. 216].

[216] *Ibid.*, t. IV, p. 75 [*Ibid.*, t. II, p. 516].

[217] "De la liberté des anciens comparée à celle des modernes" (discurso en el Ateneo real de París en 1819), en *Écrits politiques*, Gallimard, col. "Folio-Essais", 1997.

ella (lo ignoro), pero provisto de una significación un poco distinta, y tal vez inestable. Me gustaría, para intentar captar su evolución, ordenar sus pocas ocurrencias en un orden cronológico, pero los datos de este orden son un poco inciertos.

La primera estaría tal vez en el capítulo 7 del libro VI de las *Memorias*, fechado en abril de 1822: "En aquel momento de mi vida [se trata de su estancia en América] admiraba mucho las repúblicas, aunque no las creyese posibles en la época del mundo a que habíamos llegado. Yo conocía la libertad a la manera de los antiguos, la libertad hija de las costumbres en una sociedad naciente; pero ignoraba la libertad hija de las luces y de una vieja civilización. Libertad cuya realidad ha demostrado la república representativa. ¡Dios quiera que sea duradera! Ya no se está obligado a labrar por sí mismo el propio pequeño campo ni a renegar de las artes y de las ciencias ni a llevar las uñas largas y la barba sucia, para ser libre."[218] Al menos se ve que república y libertad han están aquí sumamente de acuerdo, y que la libertad no se presenta como posible sino en régimen republicano; pero el viajero de 1791 todavía no percibía la posibilidad de una república moderna, es decir representativa, puesto que la existencia de grandes naciones se opone al ejercicio de la democracia directa, como lo han pensado, entre otros, Montesquieu y Constant, el primero de los cuales la juzgaba, por lo demás, poco deseable por principio. Existen por lo tanto dos tipos de república, la antigua, de democracia directa, y la moderna, de democracia representativa. La libertad, por completo natural, que reina en la primera es "hija de las costumbres" primitivas, la que reina en la segunda ya no le debe nada a la naturaleza: es "hija de las luces y de la civilización" (no se trata aquí de las "Luces" en el sentido histórico que damos a esta palabra, sino más ampliamente de los progresos del conocimiento y de la razón). Según estas pocas líneas, es posible suponer que este nuevo tipo de república, y este nuevo tipo de libertad, que él todavía ignoraba "en aquel momento de su vida", se le aparecen precisamente durante su viaje, en la forma de la Constitución norteamericana. Nada más lógico —es la pretensión legítima de los fundadores de dicha constitución de la que el propio Thomas Jefferson dará testimonio posteriormente: "Ya no podemos

[218] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 374 [*Memorias de ultratumba*, *op, cit.*, t. I, p. 191].

decir que no hay nada nuevo bajo el sol. Pues este capítulo entero de la historia del hombre es nuevo. La vasta extensión de nuestra república es nueva. Nos proporciona una nueva prueba de la falsedad de la teoría de Montesquieu según la cual una república no es aplicable más que en un pequeño territorio."[219]

Pero he allí, o más bien he aquí que, el texto, casi idéntico por lo demás, del *Viaje a la América*, [220] el cual, en la forma que conocemos, data de diciembre de 1827, presenta una variante un poco perturbadora: "Se ha podido ver en el *Ensayo histórico* que por ese tiempo [de mi vida, etc.]." Ahora bien, el *Ensayo* data de 1797, y su texto no sugiere en ninguna parte una revelación de la "república representativa" que le habría sobrevenido al autor durante o después de su viaje a América (puesto que la república jacobina de 1792 corresponde más bien a la dictadura, y por lo tanto al despotismo). Muy por el contrario, el Prefacio y las notas tardías de 1826 (para su reedición en las *Obras completas*) indican de manera muy marcada que el autor de 1797 no disponía aún de este conocimiento, que presentan como un descubrimiento ulterior, descubrimiento que participa de la superioridad retrospectiva, entre otras cosas política, de su autor sobre el joven cuya obra reedita con estas tenazas (y algunas otras). Prefacio: "Lejos de predicar el republicanismo, como algunos oficiosos censores han [querido hacer entender, el *Ensayo* busca] demostrar que en el estado actual del mundo la república es una cosa imposible. Desgraciadamente no tengo ya la misma convicción. En el *Ensayo* he discurrido constantemente con arreglo al sistema de la libertad republicana de los antiguos, de aquella libertad que era hija de las costumbres; no había fijado suficientemente mi atención en otra especie de libertad, producida por las luces y por la civilización perfeccionada: el sistema de la república representativa ha cambiado enteramente de aspecto a la cuestión."[221] Retornaré a este prefacio, que nos conducirá un poco más lejos, pero bien se puede ver aquí que el descubrimiento en cuestión, que es igualmente o más un asunto de reflexión que de experiencia, ha debido ser

[219] Carta del 21 de marzo de 1801, citada *en* Daniel Boorstin, *Histoire des Américains*, trad. fr., Colin, 1981, t. II, p. 476.

[220] *Œuvres romanesques et Voyages, op. cit.*, t. I , p. 677 [Versión en español: *Viaje a la América*, Quito, Abya-Yala, 1994, p. 64].

[221] *Essai sur les révolutions, op. cit.*, p. 23 [*Historia de las revoluciones antiguas, op. cit.*, p. 17].

posterior al viaje a América, e incluso a la redacción del *Ensayo*. Sin embargo, ninguna otra forma de república representativa, aparte de la norteamericana, se ha podido ofrecer a esta reflexión; de manera que hay que creer que el "descubrimiento" procede de una meditación posterior sobre esta experiencia, en alguna parte entre 1797 y 1826; no es posible: el espíritu de la escalera es la cosa mejor compartida del mundo. Me gustaría contornear de manera más precisa el momento de esta reflexión tan fecunda, pero no estoy seguro de lograrlo.

Continuemos desollando, como se dice, las notas tardías del *Ensayo* : "Esto es cierto [que hemos perdido las costumbres que permitían la libertad propia de la "infancia de los pueblos"] [...] pero en cambio podemos tener la que nace de las luces y de la edad madura de las naciones. Al escribir el *Ensayo*, no comprendía yo bien más que el sistema de las repúblicas antiguas, ni había fijado suficientemente la atención en el descubrimiento de las repúblicas representativas que, no siendo nada más que una monarquía constitucional sin rey, puede existir con las artes, la riqueza y la civilización más avanzada."[222] Una vez más reservo la continuación de esta nota para citar otra: "Me hallaba demasiado cerca de los sucesos para poder apreciarlos cual ellos merecían: todas las heridas causadas por la revolución estaban abiertas aún;* lo que había sido destruido para siempre y lo que en lo sucesivo podría reedificarse, no formaba más que un confuso montón de ruinas. No consideraba yo con bastante atención la revolución que se había verificado en los ánimos, e ignorando que pudiera existir otra clase de libertad más que la republicana de los antiguos, veía obstáculos insuperables para establecerla en las costumbres de mi tiempo. Treinta años de observación y de experiencia me han hecho descubrir y anunciar esta otra verdad que llegará a ser fundamental en los sistemas políticos, a saber: que hay otra libertad, hija de las luces."[223] Puede verse que ahora el "descubrimiento" es asunto, ya no de reflexión con posterioridad, sino de observación y de experiencia, pero no sabremos lo que puede haber sido observado y experimentado de nuevo durante los treinta años de

[222] *Ibid.*, p. 98 [*Ibid.*, p. 57, nota 8].

* El texto original francés dice *saignantes*, sangrantes. [T.]

[223] *Ibid.*, p. 131 [*Ibid.*, p. 76-77]; dejo de lado una última nota, p. 255 [p. 156, nota 4], que no aporta a éstas más que una repetición inútil.

maduración que separan esas notas de la edición original; al menos se puede observar que la república representativa ya no es presentada como la condición de –-o el terreno favorable a— la "libertad hija de las luces". Muy por el contrario, la nota prosigue y se acaba en estos términos: "A los reyes toca decidir si quieren que esa libertad sea monárquica o republicana, y eso depende de la discreción o de la imprudencia de sus consejeros." (Estamos en 1826, y se sabe lo que sobrevendrá, en Francia, de esta expectativa.) He aquí que la monarquía ha vuelto a entrar en el juego, según su grado de sabiduría y, de manera muy evidente, de aceptación de la libertad. Este retorno no sorprenderá más que al lector de este centón, pues la nota antes citada dejaba abierta tal posibilidad: Chateaubriand, como se ha visto, acaba de definir la república representativa como una "monarquía constitucional, sin rey", y lo hilvana así: "La monarquía constitucional con un monarca es en mi concepto preferible a la otra; pero es preciso adoptar francamente la primera si no se quiere pasar violentamente a la otra." Es muy claro, pero continúo remontando al revés el hilo de mis citas y regreso al prefacio. Chateaubriand acaba de decir que el descubrimiento "de la república representativa" había modificado toda su reflexión sobre la posibilidad de una nueva forma de libertad. Y agrega: "la monarquía representativa es mil veces preferible a la república representativa; tiene todas sus ventajas sin participar de ninguno de sus inconvenientes; mas si se incurre en la insensatez de creer que puede derribarse esa monarquía para volver al absolutismo, no habrá más remedio que caer en la república representativa, cualquiera que sea el estado actual de las costumbres." He aquí una explicación para el sorprendente "desgraciadamente" que se ha podido advertir algunas líneas más arriba: la posibilidad de una república moderna representa un peligro para la monarquía, si a ésta se le ocurriera querer regresar de su forma constitucional a aquella del absolutismo. Estamos siempre en 1826, y la advertencia sigue siendo válida para 1830 y, en suma, más todavía para 1848. La escala de valores, en todo caso, es aquella que favorecen los escritos políticos de nuestro autor: más vale la monarquía representativa (o bien constitucional) que la república representativa, más vale ésta que la monarquía absoluta, y sólo las dos primeras pueden garantizar la forma moderna, y en adelante, si es posible, la libertad.

No quisiera abusar de la cronología para terminar sobre un último (olvido otros, sin duda) estado de nuestra cantinela, que presen-

ta, en 1827 por lo tanto, la "conclusión" del *Viaje a la América*. Ésta nos devuelve a la primera fuente de esta reflexión: "La libertad era el más precioso de los tesoros que la América encerraba en su seno; cada pueblo está llamado a tomar esta mina inagotable. El descubrimiento de la República representativa en los Estados Unidos es uno de los más grandes acontecimientos políticos del mundo; este suceso ha probado, como lo tengo dicho en otra parte [y diez veces más bien que una], que se conocen dos especies de libertad practicables: una pertenece a la infancia de los pueblos, que es hija de las costumbres y de la virtud; tal era la de los primeros griegos y romanos y tal la de los salvajes de la América. La otra nace de la ancianidad de los pueblos, y es hija de las luces y de la razón: tal es la libertad de los Estados Unidos, que ocupa el lugar de la que tenían los indios. ¡Tierra feliz que en el espacio de menos de tres siglos ha pasado de la una a la otra libertad casi sin esfuerzos, y por medio de una lucha que no ha durado más de ocho años!"[224] Ya no es cuestión, aquí, de monarquía representativa tal vez porque el contexto no se presta a ello. Un buen provecho sacado a la libertad primitiva de los indios, que la han perdido, un poco junto con la vida, lo cual no atenúa verdaderamente la pérdida; sin hablar de la esclavitud de los negros, que florece ya en las plantaciones de Virginia. Pero puede verse con qué fuerza se ve justificada de un solo golpe la cualidad de "tierra filosófica" por un país que presenta, casi simultáneamente, las dos formas de libertad que han abierto (¿y van a cerrar?) toda la historia de la humanidad.

*

Todo eso parece más o menos coherente. Sin embargo, el último discurso del 7 de agosto de 1830 viene a arrojar sobre ello una cierta confusión; cito: "La libertad no deriva del derecho político, como se suponía en el siglo XVIII; procede del derecho natural, lo que hace que exista en todas las formas de gobierno, y que una monarquía pueda ser libre y mucho más libre que una república; pero no es éste ni el momento ni el lugar para hacer un curso de

[224] *Voyage en Amérique*, en *Œuvres romanesques et voyages*, *op. cit.*, t. I , p. 873 [*Viaje a la América*, *op. cit.*, p. 261].

política."[225] Se trata tal vez de una *tercera* especie de libertad allí, pero la negativa a "hacer un curso de política" nos priva, como privó tal vez a los oyentes atentos —si los hubo— de este discurso, de comprender en qué puede una monarquía ser "más libre que una república". La frase, por otra parte, es ambigua, puesto que el hecho evidente de que *una* monarquía (constitucional, supongo) *pueda* ser más libre (es decir dar más libertad a los ciudadanos —digamos entonces más *liberal*) que *una* república (supongamos la jacobina, por ejemplo) no indica si *la* monarquía (constitucional) es por principio y en general más libre que *la* república (representativa). La preferencia de Chateaubriand está claramente declarada, pero no se la ve en absoluto motivada, salvo por la idea de que los tiempos no están aún maduros para la república representativa, lo cual no tiene nada de una preferencia de principio. La razón de principio, acabamos de leerla, o más bien de suponerla por una interpretación indudablemente generosa: es que la monarquía constitucional es en principio más liberal que la república, incluso auténtica, es decir, no confiscada por un despotismo que se cubre con su apariencia. Pero la razón de esta supuesta razón no es para nada evidente: la monarquía constitucional es preferible en tanto que más liberal, pero ¿qué es lo que hace a una monarquía así *más liberal* que una república auténtica? Esa pregunta permanece, que yo sepa, sin respuesta, a falta de un "curso de política" que decididamente se echa de menos aquí.

Yo percibo una (o al menos su principio), pero producida en otra parte; aquí está: "Siempre he considerado que la república era un gobierno sin contrapeso, que prometía siempre más, pero daba siempre menos libertad que la monarquía constitucional". Puede verse el principio: es el "contrapeso" lo que le falta a la república, y lo que aporta a la monarquía constitucional, imagino, la presencia del monarca. Esperamos todavía una premisa para este razonamiento, pero no llega, pues a continuación dice: "Y sin embargo yo quería, sinceramente, mantener la república. […] Quería mantenerla, porque no veía nada preparado, ni nada bueno para poner en su lugar." Ya no es la república, entonces, sino la

[225] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, p. 456 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. II, p. 468].

monarquía constitucional, cuyo tiempo aún no ha (re)tornado —y, hoy podemos decirlo, no retornará más. Pero, se habrá comprendido, ya no es Chateaubriand quien sostiene la pluma, sino Tocqueville (entonces ministro de Asuntos extranjeros) reportando en 1851 sus sentimientos de 1849.[226] Nadie puede saber lo que el primero hubiese pensado de estos sentimientos en el "sobrino de [su] hermano",[227] pero es sabido con cuáles *quasi ultima verba* había acogido en febrero la caída del "justo medio". Esas palabras son las mismas que informa, en el mismo momento, a su patrón, el "guardia de las propiedades, medio campesino" del mencionado sobrino: " 'La gente dice que si Louis-Philippe ha sido depuesto, *bien hecho está* y que se lo merece'. Ésa era, para ellos, toda la moraleja de la pieza." Esta clase de moral política franquea bastante bien las fronteras de clase —fronteras que lo que sigue, según Tocqueville, no tardará en restablecer: "Cuando vieron el comercio que se paralizaba y el dinero que parecía hundirse bajo la tierra y sobre todo, cuando supieron que se atacaba el principio de propiedad, percibieron que se trataba de otra cosa que de Louis-Philippe."[228] Chateaubriand, quien ya no tenía propiedades que pudiese ver "atacadas", tal vez no habría compartido esa inquietud, que por otra parte fue disipada bastante pronto, se sabe por qué medios.

*

Montesquieu-Constant-Chateaubriand-Tocqueville: evitando o más bien excluyendo a Rousseau y a Mably, supuestos promotores de un despotismo "popular" ("despotismo de la libertad contra la tiranía", decía Robespierre) en lo sucesivo demasiado bien experimentado, este recorrido es clásico a más no poder, y lleva al menos hasta Quinet, republicano crítico del Terror;[229] tal vez ilustra la fragilidad de la distinción, no ya entre las "dos libertades", sino entre esos dos liberalismos que son —hasta la extinción natural del pri-

[226] *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 845.

[227] Así califica a aquel que es también el bisnieto de Malesherbes, en un fragmento manuscrito de 1845 suprimido en la versión definitiva: *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 579 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. II, pp. 884-885].

[228] *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 776; las cursivas son mías.

[229] Véase Michel Winock, "Edgar Quinet, la République et la Terreur", en *Les Voix de la liberté*, Éd. du Seuil, 2001, pp. 450-462.

mero— el "aristocrático" y el "burgués": entre ellos, por lo menos, circula una cierta corriente.

Pero si Constant y Chateaubriand perciben cada uno *dos* libertades, la suma no da realmente cuatro, ni siquiera tres; la primera (la de las repúblicas antiguas) les es aproximadamente común, y es en la segunda donde se separan, antes de reunirse: Chateaubriand no hace ninguna mención (yo no diría "ningún caso") de esa "independencia individual" a la que Constant ve reducirse la libertad de las "naciones modernas", e identifica directamente la libertad "hija de las luces" con el ejercicio colectivo del poder representativo. Puede verse que este tema de las "dos libertades", formalmente común a nuestros dos pensadores pero de contenido sensiblemente diferente, conduce finalmente en ambos a una misma conclusión, que es el elogio del régimen representativo (digo "régimen" para evitar con esta palabra la elección, tal vez secundaria, pero que tanto incomoda a Chateaubriand, entre *república* y *monarquía*): todos los caminos, desde entonces, conducirán a esa Roma.

*

"Si Richardson carece de estilo [...] no se mantendrá; porque sólo se vive por el estilo. En vano se niega esta verdad: la obra mejor compuesta, adornada de retratos de gran parecido y llena de otras mil perfeccciones, nace muerta si el estilo falta. El estilo, y lo hay de mil clases, no se aprende; es don del cielo, es el talento."[230] La idea de que un escritor puede no tener *ningún estilo* es para mí de lo más inconcebible, pero debe comprenderse que esta locución disfraza de constatación de hechos un juicio de valor: entre las mil clases de estilo que se pueden encontrar, Richardson simplemente no tiene uno que pueda atrapar a Chateaubriand. Tal vez hay que traducir: Richardson no tiene "talento" en su estilo; la apreciación resultaría un poco más transparente, pues *talento* permite, algo mejor que *estilo*, percibir su carácter puramente axiológico: "Richardson no tiene talento" es una aseveración (o una hipótesis) igualmente subjetiva que "Richardson no tiene estilo", pero que lo deja ver un poco mejor, y que al menos evita el absurdo, puesto que un estilo sin talento no deja de ser un estilo, como un vaso de vino malo no deja

[230] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 618 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I. p. 344].

de ser un vaso de vino. Por otra parte he omitido un paréntesis, atenuante también, que me apresuro a restablecer: "Si Richardson carece de estilo (de lo cual nosotros los extranjeros no podemos ser jueces)…" Esta reserva nos conduce a otra observación, algunas páginas más adelante: "Se sostiene que las bellezas reales son de todos los tiempos, de todos los países: es exacto en cuanto a las bellezas de sentimiento y de pensamiento; no en cuanto a las bellezas de estilo. El estilo no es, como el pensamiento, cosmopolita: tiene una tierra natal, un cielo, un sol que le son propios."[231] Si se compara los dos enunciados, el sentido evidente es que, contrariamente al pensamiento, que es universal, el estilo de un autor está constantemente en dependencia de su lengua, y que un "extranjero" a quien le falta la familiaridad innata de dicha lengua no puede ser (buen) juez de tal estilo. Es la evidencia misma, pero me parece percibir algo más allí: que los efectos estéticos, contrariamente a los hechos de "sentimiento y de pensamiento", dependen no solamente de una lengua, sino de un "tiempo" y de un "país", lo cual acaba por quitarles toda garantía de universalidad; arrancada de su tierra, de su cielo, de su sol, una obra no está segura de alcanzar, para bien o para mal, esa posteridad de la cual —ya lo sabemos— ignora la morada. Para bien o para mal: Richardson tal vez no ha perdido definitivamente su partida, pues, si "ha sido abandonado únicamente por ciertas locuciones burguesas, insoportables a una sociedad elegante, podrá renacer; la revolución que se opera, rebajando la aristocracia y elevando las clases medias, volverá menos sensibles o hará desaparecer los rastros de los hábitos caseros y de un lenguaje inferior". He aquí, pues, que Richardson tiene estilo, puesto que tiene, como se decía antaño, un estilo "bajo". Y la sociedad no tendrá más que rebajarse ella misma para considerarlo *bueno*.

*

Madame de Boigne aparentemente aprueba la dependencia que él establece entre el estilo y la lengua propia de cada pueblo, pero lo hace —que nadie se asombre— un poco a sus expensas, afirmando que su mérito "reside en el prestigio de una cierta disposición de las palabras, muy artísticamente combinadas, que dan a su estilo un esplen-

[231] *Ibid.*, p. 622 [*Ibid.*, p. 347].

dor de colorido al cual los extranjeros deben ser menos sensibles que los nacionales. Cualquiera que sea la razón para ello, monsieur de Chateaubriand no es apreciado en absoluto fuera de Francia…"[232] Es posible que tenga razón en este punto, pero he aquí, sin abandonar la lengua francesa y esta vez a expensas de la mencionada condesa, una ilustración bastante buena *a contrario* de la manera en que la "disposición de palabras" propia del Encantador distingue su estilo de lo que los retóricos clásicos llamaban la "expresión simple y común". Yo citaba más arriba las dos frases crueles sobre Napoleón: "de triunfo en triunfo [él] condujo a los tebanos a la vista de las mujeres de Esparta"; y: "Napoleón y sus capitanes, de victoria en victoria, llevaron a los rusos a París". El contraste de oxímoron entre la acumulación de "triunfos" o de "victorias" y el desastroso desenlace final es un ejemplo típico de esos "arreglos de palabras" que dan a su estilo un "esplendor de coloridos". A estos enunciados tan fuertemente paradójicos se puede comparar aquel de la propia Madame de Boigne, a propósito del mismo objeto, que parece —dudo que este efecto sea voluntario— su traducción en lengua simple y común: "Los boletines nunca hablaban de otra cosa que de nuestros triunfos, el ejército francés era siempre victorioso, el ejército enemigo vencido siempre, y sin embargo, *de derrota en derrota*, había llegado desde las orillas del Moskova a las del Sena".[233] Esta versión banalizada sin duda debería ser más fácilmente "apreciada fuera de Francia".

*

Sainte-Beuve, a propósito de Antoine Arnauld: "Nunca quizá ni una sola vez en sus cuarenta y tres volúmenes *in quarto*, jamás una expresión que atraiga y que atrape, que brille o se desprenda, que haga que uno mire allí y recuerde, ¡una expresión que pueda llamarse *de talento*! Si es luminoso, es de una luz uniforme y que no llega al rayo. No ha encontrado, que yo sepa, ni uno de esos azares de pluma que no le ocurren más que a uno solo."[234] Nótese que en el término de esta crítica severa, el historiador de Port-Royal no dice que Arnauld *carezca de estilo* : solamente constata que a su estilo le falta ta-

[232] Condesa de Boigne, *Mémoires*, Mercure de France, 1999, t. II, p. 88.
[233] *Ibid.*, t. I , p. 328; destaco el contraefecto.
[234] *Port-Royal*, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", t. I , 1953, p. 639.

lento de expresión, o más bien expresiones de talento, capaces de atraer y de retener la atención. A este estilo no le falta luz, pero su luz es "uniforme", y "no llega al rayo". Esa expresión, ella misma bastante típica del estilo de su autor, se destaca realmente, incluso si se supone —de lo cual no tengo ninguna prueba— qué significa "no llega *hasta* el rayo", un rayo que sería el estado "brillante" de una luz no uniforme, y que se "destaque". Sainte-Beuve no define aquí el estilo, sino el *talento* en el estilo, que reconoce en la presencia, por muy dispersa que sea, de tales rayos. Esto es hacer poco caso, evidentemente, de la luz igual y difusa de lo que más tarde se llamará la escritura "blanca", y es valerse de una apreciación, en resumidas cuentas, arbitraria. Pero nada autoriza por ello a emitir el juicio inverso, y a valorizar el estilo de Arnauld contra, digamos, puesto que no se escapa a esta oposición, el de Pascal, o tal vez —volveré a ello— el de Chateaubriand.

Pero lo que me interesa por el momento es esta última frase, que parece enlazar el talento de estilo a esos "azares de pluma que no le ocurren más que a uno solo": el talento no está ligado aquí a una maestría cualquiera, sino por el contrario a esa gracia venida de otra parte, aparentemente inmerecida y sin duda no provocada que se llama azar. Esta gracia fortuita, que debe menos al arte que a la naturaleza, se asocia con menor frecuencia, como en Sainte-Beuve, al "talento" que a lo que se llama, al menos a partir de Kant, el *genio*. Se dice comúnmente:"El talento hace lo que quiere, el genio hace lo que puede" —cosa que Valéry, si mal no recuerdo, confirma (y atenúa) así: "El talento sin genio no es gran cosa, pero el genio sin talento no es nada". Se conciliaría tal vez (demasiado) bien a Sainte-Beuve con las categorías comunes diciendo en su lugar, y sin su consentimiento, que Arnauld no carece tal vez de estilo, pero sin duda —lo contrario se sabría— sí de genio. Pero si el genio todo lo debe, o al menos sus relámpagos (sus "rayos"), al azar, ¿cómo puede ser que estos golpes de azar "no le ocurren más que a uno solo"? ¿Hay que entender que algunos solamente atraen el azar (como los elegidos la gracia divina, según el propio Arnauld y sus amigos jansenistas), y que ésos, simplemente, tienen más *suerte* que los otros? Ello no sería un escándalo salvo para los envidiosos, pero no creo que ésa sea la glosa correcta de nuestro "que no le ocurren más que a uno solo". *Que a uno solo* sugiere que esos azares de pluma son al mismo tiempo fortuitos, o gratuitos, como todo azar y, no obstante, propios de cada uno: el azar que le toca a tal no es el que le toca a

tal otro; en suma, es *a cada cual su azar*. Cada uno llevaría en sí su parte de imprevisible, salvo quizás aquellos que la niegan o la "corrigen", y dejan así *escapar su suerte*.

*

Maupassant, que reporta una de esas menciones en el "Prefacio" de *Pierre et Jean*, presta a su tutor no solamente una sustitución de *genio* por *talento*, sino también una atribución errónea de la sentencia a… Chateaubriand: "No olvide, joven, que el talento —según la sentencia de Chateaubriand— no es más que una larga paciencia. Trabaje." El asunto se complica, pero este último imperativo confirma, si todavía hace falta, la interpretación laboriosa —igualmente se podría concluir: "¡Diviértase mientras espera!" (cosa de la que Maupassant no se privaba para nada, y Flaubert un poco demasiado). La distinción corriente entre genio (natural) y talento (conquistado, como se dice, "a los puños" y hasta el famoso calambre) no sale indemne de este pequeño laberinto. Boileau, cuyos trabajadores encarnizados ("*Trabajador :* siempre encarnizado") se proclaman constantemente, decía *Sea más bien albañil, si ése es su talento*, lo cual aboga, incluso completamente, en favor de un talento innato, el mismo que La Fontaine, por su parte, recomienda nunca *forzar*. Y el dicho de Alceste, de que *el tiempo no tiene nada que ver en el asunto*, puede aplicarse en los dos sentidos.

Estas variaciones tienden por lo menos a enturbiar la distinción, enteramente verbal, entre talento y genio: Kant pone el "genio" a cuenta de la naturaleza; Buffon, a la de la "paciencia"; Flaubert (o Maupassant) pone a esa cuenta el "talento", que Boileau, La Fontaine y Sainte-Beuve ponen inversamente a la de la naturaleza —que el último califica más escépticamente de "azar". Si deja de tomarse al pie de la letra, la oposición más sustancial a mi modo de ver es, no importa cómo se los nombre, entre aquello que resulta del trabajo y aquello que resulta del don natural, del azar o de la suerte —incluso, en el caso (entre otros) del mismo Sainte-Beuve, o de los Goncourt, y tal vez de Saint-Simon, del encanto imprevisto de la impropiedad, o de la negligencia (siendo la de los Goncourt muy estudiada, sin duda y finalmente laboriosa, a menos que el artificio haya devenido en ellos una segunda naturaleza).

Si se acepta la antítesis beuviana entre los estilos con "luz uniforme" y los estilos con "rayo", donde a veces una expresión "atrae" y

"atrapa", "brilla" o "se destaca", no hay duda de que Chateaubriand, al menos en las obras tardías, o tardíamente acabadas, que son las *Memorias* y *Vida de Rancé*, ilustra más bien la segunda especie. Cualquiera que sea la parte del trabajo, la escritura de las *Memorias* me parece atestiguar más bien —mal que les pese a Maupassant, a Flaubert o a Buffon— una larga *impaciencia*.

El fotógrafo Jean-Loup Sieff decía algo así (lo cito de memoria): "Una buena foto, es *voluntad más un accidente*". Se puede conceder al ejercicio asiduo de la voluntad, no por cierto provocar el accidente, pero sí dejarle al menos la ocasión de sobrevenir.

*

Sainte-Beuve lo habría acusado, no sé dónde,[235] de escribir en "bajo bretón". El "bajo bretón", a partir de las invectivas jacobinas, había adquirido mala prensa como lengua "del federalismo y de la superstición", y era todavía símbolo de galimatías y de incorrección. Inútil precisar que el malouino no supo jamás otra lengua que el francés y el inglés, y que el puñado de arcaísmos y provincianismos de los que gusta de *s'emberloquer** nada le deben a la lengua céltica. La acusación es una manera muy beuviana de reconocerle ese "giro suyo" que Chateaubriand, por su parte, concedía a Saint-Simon. La famosa frase de *Rancé* es ella misma de un sesgo un poco extraño: "Hay un cacareo eterno de taburetes en las *Memorias* de Saint-Simon. En ese cacareo vendrían a perderse las cualidades incorrectas del estilo del autor, pero felizmente él tenía un giro que le era propio; escribía a la diabla para la eternidad."[236] No se sabe muy bien si las "cualidades incorrectas" vienen o no vienen a perderse en el cacareo de taburetes, pero parece que el "giro que le era propio" viene a salvarlo de esta equívoca pérdida. "Cualidades incorrectas" es un bello oxímoron, donde el adjetivo sin duda no quiere anular realmente al sustantivo: la incorrección participa de la cualidad, y sin duda también del "giro que le era

[235] Citado por Maurice Levaillant en la Introducción de su edición de las *Mémoires d'outre-tombe* (2 vol., Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1947-1950, t. I , p. XXII).

* Véase más arriba nota al pie [T.].

[236] *Vie de Rancé, op. cit.*, p. 1088; la versión de las *Memorias* es menos ambigua: Saint-Simon escribe allí "a la diabla páginas [efectivamente] inmortales", *op. cit.*, t. I , p. 317 [t. I , p. 157].

propio", que consiste, si leo bien, en "escribir a la diabla", o así como sale. En cuanto a la eternidad, supongo que se la debe comprender como esa "posteridad" con la que ya hemos tropezado, cuya morada seguimos ignorando: a la que más se apunta que se toca, incluso si el pequeño duque no faltó demasiado a la suya.

Chateaubriand jamás le pidió "que se dedique", como Montaigne al gascón, a ese bajo bretón que sin duda desconocía, y no se puede suponer en absoluto que haya querido aplicarse el elogio sabiamente (o negligentemente) ambiguo que dirige al "giro" de Saint-Simon. El hecho es que sus correcciones, cuando podemos observarlas, en tal o cual página aislada y muchas veces retomada como la "noche en los desiertos de América", o en la conversión de las *Memorias de mi vida* o del *Viaje a la América* en *Memorias de ultratumba*, o en el rápido pasaje de la primera a la segunda edición de *Rancé*, parecen apuntar habitualmente a una escritura más "correcta" o más sabia eliminando aquí y allá algunas audacias escapadas al principio de su pluma, aunque fuese por "azar" o por una búsqueda a veces (pero no siempre) finalmente desaprobada.

*

Para sus contemporáneos que, una vez más, hasta 1850 no tenían sino un conocimiento muy parcial de su obra (todo salvo las *Memorias*, es decir aproximadamente lo contrario de aquello que nos ocupa hoy), el estilo de Chateaubriand se caracterizaba por lo que Stendhal llama las "largas frases enfáticas", las "frases numerosas y pretenciosas" —en las que "el horror lo ha arrojado [a él mismo] en lo abrupto, en lo contrastado, en lo brusco, en lo duro", en "un estilo demasiado cortado"—, y por el abuso del vocabulario "noble": "Los jóvenes parisinos dirían con gusto *corcel* en lugar de *caballo*, de allí su admiración por Madame de Salvandy, por Chateaubriand, etc."[237] Ese aspecto de "estilo Imperio" no es-

[237] *Journal*, junio de 1831, y *Vie de Henry Brulard*, cap. XXII y XXVIII, en *Œuvres intimes*, t. II, *op. cit.*, pp. 143, 745, 798. Y también: "Le tengo horror a la frase a la Chateaubriand" (a Sainte-Beuve, 21 de diciembre de 1834); "El bello estilo de Monsieur de Chateaubriand me pareció ridículo desde 1802. […] Jamás he podido leer veinte páginas de Monsieur de Chateaubriand; por poco he tenido un duelo por burlarme de la *cima indeterminada de los bosques*" (a Balzac, 16 de octubre de 1840).

tá ausente, por cierto, en las obras ántumas como el *Genio* o sobre todo *Los mártires*, donde el énfasis y la nobleza neoclásica forman parte de las convenciones genéricas. Pero la publicación de las *Memorias* y el olvido progresivo de las obras anteriores[238] han modificado radicalmente el corpus activo de su obra: nuestro Chateaubriand ya no es el de Stendhal, y ya no se nos ocurre acoplarlo a Monsieur de Salvandy, ni siquiera, como Sainte-Beuve en 1848, colocarlo en el centro de un "grupo literario" compuesto por Madame de Staël, Constant, Joubert y Fontanes.[239] Pero, después de la publicación de las *Memorias*, el mismo Sainte-Beuve (que ya conocía una buena parte de ellas a partir de las lecturas de l'Abbaye-aux-bois y una breve consulta del manuscrito en 1834) toma bastante bien la medida de este cambio de perspectiva: "Me ha sucedido que he escrito en 1831: 'Una parte muy grande de la gloria de Chateaubriand se sumerge ya en la sombra…' […] Si eso era verdad en 1831, ¿qué fue de ello en 1848? Las *Memorias de ultratumba* han entregado a las generaciones nuevas un Chateaubriand vigoroso, contrastado, que se atreve a todo. […] Esas *Memorias*, después de todo, son su gran obra, aquella en la que se revela en toda su desnudez egoísta y también en su inmenso talento de escritor."[240] Si yo soy el crítico, la obra ántuma se había "sumergido en la sombra" antes de que la póstuma estallara en plena luz: no es la segunda la que ha borrado a la primera, simplemente ha llenado un lugar que ya había quedado vacante. Pero poco importa este punto de historia de la recepción: lo esencial esta en estos adjetivos, "vigoroso" y "contrastado" que, para Sainte-Beuve, califican la escritura de las *Memorias* y empujan a la "sombra" el pomposo drapeado del estilo Imperio (incluso escribe, una vez, "bajo Imperio").[241] Por otra parte había percibido en el *Genio* (pero aparentemente como otros tantos defectos) algunas premisas de ese estilo "contrastado", con lo que él llamaba la "imagen *verti-*

[238] No cuento en esta categoría la *Vida de Rancé*, cuyo estatuto cronológico es ambiguo, puesto que, redactada tres años después de la última página de las *Memorias* (1841), aparece (1844) cuatro años antes que éstas. Por lo tanto los contemporáneos conocieron esta desconcertante obra última antes que el *opus magnum*.

[239] *Chateaubriand et son Groupe littéraire sous l'Empire*, publicado en 1861, procede de un curso dictado en 1848-1849.

[240] "Chateaubriana. Notes diverses sur Chateaubriand ou à propos de lui", *ibid.*, reed., Garnier, 1948, t. II, pp. 357-358.

[241] *Ibid.*, t. I , p. 206.

cal, que termina una descripción como en punta [y que] produciría más efecto aún, si no la buscara y no la prodigara evidentemente. De ello resulta una especie de rigidez. El lector, en lugar de seguir una corriente ––un río natural de palabra plena y rica––, camina de alguna manera sobre puntos continuos, de los que algunos, de repente más altos, se alzan delante de él y lo detienen. Al final de cada avenida aparece la imagen en perspectiva sobre su pedestal o, a falta de pedestal, sobre un venablo. Antaño, era la delicadeza la que se agudizaba, la que terminaba necesariamente en rasgo de ingenio o en epigrama; hoy, a cada paso, es la imagen la que es inevitable. Hace estallar los ojos. La garza blanca está por todas parte. ––Y además, ¿qué tienen que ver todas esas cosas, *gallineta*, *calamón*, *garza* o *ganso* con *El genio del cristianismo*?"[242]

Puede verse que lo *contrastado* que aparentemente constituirá para él el mérito del estilo de las *Memorias* le molesta todavía cuando lo encuentra "a cada paso" (es mucho decir, entonces, pero también es dar prueba de una cierta presciencia) en el *Genio*. Se ve también que este rasgo reprochado de *verticalidad* y a fin de cuentas de gratuidad o de estrafalariedad de la imagen, que eriza el texto y detiene su curso, es aproximadamente lo que encanta hoy al lector de Chateaubriand ––por ejemplo el Roland Barthes de "La viajera nocturna".[243] Lo que en nombre de Sainte-Beuve acabo de calificar como "estrafalario", Barthes lo favorece a título de una "rarefacción" de la probabilidad del lenguaje: "¿Qué oportunidad hay de ver aparecer la palabra *alga* en la vida de Marcelle de Castellane? No obstante Chateaubriand nos dice de repente a propósito de la muerte de esta joven: *'Las jóvenes de Bretaña se dejan ahogar sobre los arenales después de aferrarse a las algas de una roca'*. El pequeño Rancé es un prodigio en griego: ¿qué relación con la palabra *guante*? No obstante, en dos palabras, la relación es colmada (el jesuita Caussin prueba al niño ocultando su texto con sus guantes)." Esta improbabili-

[242] *Ibid*., pp. 252-253; aquí se trata de algunas frases del libro V de la primera parte, donde la existencia de Dios se ve "probada por las maravillas de la naturaleza"; la relación con el genio del cristianismo es allí ciertamente indirecta, pero muy necesaria en el espíritu de esa apología.

[243] Es el título original [*La Voyageuse de nuit*] de ese ensayo, aparecido en 1965 como prefacio a *Vie de Rancé*, y, por una razón que ignoro, retomado en 1972 en los *Nouveaux essais critiques*, bajo el título más neutro de: "Chateaubriand: *Vie de Rancé*" (*Œuvres complètes*, t. II, *op. cit*., pp. 1359 ss.).

dad, es lo que Barthes denomina al punto el *anacoluto* : "se le podría dar por símbolo el anacoluto desconcertante que hace hablar a Chateaubriand de naranjos a propósito de Retz (*'En Zaragoza vio a un sacerdote que se paseaba en solitario porque había enterrado a su feligrés preferido. En Valencia, los naranjos formaban las empalizadas de los grandes caminos, Retz respiraba el aire que había respirado Vannozia'*). La misma frase conduce a muchos mundos (Retz, España) sin tomarse la más mínima molestia en vincularlos. Mediante estos anacolutos soberanos el discurso se establece en efecto según una profundidad [una profundidad que señalaba ya, tal vez, la *imagen vertical* de Sainte-Beuve]. Esta parataxia perdida, este silencio de las articulaciones tiene, desde luego, las más grandes consecuencias para la economía general del sentido: el anacoluto obliga a *buscar* el sentido, lo hace "estremecer" sin detenerlo; de Retz a los naranjos de Valencia, el sentido vagabundea pero no se establece; una nueva ruptura, un nuevo despegue lleva a Mallorca donde Retz *'oyó a las muchachas piadosas en la verja de un convento: cantaban'* : ¿qué relación?"

*

"Silencio de las articulaciones": es lo que Stendhal, llamará, creo, "suprimir las ideas intermedias". Acabamos de ver a Barthes ocultar deliberadamente, en un primer momento, la articulación entre la aparición de la palabra *guante* y la precocidad de Rancé helenista, y luego develárnosla tal como el texto, efectivamente, la formulaba con toda claridad. Sainte-Beuve hacía otro tanto con la relación entre *gallineta* y cristianismo; a excepción del juicio, el tema común a los dos críticos es: "¿Qué relación?" una vez reconocido este rasgo tan frecuente, que yo calificaría más bien de elipsis semántica, realmente es grande la tentación de fingir, al menos por un momento, la ausencia radical de una relación frecuentemente elidida por el autor por ser demasiado evidente. La "viajera nocturna" que parece intrigar a Barthes ("¿De qué sirve […] llamar a la vejez *viajera nocturna*?") no tiene nada de tan misterioso: "La vejez, dice *Rancé*, es una viajera nocturna: la tierra está oculta a sus ojos; y sólo descubre ya el cielo." La imagen es sublime, pero completamente clara: quienquiera que haya viajado de noche —de preferencia en una calesa descubierta— capta de inmediato el motivo; hela aquí otra vez, todavía más clara, en las *Memorias* : "La vejez es una viajera nocturna: la tierra está oculta a sus ojos, y sólo descubre ya el cielo que brilla por

encima de su cabeza".[244] Pero hay allí, para ser exacto, una doble metáfora en cascada: si "viajera nocturna" se explica por el hecho de que el viajero nocturno no ve más que el claro de luna o el cielo estrellado, el recurso a esta observación simple se explica a sí misma por el hecho de que la vejez ya no tiene acceso a los bienes terrestres. En los dos textos, desigualmente desarrollados, se trata de George Sand, a quien Chateaubriand promete que ella "ya no cantará *cuando llegue el cierzo*"; que haga, pues, "provisión de gloria para la época en que ande escasa de placer". No se puede ser más galante, sobre el tema inmemorial de "Cuando usted sea vieja…". Pero también, supongo, le promete en compensación un descubrimiento tardío de las verdades de la religión, de las que el cielo, estrellado o no, es el símbolo no menos inmemorial (Kant, como se sabe, veía al menos en él el espejo de la Ley moral). Si se quiere explicitar pesadamente las articulaciones silenciosas: la vejez ya no tiene derecho a los placeres de aquí abajo, de modo que se vuelve necesariamente hacia el cielo, como el viajero de la noche que ya no puede ver otra cosa: "¡Y bien! Ahora rece".

*

Sólo se les presta a los ricos: las audacias verbales de los escritores más osados, o negligentes, provienen a veces de una osadía o de una negligencia de lectura —quiero decir, en sus lectores; se recordarán esas *trompas** armadas que concurrían antaño, en Pascal, al poder de los reyes, y que un desciframiento más atento ha devuelto a la más simple y más banal expresión: *tropas* armadas. Hace poco incluso, no sé quién colocaba en el crédito de *Rancé* ciertos "cadalsos móviles del viento" dignos con seguridad de las más bellas performances surrealistas. Ay, el texto dice exactamente esto: Rancé no había recogido, para reunirlas con las flores de la primavera que comenzaban a renacer en la Trapa, esos nardos del muro que crecen sobre el recinto mellado de Roma, donde los vientos transportan aquí y allá sus cadalsos móviles." [245] Los cadalsos móviles no son los del viento, sino los de los nardos. Lo que por otra parte ya no es tan banal.

[244] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 547 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. II, p. 863].
* En lugar de *troupes* (tropas) se leía *trognes* (jeta, cara gorda y colorada) [T.].
[245] *Vie de Rancé*, *op. cit.*, p. 1069.

*

La fuerza "vertical" de la expresión reside a veces en el empleo del oxímoron, o contradición deliberada en los términos: ya nos hemos encontrado con las "Memorias olvidadas" de La Chalitais, el "furioso justo medio", las "cualidades incorrectas" de Saint-Simon, y las campañas de Napoleón cuyos "triunfos" repetidos condujeron a los rusos hasta París, pero he aquí la "alegría espantada" de la llegada a Combourg,[246] el Escorial, "cuartel de cenobitas" y "Versailles de las estepas",[247] las "raspaduras de alborozo" de los violines y de los bajos que siguen a Napoleón en la alcaldía de Porto-Ferrajo,[248] Madame de Chateaubriand quien, requerida de enarbolar telas blancas en las ventanas por el retorno de los Borbones, defiende "valerosamente sus muselinas",[249] los franceses que " juegan continuamente al drama",[250] el "temor intrépido" de los pares el 30 de julio de 1830,[251] la revolución salida de esas jornadas que ha "repudiado la gloria y cortejado la vergüenza".[252]

La alianza de palabras a menudo es menos antitética, pero no menos enérgica en la discordancia deliberada y la brevedad sorprendente del rasgo. A la "niebla legislativa" de las reuniones Piet, se puede añadir a los menores de las antiguas familias nobles "rebajados poco a poco hasta el arado",[253] la vieja Francia arrojada "al muladar",[254] esos diputados de la Constituyente designados por sus colegas "a ese pueblo soberano que los esperaba [en el reverbero]" [255] (la discordancia está aquí entre la noción noblemente jurídica de "pueblo soberano" y la acción bajamente criminal del puro y simple linchamiento, pero la me-

[246] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I , p. 167 [Nuestra versión de referencia ha desmantelado el oxímoron: "la alegría y el temor que experimenté", escribe el traductor a expensas de Genette y de Barthes. Véase *Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I . p. 51. [T.]

[247] *Ibid.*, t. II, p. 381 [*Ibid.*, t. I , pp. 632-633].

[248] *Ibid.*, p. 547 [*Ibid.*, p. 750].

[249] *Ibid.*, p. 539 [*Ibid.*, p. 745].

[250] *Ibid.*, t. III p. 395 ["jouent", vale decir "juegan" o "representan"; en la traducción de referencia se lee, en cambio: " se dieran continuamente al drama", *ibid.*, t. II. p. 424. [T.]

[251] *Ibid.*, p. 410 [*Ibid.*, t. II, p. 435].

[252] *Ibid.*, t. IV, p. 187 [*Ibid.*, t. II, p. 584].

[253] *Ibid.*, t. I , p. 129 [*Ibid.*, t. I , pp. 24-25].

[254] *Ibid.*, p. 253 [*Ibid.*, p. 112].

[255] *Ibid.*, p. 322 [En *ibid.*, p. 160, la traducción de referencia reza: "a ese pueblo soberano que los esperaba para llevarlos a la horca". [T.]

tonimia "reverbero" [farol de alumbrado] del instrumento por la acción le añade un toque de ferocidad, y "esperar", el de la trampa bien organizada: es todo un clima político en cuatro palabras), el "alud de cosacos" que rueda hasta los pies de Napoleón en Gorodnia, los cuarenta mil cadáveres "diversamente consumidos" que la Gran Armada descubre al regresar después de tres meses al campo de batalla del Moscova,[256] la "monarquía ambulante" del futuro Louis-Philippe llegando a la place de Grève,[257]otra vez la monarquía (pero ahora es Carlos X en fuga) que "la gente se asomaba a la ventana para ver [pasar]"[258] (Chateaubriand ya había empleado esta expresión en un artículo del *Conservateur* del 5 de diciembre de 1818; volverá a encontrar la ocasión en Praga, viendo al mismo Carlos X avanzar sobre el puente del Moldava, paraguas bajo el brazo, como su usurpador: "Yo había dicho, en el *Conservador, que la gente se asomaría a la ventana para ver pasar la Monarquía*: yo la estaba viendo pasar por el puente de Praga");[259] los hombres teóricos (como Constant, supongo) habituados a "volver a repartir cartas";[260] los ancianos de la corte en el exilio "atizando los siglos junto a la chimenea";[261] Carlos X cuyas ideas están "enclaustradas"; Louis-Philippe que, escarapela tricolor en el ojal, se va a "buscar una vieja corona al guardamuebles";[262] los sobrevivientes del Terror que habitan "heredades de cadalso";[263] Talleyrand que, incapaz de "hacer" los acontecimientos, se limita a "firmarlos";[264] o Chateaubriand mismo que ha debido "hipotecar [su] tumba" y poner "su ataúd en empeño",[265] que "ya no le [da] el brazo más que al tiempo",[266] "remolca con pena [su] tedio junto con [sus] días", conduce en tren, "con un lazo de oro, unas viejas rosas de recuerdos",[267] y va por todas partes "bostezando

[256] *Ibid.*, t. II, pp. 441, 442 [*Ibid.*, t. I , pp. 676, 677: en esta última página se lee: "cuarenta mil cadáveres en diverso estado de consunción". [T.]

[257] *Ibid.*, t. III, p. 422 [*Ibid.*, t. II, p. 443].

[258] *Ibid.*, p. 462 [*Ibid.*, p. 472].

[259] *Ibid.*, t. IV, p. 290 [*Ibid.*, t II, p. 649].

[260] *Ibid.* t. III, p. 399 [*Ibid.*, t. II, p. 427; allí se lee: "el hábito de preparar la armazón y las máquinas que sirven, etc." Pero Genette cita el original: "*habitués à ressemeler des chartes*' ", es decir, "habituados a resembrar cartas (¿magnas?)". [T.]

[261] *Ibid.*, t. IV, p. 487 [*Ibid.*, t. II, p. 804].

[262] *Ibid.*, t. III, p. 418 [*Ibid.*, t. II, p. 441].

[263] *Ibid.*, t. II, p. 182 [*Ibid.*, t. I , p. 480]

[264] *Ibid.*, t. IV, p. 557 [*Ibid.*, t. II, p. 870].

[265] *Ibid.*, t. I , p. 116, y t. III., p. 178 [*Ibid.*, t. I , p. 13, y t. II, p. 250].

[266] *Ibid.*, t. II, p. 248 [*Ibid.*, t. I , p. 528].

[267] *Ibid.*, p. 582 [*Ibid.*, 769].

[su] vida".[268] Todas estas imágenes corresponden más o menos a lo que la tropología clásica reprobaba como metáforas "forzadas" o "tomadas de lejos" (nosotros diríamos: "traídas por los pelos"), ejemplo canónico en Théophile, citado como "defectuoso" por Dumarsais: "El arado desolla la llanura." El "defecto" que ella les reprochaba no reside sino en la gran distancia semántica entre contenido y vehículo, es decir en el carácter insuficientemente metonímico del vehículo: "desollar" proviene de un campo lexical demasiado alejado del de los trabajos de la tierra para justificar su empleo en este contexto, "resembrar" demasiado alejado del de las instituciones políticas, "remolcar" del de los sentimientos, etc. Desde luego, estos juicios de corrección o de incorrección no se fundan más que en el estado de la costumbre, puesto que una catacresis como "*hoja* de papel" o "*pie* de copa" podría exponerse a la misma crítica si no estuviera atenuada, y por lo tanto absuelta, por la ausencia de término literal y por el uso que de ello resulta. Evidentemente, lo que nos "encanta" (y que sin duda le habría chocado a un crítico clásico) en "resembrar cartas" o en "atizar los siglos", es la elección de un verbo en principio extranjero todavía al dominio del objeto al cual se aplica, y este acercamiento, tan convincente como inesperado, el que constituye el premio de tales imágenes.

He aquí también, evocada en algunas líneas, la funesta "invasión de España": "Al mismo tiempo que, para desgracia suya, Bonaparte había tocado en el norte a Rusia, se levantó el telón en el mediodía, viéndose otras regiones y otras escenas: el sol de Andalucía y las palmeras del Guadalquivir, que nuestros granaderos saludaron presentando armas. En los cosos se vieron toros luchando; en las montañas, guerrilleros semidesnudos; y en los claustros, a los frailes rezando."[269] Todo eso, sin duda, fue "visto" por nuestros soldados, pero en lugares diversos, que la frase contrae en un solo punto de visión simultánea, como el Aleph de Borges: "Vi el mar populoso, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América…"[270]

*

Sin duda son efectos de esta clase los que Stendhal, leyendo el *Iti-*

[268] *Ibid.*, p. 446 [*Ibid.*, p. 677].
[269] *Ibid.*, p, 376 [*Ibid.*, p. 627].
[270] Borges, *Œuvres complètes*, t. I , *op. cit.*, p. 662 [*Obras completas*, *op. cit.*, p. 625].

nerario, calificaba con maldad de "pequeñas audacias de estilo".[271] Pequeñas son, sin duda, por la amplitud textual, pero ciertamente no por la tensión que establecen entre sus polos; supongo que Stendhal les reprocha sobre todo su "afectación", es decir el carácter demasiado estudiado que les encuentra, oportuno o no; pero en este punto, nadie puede decidir de manera imparcial: lo "natural" en unos puede parecer a otros insoportable artificio. En todo caso, las comparaciones elípticas que tanto han sorprendido a críticos modernos como Mourot[272] (para las *Memorias*), Barthes (para *Rancé*) o Richard (para el conjunto) no pueden incurrir en el reproche de "pequeñez": se trata con mayor frecuencia de acercamientos, por así decir, a gran escala, y que inducen en el relato enormes rupturas de diégesis. No vuelvo sobre los ejemplos invocados por Barthes, algunos de los cuales dejan al lector perplejo ("¿qué relación?") en cuanto al motivo analógico de encadenamiento. He aquí algunos otros tomados de las *Memorias*, de motivo generalmente más claro, pero cuyo efecto de lectura no es menos sorprendente: de ciertos dialectos indígenas de América no queda más "que una docena de palabras pronunciadas en la copa de los árboles por unos cuantos loros que han vuelto a ser libres, del mismo modo que el tordo de Agripina gorjeaba palabras griegas en las balaustradas de los palacios de Roma";[273] a propósito de la imposibilidad de retroceder en política, y sin la menor transición, el texto evoca la apertura en 1450 de la tumba de Carlomagno, cuyo "fantasma" cae convertido en polvo ni bien se lo toca;[274] Fontanes promete al joven escritor un talento igual en verso y en prosa: "¿Ha brotado alguna vez en mí ese talento que me prometía la amistad? ¡Cuántas cosas he esperado en vano! En el *Agamenón* de Esquilo hay un esclavo colocado de centinela en lo alto del palacio de Argos…";[275] retrato del conde de Rostopchine: "especie de bárbaro civilizado, de poeta irónico, depravado incluso, capaz de impulsos generosos, aunque despreciando a los pueblos y a los reyes. Las iglesias góticas admiten dentro de su grandeza adornos grotescos";[276] en el parque de Ken-

[271] *Journal*, 14 de diciembre, 1829, en *Œuvres intimes*, t. II, *op. cit.*, p. 109.
[272] *Le Génie du style*, Colin, 1960.
[273] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I , p. 422 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.* t. I ., p. 214].
[274] *Ibid.*, p. 425 [*Ibid.*, p. 216].
[275] *Ibid.*, p. 217 [*Ibid.*, p. 88].
[276] *Ibid.*, t. II, p. 428 [*Ibid.*, t. I , p. 666].

sington, en abril de 1822, Chateaubriand confunde sus impresiones recientes y sus recuerdos antiguos: "La vida que se consume mezcla, como el incendio de Corinto, el bronce fundido de las estatuas de las Musas y del Amor, de los trípodes y de las tumbas";[277] los partidarios de las ordenanzas, en julio de 1830, "se estremecieron de alegría cuando se publicaron y cuando se creyeron vencedores, en ese minuto de silencio que precede al estallido del trueno";[278] en el mismo momento y en otros parajes, "todas las ambiciones se habían despertado y todos esperaban ser ministros: las tormentas hacen salir a los insectos";[279] el 29 de julio, "el joven Farcy fue herido mortalmente en esta escaramuza. Su nombre está inscrito en la esquina del café donde cayó; una manufactura de remolachas existe hoy en las Termópilas";[280] durante una cena en Praga, una mujer muy de moda le parece "desabrida y tonta, aunque todavía conservaba algo de juventud, como esos árboles que guardan en el verano los racimos secos de la flor que han dado en primavera"[281] (¡"racimos secos"! ¿qué sería si ella no conservara "todavía algo de juventud"?); siempre en Praga, Monsieur de Blacas es descrito como "el empresario de las pompas fúnebres de la monarquía; la enterró en Hartwell, la enterró en Gante, volvió a enterrarla en Edimburgo y volverá a enterrarla en Praga o en otro lugar, velando siempre por el despojo de los altos y poderosos difuntos, como esos habitantes de las costas que recogen los objetos procedentes de los naufragios que el mar arroja a sus orillas".[282] Cualquiera sea la relación de analogía de que se trate en estos diversos casos (y en muchos otros), lo que importa más, y que mejor contribuye a lo que se calificará *ad libitum* como "modernidad" o como "barroquismo" del estilo, es el salto brusco en el recodo de una frase, de un mundo a otro: a la "confusión de los tiempos" que fomenta la memoria, responde aquí la confusión de los "mundos", como dice Barthes, que opera —no siempre señalado por un "como"— el famoso (gracias a Proust) "milagro de una analogía". De hecho, en los dos casos, la máquina de anular, o de franquear mágicamente, entre dos frases, las distancias en el tiempo o en

[277] *Ibid.*, t. III, p. 90 [*Ibid.*, t. II, p. 64].
[278] *Ibid.*, p. 451 [*Ibid.*, p. 464].
[279] *Ibid.*, p. 372 [*Ibid.*, p. 408].
[280] *Ibid.*, p. 395 [*Ibid.*, p. 424].
[281] *Ibid.*, t. IV, p. 286 [*Ibid.*, t. II, p. 646].
[282] *Ibid.*, p. 289 [*Ibid.*, p. 648].

el espacio, es esa capacidad de "percibir bien las semejanzas" en la que Aristóteles veía ya el signo del genio poético.[283] Convengamos solamente que Chateaubriand percibe semejanzas cuyo motivo a veces se nos escapa, pero cuyo efecto no deja de alcanzarnos.

*

Si tuviera aún la manía de hacer hablar de mí, no sé a lo que podría recurrir, con el fin de atraer la atención del público: quizá hiciera revivir mi antiguo proyecto de descubrimiento del paso al Polo Norte, o puede que navegara hacia las fuentes del Ganges. Allí vería la larga línea negra y recta de los bosques que defienden el acceso al Himalaya; y cuando, llegado al puerto que une las dos cimas principales del monte Gangur, descubriera el anfiteatro inconmensurable de las nieves eternas; cuando preguntara a mis guías, como Heber, el obispo anglicano de Calcuta, el nombre de las otras montañas del Este, me contestarían que son las que bordean el imperio chino. ¡Algo es algo!, pero volver de las Pirámides, es como si se volviera de Montlhéry. A este propósito, recuerdo que un piadoso arqueólogo de los alrededores de Saint-Denis en Francia, me ha escrito para preguntarme si no se parece Pontoise a Jerusalén.[284]

Este viaje imaginario a lo irreal del presente, embrión de autoficción fantasmal, no carece de detalles cuasi vividos. Comprendo que se trata de hacer antítesis a la pretendida (por pura coquetería) banalidad, hoy, de un viaje a Oriente. Igualmente, es como para preguntarse si el peregrino de Tierra santa no ha clavado, como Alejandro, una espada en la India. En cuanto a la pregunta final, adviértase que no sabe responderla, tal vez por no haber visto todavía Pontoise.[285]

*

Tan "ambulantes" como la futura monarquía de Julio saludada

[283] *Poética*, 1459a.

[284] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. II, p. 234 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. I , pp. 518-519].

[285] Pasará por allí al menos, regresando de Dieppe en julio de 1830, pero a toda prisa y sin procurar verificar la hipótesis de la semejanza, *ibid.*, t. III, p. 377 [*ibid.*, t. II, p. 411].

en la place de Grève a gritos de "¡Viva la República!", las revoluciones del siglo XIX son la ocasión de largas y sinuosas deambulaciones pedestres, en esas "jornadas" en las que se querría asistir a todo, a falta de otra fuente de información, y donde la marcha forzada se ha convertido en el único medio de locomoción (sólo el señor duque de Orleans, por favor ya usurpado, "se desplaza" sobre un caballo blanco al que aparentemente no domina demasiado bien: no es bearnés todo aquel que quiere). Pero esa gente estaba bien entrenada, aparentemente. Así se verá a Hugo, el 23 de febrero de 1848, retirarse del Palais-Bourbon, que entonces se llama más bien "palacio de la Cámara", a la plaza Luis XV (Concorde), para verificar si "la Marina" ha sido "tomada" (falsa alarma), y vuelta a la Cámara, para una sesión (seguido de los tribunos, puesto que entonces no es, y por poco tiempo más, otra cosa que par de Francia), luego al Carrousel, después al Châtelet, y al Hôtel de Ville, más tarde a la rue Rambuteau ("Se tocaba llamada en la rue du Temple"); a medianoche a la place de Grève, donde hay diez piezas de cañón; "el aspecto del Marais es lúgubre. Me estuve paseando por allí y regreso" al 6 place Royale. El 24, "de día", ve desde su balcón una aglomeración delante del ayuntamiento del VIII *arrondissement* (que está en el XIV), da una vuelta a la plaza, regresa, luego decide volver a la Cámara pasando por el Hôtel de Ville, donde encuentra al prefecto del Sena, monsieur de Rambuteau (quien, si comprendo bien, ya ha dado su nombre ántumo a la calle que ha hecho abrir), después por el quai de la Mégisserie, después por la rive gauche. Un poco más tarde, llega a las Tullerías, donde cuenta con encontrar a la duquesa de Orleans, presunta futura regenta, pero ésta acaba de abandonar el palacio para dirigirse a la Cámara; vuelta a la place Royale por el puente del Carrousel, y después por la rive gauche (la place du Carrousel es demasiado peligrosa): se trata de proclamar a la mencionada regenta (y, al mismo tiempo, la abdicación de Louis-Philippe, evitando la república) en el ayuntamiento. Luego plaza de la Bastilla, por la rue du Pas-de-la-Mule y el bulevar Beaumarchais: éxito moderado, de donde vuelve a la place Royale. El 25, con su hijo Víctor, se dirige hacia el centro, "por el muelle hasta el Pont-Neuf", luego, habiendo leído una proclama firmada por Lamartine, retorna al Hôtel de Ville para ir a saludar a su "gran amigo", que le propone el ayuntamiento de su *arrondissement*, en espera del ministerio de Instrucción Pública; pero, todavía no republicano, se obstina por una regencia que ya no es de estación; asiste, admirativo,

al almuerzo del gran hombre ("Despachó así tres costillas y bebió dos copas de vino"), y lo deja para regresar a la place Royale, luego de un desvío por la caserna de los mínimos. Enterándose de que Víctor no ha regresado, vuelve al Hôtel de Ville para buscarlo entre los cadáveres tendidos en la sala Saint-Jean, donde lo encuentra con vida; regreso a la place Royale, cuyas arcadas, ahora, llevan todas la inscripción en carbón, renovada en 1800: *Plaza de los Vosgos*; el antiguo régimen está bien enterrado.

El junio, el mismo Hugo, elegido mientras tanto diputado de París —pero muy pronto echado de su domicilio por los insurgentes que se parapetan allí— hará el recorrido de las barricadas, calle Saint-Antoine, bulevar Beaumarchais, faubourg Saint-Antoine, pero su corazón ya no está allí: "Prefería la faena tal como se ofrecía el 24 de febrero. Aquello era terrible, pero hermoso, y podía acabarse rápido y bien. Hoy eso es horroroso, podrido y, ¿quién sabe?, tal vez incurable…" Incurable, en efecto: sabemos cómo sigue. En la espera, el 4 de julio, Hugo visita a Chateaubriand en su lecho de muerte; asistirá a las exequias el 8, "precisamente en el aniversario de ese segundo retorno de Luis XVIII en 1815 a la cual había contribuido de manera potente. […] Pensé en eso algunos minutos. Después salí y la puerta se cerró."[286]

Siempre en junio, el 23, Alexis de Tocqueville sale de su domicilio de la rue de la Madeleine en dirección al palacio de la Cámara; informado de las primeras barricadas, se dirige al Hôtel de Ville para, dice, "asegurarme por mí mismo del estado de las cosas"; en las callejas circundantes, luego en los quartiers Saint-Martin y Saint-Denis, aprecia "la habilidad y la regularidad" de esas construcciones populares improvisadas; vuelta a la Asamblea; a la una de la mañana atraviesa el Pont Royal, y regresa a su casa, tranquilizado por la calma de la ciudad dormida; en la mañana del 24, lo despierta el ruido de un cañón y los tambores del llamado; de nuevo a la Asamblea y después, inquieto por la suerte de sus jóvenes sobrinos, se va a buscarlos a la calle Notre-Dame-des-Champs, después vuelve a la Cámara, donde se votan los decretos instaurando el estado de sitio y confiando la dictadura militar a Cavaignac. Pero aquí surge una dificultad, en esta hora desprovista de todo medio "moderno" de comunicación: ¿cómo publicar sus decretos y,

[286] *Choses vues*, éd. H. Juin (1972), Gallimard, col. "Folio classique", pp. 614-691.

sobre todo, cómo darlos a conocer a las diversas legiones de la guardia nacional dispersas por la ciudad? He aquí la solución, de una simplicidad completamente artesanal: "Se decidió que sesenta miembros de la Cámara, elegidos por los despachos, se encaminarían por París, irían a anunciar a los guardias nacionales los diferentes decretos que acababa de promulgar la Asamblea y recuperaría la confianza de esta milicia, que se decía insegura y desalentada." He aquí, pues, al elegido del *arrondissement* de Valognes, en compañía de sus colegas Cormenin, Crémieux y Goudchaux, los cuatro ceñidos con sus echarpes legislativos, en ruta "un poco al azar hacia el interior de París, a lo largo de la orilla derecha del Sena"; llegados al Carrousel, breve desacuerdo sobre el destino del cortejo: finalmente la rue Saint-Honoré, perfectamente desierta, después la calle (ya entonces) Rambuteau donde los detiene una gran barricada; por pequeñas etapas de arengas belicosas (pero de hecho, "eran más bien ellos quienes nos alentaban: '¡Aguanten en la Asamblea nacional —nos gritaban— y nosotros aguantaremos aquí!' "), regreso a la Asamblea "hacia las tres", donde la escuadra se dispersa: el banquero Goudchaux, a cinco días de la cartera de Finanzas, "nos dejó: 'Ahora que hemos terminado nuestra misión —me dijo apretando los dientes y con un acento mitad alsaciano y mitad gascón—, ahora quiero *ir a batirme un poco'* ". Realmente había que hacer todo por sí mismo, aquellos días. Tocqueville, menos heroico o más apegado a la función parlamentaria, permanece en sesión "hasta adentrada la noche", después, siempre *pedibus*, regresa a su Madeleine. Al día siguiente, el 25, "antes de dirigirme a la Asamblea donde no creía que hubiese medidas importantes a tomar, resolví penetrar hasta el lugar donde todavía se combatía y donde yo oía el ruido del cañón. No es que tuviese ganas *de ir a batirme un poco* como Goudchaux, pero quería juzgar por mí mismo el estado de las cosas": entonces, de la Madeleine a la Porte Saint-Denis, luego al Château-d'Eau, donde lo retiene un asunto bastante caliente, y una retirada tan confusa "que fui arrojado contra el muro de las casas que miran a la calle del Faubourg-du-Temple, derribado por la caballería y apretado de tal manera que dejé allí mis sombrero y por poco dejo mi persona". Algunos otros, sobre todo entre los de enfrente, dejaron más que su sombrero; retorno a la Asamblea, pues "no conozco nada más tonto que un hombre que se hace romper la cabeza en la guerra por curiosidad": Alexis en el Château de l'Eau es un poco Fabrice

en Waterloo, pero sin caballo que perder y del costado, él, de los futuros vencedores. Igualmente, "hacia la tarde, quería dirigirme por mí mismo al Hôtel de Ville a fin de enterarme de las novedades más fehacientes sobre los resultados de la jornada"; las novedades son buenas, pero no demasiado buenas; "la noche había caído hacía largo tiempo cuando dejé el Hôtel de Ville para regresar a la Asamblea [decididamente son los dos "costados" de este teatro]. Se me quiso dar una escolta que yo rechacé, no creyendo tener necesidad de ella; pero la añoré más de una vez en el camino". La Asamblea, alcanzada con dificultad, es agitada por los ruidos de un golpe de mano de los insurgentes, y se protege alzando a su vez "barricadas en la entrada de todas las calles que pueden conducir a ella". Tocqueville no nos dice qué diputados se consagraron entonces a esos trabajos de fortificación: "Cuando vi que sólo se trataba de un falso rumor, me fui a acostar. Nada más diré de los combates de junio."[287] En efecto, eso es todo lo que él pudo ver, a expensas de sus suelas, y me pregunto todavía lo que pudo hacer, en todo aquello, con sus "jóvenes sobrinos".

*

Para remontar, como conviene, del sobrino al tío abuelo, se sabe (es la continuación inmediata del relato de Tocqueville) qué fue lo que a Chateaubriand, por su parte, en febrero y más todavía en junio de 1848, le impidió "ir" a ver. Un capítulo de las *Memorias*, se titula, como podrían hacerlo los dos testimonios que acabo de evocar, "Paseo por París". Pero estamos en julio de 1830: "El 30 por la mañana, habiendo recibido una esquela del gran refrendario invitándome a reunión de los pares, en el Luxemburgo, quise [también él, y siempre a falta de otro medio de información] saber antes algunas noticias. Bajé [nosotros diríamos: de la place Denfert-Rochereau] por la calle de Enfer, la plaza Saint-Michel y la calle Dauphine…" Helo aquí en el Pont-Neuf, donde la estatua de Enrique IV tiene en la mano una bandera tricolor, luego la columnata del Louvre, donde se depositan muertos en una fosa: "Me descubrí e hice la señal de la cruz." Así descubierto y reconocido por sus cabellos, lo

[287] *Souvenirs, op. cit.*, pp. 807-824.

rodearon unos jóvenes ("¡Viva el defensor de la libertad de la prensa!") que lo escoltaron, "al azar", hasta el Palais-Royal, "en un café que estaba bajo la galería de madera". Confesando que quiere dirigirse ahora a la Cámara de los Pares, se ve conducido por el patio del Louvre, el Pont des Arts y la rue de Seine, donde uno de los jóvenes lo iza en triunfo sobre sus hombros hasta el Luxemburgo; se grita a los espectadores: "¡[Abajo] los sombreros! [supongo que es, no una amenaza, sino una invitación a saludar como se debe la cabeza cana del defensor de la prensa, que aparentemente no se ha vuelto a cubrir la suya con el sombrero desde la columnata] ¡viva la Carta!" El obstinado bourboniano responde: "'Sí, señores, ¡viva la Carta!, pero ¡viva el rey!' No repetían este grito, pero tampoco provocaba cólera alguna. ¡He aquí cómo se perdió la partida! Todo hubiese podido arreglarse todavía, pero ofreciéndole al pueblo únicamente hombres populares: en las revoluciones, un nombre hace más que un ejército." El de Chateaubriand no tendrá el tiempo suficiente para arreglarlo todo, pero, algunos instantes más tarde, podrá decir a sus colegas aterrados: "El señor duque de Broglie nos ha dicho, señores, que se ha paseado [él también] por las calles, y que por todas partes ha visto una actitud hostil. Yo también acabo de recorrer París, y tres mil jóvenes [*¿tres mil?*] me han traído hasta el patio de este palacio…"[288] Al menos no habrá fatigado demasiado sus polainas corriendo entre barricadas: en las revoluciones, un nombre puede hacer más que un coche de punto.

*

Durante su embajada en Roma, Su Excelencia se encuentra golpeado por una afección misteriosa, y felizmente pasajera: "No podía levantar los ojos sin experimentar vértigos; para mirar al cielo, estaba

[288] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, pp. 404-409 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. II. pp. 431-434]. Una esquela dirigida a Madame de Boigne atribuye esta expedición a otro motivo: "Salido ayer para ir a verla [en la rue d'Anjou], Madame, fui reconocido en las calles, empujado y llevado en *triunfo*, muy a mi pesar, y conducido a la Cámara de los Pares donde había reunión. Hoy estoy tan desalentado por mi *gloria* que ya no me atrevo a salir…" Las cursivas son del original; la siempre benévola condesa comenta en estos términos: "Me anunciaba haber estado en camino para venir a mi casa cuando su ovación popular lo había detenido. Todavía no había inventado hacer de ello un triunfo nacional y estaba más bien abochornado por esos gritos lanzados por algunos polizones de las calles" (Mme. de Boigne, *Mémoires*, *op. cit.*, t. II, p. 307). He aquí calificados para el invierno a los héroes de julio.

obligado a ponerlo en torno mío, subiendo a lo alto de un palacio o de una colina."[289] No son, gracias a Dios, ni palacios ni colinas lo que falta en esa ciudad, y se ve muy bien cómo una ascensión semejante puede procurar una vista más panorámica de la bóveda celeste. Me parece no obstante que lo más que se puede obtener mediante esa clase de elevación es ver, alrededor de sí, un poco de firmamento en el horizonte: para contemplar más sin elevar los ojos, habría que subir mucho más alto y tenderse sobre la espalda, o correr el riesgo de una tortícolis. *Poner el cielo alrededor de sí* es una hipérbole muy egocéntrica, de la que me pregunto, en diversos respectos, qué habría pensado Pascal.

*

Sus páginas más memorables son para mí aquéllas —tal vez porque presentan un poco menos que otras esos efectos especiales en los que Sainte-Beuve quería reconocer el "talento"— que recusan todo comentario, y que uno querría poner simplemente bajo los ojos de un lector no demasiado prevenido, para bien o para mal. Casi al azar ésta, que testimonia "cosas vistas" —¡y por qué ojo!— cuando la entrada de Luis XVIII en París en 1814, por el autor, siete meses antes, del folleto restaurador *De Buonaparte et des Bourbons* :

Tengo presente en la memoria como si lo estuviera viendo, el espectáculo de que fui testigo cuando al entrar en París Luis XVIII, el 5 de mayo, marchó a Notre-Dame. Se había querido evitar al Rey la vista de las tropas extranjeras, y era un regimiento de la vieja guardia de a pie el que cubría la carrera desde el Pont Neuf hasta Notre-Dame, a lo largo del muelle de los Orfebres. No creo que nunca unas caras humanas hayan expresado algo tan amenazador y tan terrible. Aquellos granaderos cubiertos de heridas, vencedores de Europa, que habían visto pasar sobre sus cabezas tantos millares de proyectiles, que olían a fuego y a pólvora; aquellos mismos hombres, privados de su capitán, se veían obligados a saludar a un viejo rey, inválido por tiempo, no por la guerra, vigilados como lo estaban por un ejército de rusos, de austriacos, y de prusianos, en la capital invadida de Napoleón. Unos, moviendo la piel de la frente, hacían resbalar su ancho gorro [de piel sobre los ojos como para no ver; los otros bajaban] las dos comisuras de la boca en el desprecio de la rabia; otros, a través de sus bigotes, asoma-

[289] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, p. 192 [*Memorias de ultratumba*, *op. cit.*, t. II, p. 278].

ban sus dientes como unos tigres. Cuando presentaban armas, lo hacían con un movimiento de furor, y el ruido de esas armas hacía temblar. Hay que convenir en que jamás se ha sometido a unos hombres a semejante prueba, ni han sufrido tal suplicio. Si en aquel momento hubiesen sido llamados a la venganza, habría sido preciso exterminarlos hasta el último, o habrían devorado la tierra.

En el extremo de la línea había un joven húsar a caballo, cuyo sable, envainado, le bailaba en la mano con un movimiento convulsivo de cólera. Estaba pálido; hacía girar los ojos en sus órbitas, y abría y cerraba la boca sucesivamente, haciendo rechinar los dientes, y ahogando unas exclamaciones de las que no se oía más que el comienzo. Vio un oficial ruso, y la mirada que le lanzó es difícil de describir. Cuando pasó delante de él el coche del Rey, hizo saltar a su caballo, y es indudable que sintió la tentación de precipitarse sobre el monarca.[290]

*

De esto, pues, *no comment*, pero sí una última palabra suya, tal vez apócrifa, puesto que la tomo otra vez de las *Memorias* de Dumas, en esa jornada, ya evocada, de agosto de 1832 en Lucerna: delante del monumento elevado a los guardias suizos caídos en las Tullerías, cuarenta años antes, por defender la monarquía francesa, el futuro autor de *La comtesse de Charny* (quien corregirá en este punto el dato histórico) pregunta al exiliado transitorio qué nombres de nobles se podrían inscribir sobre un monumento francés "para hacer contrapeso a esos nombres populares. —¡Ni uno solo! —me respondió. —¿Comprende usted eso? —Perfectamente: los muertos no se hacen matar."[291] Dumas glosa entonces para nosotros: desde Luis XI, la mencionada monarquía ha quebrado a su "verdadero escudo", que era la nobleza. El día que debió llamar en su último auxilio, "su voz no convocó más que sombras y fantasmas". Entre esas sombras y esos fantasmas, Chateaubriand sueña a veces con ser el único muerto que está dispuesto a hacerse matar.

Esperando esa improbable misión, continúa, inclinado en el famoso puente cubierto, arrojando las migas de sus restos de pan a las gallinetas del lago de los Cuatro Cantones.

[290] *Ibid.*, t. II, pp. 531-532 [*Ibid.*, t. I , pp. 739-740] (escrito entre 1835 y 1839).

[291] Michelet confirma a su manera: "Los más felices eran los gentileshombres que, amos de la gran galería del Louvre, tenían siempre una salida lista para escapar. Se arrojaron a ella y se encontraron al pie de la escalera de Catalina de Médicis, que los llevó a un lugar desierto. Todos, o casi todos, escaparon; no se vive entre los muertos" (*Histoire de la Révolution française*, Laffont, col. "Bouquins", 1979, t. I , p. 781).

ÍNDICE

Obertura metacrítica 7

Géneros y obras 38

Muertos de risa 126

El arte en cuestión 212

Chateaubriand y nada 234

impreso en publicaciones digitales, s.a.
calz. chabacano 69, planta alta
col. asturias, 06850 méxico, d.f.
agosto de 2005