

Narrar el pathos
Entrevista con Mireille Calle-Gruber
(1991)

MICHEL HENRY
(1922-2002)

Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen V (Documentos)
Círculo Latinoamericano de Fenomenología
Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú
2016 - pp. 373-387

* Publicada en *La Revue des Sciences humaines*, t. 95, n° 221, 1991, pp. 49-65. El texto fue corregido por Michel Henry después de esta publicación.

Nota del traductor

Como se indica en la nota que se reproduce a continuación, el presente texto corresponde a la entrevista a Michel Henry realizada por Mireille Calle-Gruber y publicada en *La Revue des Sciences humaines*, n° 221, 1991, pp. 49-65. Esta primera versión fue corregida por Michel Henry para su publicación en el tercer tomo de *Phénoménologie de la vie. De l'art et du politique* con el título "Narrer le pathos", Paris: Presses Universitaires de France, 2004, pp. 309-323. La traducción que presentamos en este número de *Acta fenomenológica latinoamericana* fue hecha sobre esta segunda edición: agradecemos al Fondo Michel Henry de la Universidad Católica de Lovaina (Louvain-la-Neuve) por la autorización para publicarla.*

Las Primeras Jornadas Internacionales Michel Henry (Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, 2013) así como los primeros avances de mi investigación doctoral presentados en las Jornadas de investigaciones doctorales en fenomenologías (Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2014) me han permitido resaltar los aportes de "Narrar el pathos" al estudio de la fenomenología henriana del lenguaje así como, de manera más general, al análisis de las relaciones entre descripción fenomenológica y creación literaria. Remito al lector a mi artículo "La interioridad *patética* de las palabras: lenguaje, literatura y auto-afección en la fenomenología de Michel Henry", en *Actas de las Primeras Jornadas Internacionales Michel Henry*, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento (en prensa). Una primera versión de este artículo ha sido publicada en *Actas de las IX Jornadas Peruanas de Fenomenología y Hermenéutica* (Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2013) con el título "La interioridad *patética* del relato: de la alteridad narrativa de Ricœur a la cultura de la vida auto-afectiva henriana", recuperado de <http://textos.pucp.edu.pe/pdf/3865.pdf>.

Agradezco a Yves Semal y a Jean-Sébastien Hardy (Université catholique de Louvain) así como a Pedro De Guchteneere (Instituto Bartolomé de las Casas) y a Jorge Wiese (Universidad del Pacífico) por su generosa y valiosa ayuda para esta traducción.

CESARE DEL MASTRO

* © Université Catholique de Louvain - Alpha - Fonds Michel Henry, 2014. Esta es la primera traducción al español de este texto.

Mireille Calle-Gruber. – Michel Henry, usted representa el caso completamente singular de un filósofo que, de manera paralela a su importante obra filosófica, escribe novelas: no poesía, lo que corresponde de larga data a un enfoque hermenéutico; no cuentos filosóficos, aforismos o máximas, lo que pertenece aún al dominio del moralista; sino ficción, verdaderas novelas novelescas tituladas *El joven oficial* (1954), *El amor, los ojos cerrados* (que recibió el premio Renaudot en 1976), *El hijo del rey* (1981). Usted practica, pues, el género más popular de la literatura y, sin duda, el menos ejercido por los filósofos. ¿Cómo concibe usted esta vertiente de su escritura en comparación con la vertiente filosófica? O más exactamente: para usted, ¿qué puede la novela que la filosofía no puede? ¿Esto se plantea así, en términos de exclusividad?

Michel Henry. – Se trata más bien de la naturaleza de mi recorrido personal. Desde el inicio estuve tentado por estos dos modos de expresión: lo que tenía que decir podía recibir una forma distinta del análisis filosófico e inscribirse también en una creación literaria. En efecto, mis concepciones se alejaban del camino que un filósofo sigue de ordinario, y es la especificidad de mi propia investigación –una distancia cada vez más radical respecto de la metafísica occidental– la que está en el origen de esta doble orientación. Porque el tema de esta metafísica siguió siendo el tema “griego”, el pensamiento de una exterioridad que determina la relación del hombre con el ser, comprendida desde entonces como relación con el objeto –relación que, al refinarse, devino en conocimiento. Es así como, transformada en teoría transcendental del conocimiento, esta filosofía pudo mantener vínculos extremadamente estrechos con la ciencia. Desde que pude hacer filosofía, comprendí que buscaba otra cosa. Lo que he determinado poco a poco como mi tema de estudio es lo que llamo *la vida*. Esta no tiene nada que ver, desde luego, con la vida biológica, objeto científico que ha entrado, paradójicamente, en la categoría de un saber conceptual y, finalmente, físico-mate-

mático. La vida de la que quería ocuparme, como de la única cosa que me parecía interesante, era esa de la que todo el mundo habla, de la que Maupassant afirma que no es ni tan buena ni tan mala como se dice, o de la que Maître Eckhart escribe: aunque nadie sepa por qué vive, toda persona quiere vivir y esta vida le parece, incluso en la desgracia, el bien máspreciado al que cada uno está, de alguna manera, atado.

Ahora bien, tomada como objeto de la filosofía –y, en mi caso preciso, de la fenomenología, corriente en la que me situó–, la vida es muy difícil de comprender conceptualmente, mientras que desde siempre los escritores se han esforzado por decirla. De ella hablan un Pavese, una Émilie Brontë, un Boulgakov, etc. Mi distancia respecto de la especulación filosófica tradicional hizo que el objeto de mi reflexión no solo fuese susceptible de una expresión literaria sino que incluso la exigiese, así como exigía mi elaboración fenomenológica. En suma, yo podía ser filósofo o escritor –y dudé entre los dos. A decir verdad, la filosofía ocupa un lugar más importante en mi obra porque yo enseñaba esa materia en una universidad. Pero, sobre todo, mi investigación filosófica exigía mucho tiempo. Con el fin de exponer la vida –esta cosa que considero nueva en filosofía o abordada muy ocasionalmente por pensadores subterráneos, marginales, aunque para mí son los más grandes–, necesitaba conocer la totalidad del campo filosófico. Pues, practicando una inmensa antítesis, he trabajado de alguna manera contra este último. Y he tenido que forjar mis instrumentos conceptuales por medio de una labor dura, muy solitaria. Por el contrario, he podido consagrarme a la expresión literaria libremente, sin plantearme preguntas. Tengo una relación inmediata con la escritura. Sabía lo que quería. Kandinsky decía en su *Conferencia de Colonia*: "Sabemos lo que queremos decir antes de saber cómo podremos decirlo". No me planteé demasiado la cuestión del "cómo".

M. C.-G. – Hay algo que impresiona cuando uno lo lee: usted sigue el mismo pensamiento, la misma visión, en la vertiente novelesca y en la filosófica. En *El amor, los ojos cerrados*, pero también en *El hijo del rey*, en el fondo usted retoma una fábula de la humanidad –y lo que le preocupa y va contra la vida es, en cada caso, el relato de la Barbarie. Pero lo que resulta apasionante y, me parece, hace de estos textos a la vez una novela que toma al lector y también otra cosa es que la tensión novelesca proviene esencialmente de la función parabólica de la narración. Pues, en el momento en el que la vida alcanza el más alto refinamiento y llega a las cimas de la inteligencia como en la ciudad de Aliahova, la Barbarie comienza de la manera más violenta. Esta tensión ontológica lo conduce a una suerte de escritura parabólica que provoca la fascinación del lector.

M. H. – Lo que cuento es, en efecto, *la historia de la vida*, una historia de alguna manera esencial, es decir, que puede reproducirse y que se reproduce. Contar semejante historia es contar una historia que se explica a partir de la vida misma, una historia misteriosa pero a pesar de todo comprensible. Pues ella consiste en esto: ¿por qué la

vida, movimiento de autodesarrollo, de autoacrecentamiento –proceso que encontramos en el arte, que es necesidad de vivir más, de sentir más y cuya exaltación es comparable a la del amor–, se invierte? Es el gran misterio que los pensadores de la vida no han podido evitar y que Nietzsche, en lo más profundo, consideró con los ojos abiertos: la pregunta ¿por qué la vida se vuelve contra sí misma? A decir verdad, y su observación es muy exacta, esta suerte de historia que está más allá de la historia –una historia primera¹, una posibilidad *a priori* que siempre puede realizarse– puede ser situada en cualquier tiempo y en cualquier espacio. Tal es el caso de *El amor, los ojos cerrados*, que se desarrolla en una ciudad que no existe, una ciudad imaginaria como las que se pintaban en el Renacimiento. Aliahova es a la vez Bizancio, Florencia, Génova, etc. Es una ciudad ideal, no una ciudad empírica. Su historia es esencial debido a que escapa de la historia precisa. Tuve que darle, naturalmente, una cierta personalidad, poblarla de seres particulares. Pero lo que he querido contar es “la historia de la vida”.

¿Qué es lo que diferencia, entonces, semejante realización de una aproximación filosófica? Decir filosóficamente la historia de la vida, situarla en el plano de lo historial², llevar a cabo la necesaria modificación conceptual de su esencia, exigía la invención de nuevas categorías. Tarea difícil, porque las que yo recusaba tenían el peso de Aristóteles, Kant, Hegel o Heidegger. Estaba, pues, un poco solo; mientras que para decir esta historia de la vida en la literatura, lejos de encontrar obstáculos, solo disponía de apoyos. Tenía, en particular, el que encontraba en el arte. No el de la literatura –se lo he dicho, leo por placer, como un aficionado y no como un técnico– sino, paradójicamente, en otro arte: la pintura. Para volver a *El amor, los ojos cerrados*, lo que me ayudó fue un cuadro que está en el Louvre, cuyo equivalente casi exacto se encuentra en Dürer. Es del taller de Lucas de Leyde, y representa el aniquilamiento de Sodoma y Gomorra. Ese pequeño cuadro es fascinante y, para mí, la literatura es de este orden: hay una tentativa del escritor por fascinar al lector. Ese cuadro representa un incendio fabuloso, casi cósmico. Las ciudades arden en llamas. Sus llamas rojas suben en un cielo nocturno. La descripción del final de mi novela –la destrucción de Aliahova– está tomada directamente de esa visión pictórica. En el primer plano están representados Lot y sus hijas. Todos los habitantes han sido condenados, salvo ellos, que pudieron dejar su ciudad. Vemos a estos fugitivos, únicos sobrevivientes, y la complicidad de las dos hijas que se las arreglarán para superar el obstáculo y permitir que la vida continúe. A pesar de su carácter algo freudiano, esta solución manifiesta la voluntad de perseverar de la vida. En efecto, es así como ella asegurará su continuidad.

¹ Historia primera o inicial en la medida en que remite al principio, al origen, fuera de las coordenadas espacio-temporales de la historia precisa: *histoire principielle* o “historia de la vida situada en el plano de lo historial” (la historia del Ser en términos heideggerianos) [N. del T.].

² Cfr. la nota 1 [N. del T.].

Todo el punto de partida³ de mi libro está allí: en tanto que cree en ella misma, la vida es una fuerza que permanece victoriosa. Ahora bien, la creencia que hizo a Aliahova fue la creencia en la Belleza. Quiero decir, esta fuerza que, en una época de técnicas precarias, había dado a los hombres la capacidad de edificar esta magnífica ciudad, estos palacios, porque espontáneamente, circulando en sus calles, impregnándose de las formas monumentales de su ciudad, ellos deseaban moverse en la exaltación. Estas arquitecturas tenían, pues, su principio en esta *vida patética* que quiere sentirse más. ¿Cómo, entonces, esta vida entregada a su fuerza fantástica –pues en cuanto filósofo creo que la vida es a la vez fuerza y afecto, lo que para mí constituye el fondo del ser–, cómo esta vida que, de cierta manera, se embriaga de ella misma, de su despliegue, de esta suerte de felicidad fabulosa, puede volverse contra ella misma y dejar de ser fuerza de construcción? ¿Cómo se realiza este vuelco? ¿Y por qué el pathos del sufrimiento y de la destrucción en medio de esta embriaguez? En ese momento, volvía a terreno conocido, a la esencia filosófica del pathos, allí donde mis propios análisis de dicha esencia me servían de apoyo.

M. C.-G. – Se entiende, entonces, que usted escogió la novela no solo para evitar el enfoque más (¿demasiado?) sistemático de la filosofía sino también porque, quizá, la novela permite dar lugar a la parte de irreductibilidad de *la vida*, a lo que excede, a lo que siempre desborda. ¿De qué modo la novela ofrece la forma adecuada a esta irreductibilidad?

M. H. – Adecuada, ciertamente. Pues mientras que el enfoque filosófico requiere, evidentemente, del análisis conceptual, la novela se apoya en la imaginación. Pero este imaginario mismo no es separable del *pathos*. Es un asunto que yo había resuelto filosóficamente. Esta relación interna del imaginario y del pathos está presente en mi novela: por un lado, la embriaguez y su imagen; por otro lado, la angustia y las suyas. Por eso quería –no sé si lo logré– que el libro tuviese un carácter alucinatorio creciente. Porque en la alucinación el pathos gobierna directamente su propia imagen. Ya no hay referencias objetivas, ya no hay nada que te mantenga en el camino de los hombres. Y quise, sobre todo al final, en el cuadro de los incendios, hacer jugar libremente esta conexión íntima del imaginario y del pathos. En efecto, la imagen solo es una proyección en la cual el pathos no intenta tanto verse a sí mismo –porque ya se conoce– cuanto liberarse de su angustia.

³ La *donne* significa tanto la acción de distribuir las cartas en el juego cuanto el conjunto de cartas dadas a un jugador. Se traduce por "partida", es decir, cada una de las jugadas o manos de que consta un juego, o el conjunto de ellas previamente convenido. Aplicada por Henry a su libro, dicha palabra puede remitir al conjunto de ideas que están en el origen del proceso –"juego"– de escritura del relato: su punto de partida. Esta traducción no agota, sin embargo, la gama de connotaciones del término empleado por Henry [N. del T.].

Esto es lo que significa, para mí, la relación que Nietzsche establece entre Dionisio y Apolo. Un pathos que debe ser entendido en el sentido de una pulsión estrellada contra sí misma. Tal es para mí la vida: algo que es dado a sí mismo sin ninguna distancia, de lo que uno no puede separarse y que es vivido, entonces, como un peso. Un peso cada vez más fuerte que puede, naturalmente, transformarse en la embriaguez –porque el sufrimiento y la embriaguez comparten la misma condición. Una de las vías por las cuales el pathos quiere liberarse de lo que en él es muy pesado, por donde la vida, soportándose a sí misma, debido a su condición metafísica, quiere justamente *descargarse* de la carga de la existencia –expresión usada por Freud– es la proyección imaginaria: porque ella da la impresión de que un distanciamiento es posible y de que este es, ante todo, una liberación. Ilusión, para mí, porque la vida solo se pone a distancia idealmente, irrealmente, en la irrealidad de la imagen. Pero puede haber una modificación que surge del interior de la vida misma: puede haber una felicidad de la creación estética, de la organización del espectáculo, que cambia la vida, que hace que el pathos del sufrimiento se transforme en pathos del gozo. Quizá esta sea una de las funciones del arte. En este sentido, mi novela tiene como fundamento una teoría; en todo caso, ella lleva en sí misma su propia explicación.

M. C.-G. – Me sorprende que usted diga “espontáneamente” a propósito de su escritura novelesca pues al leer *El amor, los ojos cerrados*, en particular, pensé todo el tiempo en los cuadros del Renacimiento. Su arte, me parece, recuerda al de esa época porque es un arte de la construcción, del equilibrio concertado –pensemos en los cuadros de Lippi donde personajes y arquitecturas se armonizan; o en Leonardo da Vinci, quien inscribe las medidas humanas en las formas geométricas. Y este equilibrio es extraordinario cuando usted logra que opere en *El hijo del rey* –magnífica paradoja de este libro donde, en un mundo de desequilibrados, se dibuja, a través del sueño, el imaginario exaltado y el retorno de la parábola de Jesucristo, la posibilidad de equilibrio. Me parece difícil situar, pues, bajo el signo de lo “espontáneo” un tal dominio que considero, por el contrario, extremadamente sofisticado; donde la narración ofrece múltiples pasajes de lo particular a lo general, de lo singular a lo colectivo, de lo local a lo atemporal, y provoca efectos específicos de cámara lenta. Relaciono más bien su escritura con un estilo muy clásico; y su relato, a pesar de todo, con un mundo anterior a la ruptura y a la ruina.

M. H. – Creo que usted tiene razón; en todo caso en lo concerniente a *El amor, los ojos cerrados*. Esas ciudades del Renacimiento, esas ciudades ideales se basaban ya en un proyecto estético –aspecto ligado muy directamente al proyecto de esta novela–. Aliahova es una Ciudad ideal en un sentido amplio: la integración de los seres al designio que presidió su ciudad es perfecta, la unidad sin fisuras. Sin embargo, esta idealidad mítica cederá el lugar a una ruptura que también tiene valor de mito. Una ruptura que resulta del hecho de que la vida que se adhería a su objetivación –esa

ciudad– es expulsada bruscamente de ella. Una desgracia obliga a todos sus personajes a vivir en la clandestinidad –lo que, estéticamente, me permitía dar a esas imágenes un carácter intenso.

M. C.-G. – Los personajes de la clandestinidad tienen una gran fuerza novelesca y también son figuras carismáticas.

M. H. – Ciertamente, pero el pasado de pareja evocado por Nadejda –un asunto de angustia– responde a mi deseo de mostrar que existe un destino de los individuos paralelo al de la Ciudad, que los mundos remiten uno al otro: microcosmos y macrocosmos. La historia de Aliahova es inseparable de la de sus habitantes, relación que crea una armonía secreta. Tal vez sea lo que usted entiende por equilibrio del relato en comparación con la ruptura que este describe.

M. C.-G. – Usted tiene, por ejemplo, una manera completamente específica de usar la metáfora. Esta puede conducir, sin duda, a efectos bien diversos. En su libro, el proceso metafórico instaura una dinámica de conexiones y de referencias que ofrece una armonía del “todo está en todo”, una circulación ininterrumpida de lo ínfimo a lo más grande...

M. H. – ...cuyo fundamento reside en una unidad del pathos que repercute en una unidad metafórica. Diría incluso que una suerte de pathos escondido actúa en la liberación de la asociación de las ideas –proceso que no está desvinculado de la actividad de la creación literaria. ¿No pensaba Freud que un complejo es un conjunto de representaciones ligadas a un mismo afecto? Para mí, un libro restituye de cierta manera este tipo de *unidad* patética, condición estética que la escritura intenta realizar. He querido dar a Aliahova una unidad tonal. Ella estaba en el cuadro de la escuela de Leyde y su preocupación nunca me ha dejado. Espero que mi libro posea esta unidad tonal absolutamente fundamental.

M. C.-G. – En cuanto al cuadro, es más que la génesis de la obra. Hay verdaderamente una narración *en cuadros*: efectivamente, el lector tiene la impresión de que se le describe –se le despliega– una serie de cuadros. Dicho de otro modo, uno es menos sensible a la intriga –en el sentido novelesco del término–, que llevaría cuanto antes hacia el final de la obra, que al punto de *órgano*⁴ marcado por cada etapa. Esto genera un

⁴ La locución *point d'orgue*, que suele traducirse según su sentido figurado por “apoteosis”, “final solemne” o “punto culminante”, parece ser empleada aquí por Mireille Calle-Gruber en su acepción primera (musical), a saber, la prolongación de la duración de una nota o de un silencio así como el signo que, colocado encima de una nota o de un silencio, indica este tiempo de detenimiento o interrupción. Cfr. al respecto la explicación del compositor español José Luis Turina, recuperada de http://www.joseluisturina.com/punto_de_organo.html. Esta

ritmo de una lentitud particular –el de la contemplación, quizá el de lo contemplativo– que retiene al lector. No sé si esto fue estratégico o intuitivo de su parte.

M. H. – Sin duda estratégico o correspondiente al propósito de mi libro, y entramos así a lo esencial para la novela en general. ¿A qué apunta la historia que cuento? En modo alguno a devanar una sucesión de acontecimientos exteriores sino a una *revelación*⁵. Creo que toda novela se basa en este tipo de proceso y el lector sigue leyendo porque las cosas se le descubren poco a poco. Incluso la novela policial, que obedece a una estructura ingenua pero eficaz, se basa en una revelación de detalles. Con otra ambición –poner en escena un aspecto de lo historial–, nosotros también procedemos así, por revelación progresiva. Por eso la historia adquiere el aspecto serial del que usted habla. Lo que se despliega es lo mismo: todos los episodios, incluido el aspecto policial del libro (alguien ha desaparecido, se intenta encontrarlo, hay índices, se van descubriendo la violencia, el horror...), tienen ese carácter serial necesario para la revelación. En otras palabras, lo que se revela es siempre lo mismo pero a través de aproximaciones sucesivas, por lo cual se comprende solo al final... ¿Qué? La vida. A la vida, que es colocada ante una suerte de representación de ella misma, se le ofrece como un espejo para decirle: cuidado, todo está allí; todo puede perderse; el peligro acecha; sí, la vida está en gran peligro; la embriaguez que está en ella puede transformarse, volcarse en el horror. Pues se trata de la revelación de una *esencia*, esencia de la vida, esencia del sufrir y del gozar, susceptible de invertirse. De allí la necesidad de esta progresión rigurosa.

M. C.-G. – Creo que es así como lo leemos. Usted ha dicho también: "El libro llevaría en sí mismo, debido a esta elevación del arte, la teoría del libro". No sé si comprendo esta frase en el sentido en el que usted la entiende, pero la relaciono con su obra reciente, *Ver lo invisible*, ensayo sobre la pintura de Kandinsky. Me parece que su escritura novelesca también intenta hacer ver "lo invisible". La historia narrada se encuentra, por el mecanismo mismo de la narración, desvinculada del realismo literario: elevándola y vinculándola con otros elementos, que son a menudo motivos o *leitmotivs*, usted pone en acción el conjunto hasta que entre en el orden de lo visionario. Me parece que se descubre, así, no una de las representaciones sino todo el proceso del arte.

definición musical permite comprender con mayor precisión el contraste que establece la entrevistadora entre, por un lado, la rapidez propia de la intriga narrativa que conduce al desenlace de la historia y, por otro lado, la lentitud –suspensión, prolongación, interrupción– del ritmo contemplativo que caracterizaría al relato henriano. Henry confirma esta intuición al sostener que la historia que cuenta no se construye según una sucesión de acontecimientos exteriores (sentido tradicional de la intriga) sino que persigue la revelación progresiva de la esencia de la vida: descubrimiento o develación de la esencia de la embriaguez y del horror, esencia del sufrir y del gozar susceptible de invertirse [N. del T.].

⁵ Traducimos *dévoilement* por "revelación" en el sentido original de "develación" o "des-cubrimiento", es decir, la acción de quitar o descorrer el velo que cubre algo [N. del T.].

M. H. – Esa ha sido mi intención. Por falta de tiempo, no he hecho todavía una estética de la novela. Pero si realizara este proyecto, se ajustaría a los principios generales de la estética que he propuesto en el ensayo que usted evoca, *Ver lo invisible*. Intenté hacer allí la teoría de la pintura con la ayuda de este genio que es Kandinsky, también autor de una obra escrita capital que he incorporado a mi propia investigación fenomenológica. Ahora bien, Kandinsky tomó la naturaleza de la música como hilo conductor para su propia definición. En su época, el objetivo de la pintura se limitaba a la representación de las cosas y este realismo resultó ser un callejón sin salida. Kandinsky comprendió que existía un arte que siempre ha operado fuera del realismo, y en lo más profundo. Lo que hacía eco a su pregunta "¿qué puede pintar la música dado que este mundo no le interesa?" era "¿qué puede pintar la pintura?". La respuesta: "lo que dice la música". Y ya que la música expresa el pathos –*La metafísica de la música* de Schopenhauer había tenido entonces una inmensa repercusión– y es la expresión de la vida afectiva, es decir, del ascenso del deseo, de sus recaídas, de sus fluctuaciones –historia cercana, en el fondo, a lo que cuento a propósito de Aliahova, a pesar del catastrofismo de mi desenlace–, la pintura debería tender al mismo objetivo. Si tuviese que hacer una teoría de la estética de la novela, tomaría como hilo conductor la música como lo ha hecho la revolucionaria teoría de la pintura abstracta, es decir, de este arte comprendido en su verdadera naturaleza. En definitiva, volvería a lo que he hecho espontáneamente: a saber, que la literatura no es, evidentemente, una figuración superficial sino que tiene este contenido prodigiosamente rico que Kandinsky llama *abstracto*, nuestra propia vida –es decir el pathos, la historia interna de la vida hecha posible por su subjetividad absoluta, la vida que no puede huir de ella misma y que debe, entonces, destruirse o realizarse. Y esto en modalidades que no tienen nada que ver con la representación, con el devenir objetivo del mundo, sino por esta autotransformación del pathos mismo: lo que es Dionisio, esta especie de sufrir y de gozar que se asemeja a quien camina sobre una cresta y puede en cualquier momento caer en el abismo. Por ello, si tuviese que hacer una estética de la novela, esta correspondería a mi estética general.

M. C.-G. – ¿Y la revelación en esta teoría?

M. H. – Sería una revelación muy particular que usaría un imaginario alucinatorio, es decir, completamente desprendido del mundo objetivo, completamente liberado de la banalidad de este último. Y el resorte de su movilidad sería, desde luego, el pathos. En este sentido, ese arte sería "abstracto", lo que no significa sin objeto. El objeto sería esta vida invisible que nos atraviesa sin pedirnos nuestra opinión. En cuanto al sujeto, al personaje, estaría inmerso en esta vida que no le ha consultado, que le impone sus estructuras. El hombre no ha escogido esta condición, la imposibilidad de escapar. Pero solo tiene vida lo que se autoexperimenta en este estrellarse patético contra sí mismo –más allá no hay nada. Y para volver a nuestro tema, si hubiese revelación, se

efectuaría en la movilidad del pathos a través del uso de imágenes muy libres pero portadoras de una gran carga afectiva. Al mismo tiempo, se revelaría también la naturaleza misma de lo imaginario, así como la de las posibilidades primeras de la afectividad.

M. C.-G. – Esta perspectiva estética aclara cómo, después de *El amor, los ojos cerrados*, usted escribe *El hijo del rey*: porque la novela del afecto, la novela del pathos, la novela desprendida de la realidad –y, no obstante, de una acuidad terrible–, la novela de lo imaginario es esa y ella se inscribe en el proceso que usted acaba de esbozar.

M. H. – Desde mi punto de vista, *El hijo del rey*, que a fin de cuentas es un libro terrible, constituye un progreso en mi obra. Cuando se trata de la Ciudad, de un destino colectivo, siempre se puede magnificar, embellecer, pero en cuanto se habla de un solo individuo tomado en un entorno limitado y en un lugar muy particular, privado de toda salida, esto ya no es posible.

M. C.-G. – ¿La única salida es la imaginación?

M. H. – Sí. O, si no, la salida de una salvación interior, mística. Ese libro fue mucho más difícil de hacer. ¡Y no disponía de ningún cuadro! Mi trabajo metafísico –la idea de que en la vida hay algo de asfixiante y al mismo tiempo de embriagador– es, más bien, el que me ha conducido a esta novela verdaderamente carcelaria –empleo esta palabra no únicamente debido a la inserción realista de la historia en el universo de un asilo sino, sobre todo, porque tal situación excluye toda especie de opción: en el plano del mundo siempre se puede girar a la derecha o a la izquierda, pero en el plano de la vida es todo o nada. Emerge, así, la condición de la vida en estado puro, en su tensión terrible.

M. C.-G. – De tensión pero también de articulación extraordinaria. Pues, desde el punto de vista de la estética narrativa, es a la vez muy realista –porque se tiene la impresión de un gran conocimiento del universo del asilo– y completamente delirante. Esta duplicidad general está concentrada particularmente en el narrador, del que no se sabe si está loco o animado por un carisma.

M. H. – Es, ciertamente, un resorte primordial del libro.

M. C.-G. – Todos los resortes son de una duplicidad perfecta.

M. H. – Tal era, por cierto, mi intención: que nunca se sepa si... E incluso si ahora lo reescribiese, reforzaría esa ambigüedad.

M. C.-G. – También está la matriz que permite fabular: la de Jesucristo, el esquema de la Última Cena, de los doce Apóstoles...

M. H. – Hay dos historias, en el fondo. Usted comparte mi aversión al realismo que no tiene ningún interés. Es cierto, pues, que si hay una historia en este relato, entonces quizá... hay dos, incluso si esto no ocurre allí. Digamos que hay dos. La dificultad técnica consistía en hacer avanzar simultáneamente esas dos historias sin percatarse de que son dos: si una novela exige una unidad tonal afectiva, todos los episodios deben reflejar esta unidad. Por otra parte, era necesario que la historia subterránea fuese capaz de acoger los acontecimientos correspondientes a una realidad carcelaria; y también que cada uno de los personajes cuyo modelo exigía una potencialidad patológica particular fuese no solo verosímil sino que estuviese dotado de una especie de peso patológico, de una evidencia patológica propia. Lo logré gracias al psiquiatra Pierre Janet y a su libro, *De la angustia al éxtasis*, que no pude citar porque en una novela no se cita. Había escrito un episodio en el que José, el protagonista, y el médico que representa a Janet mantenían una suerte de discusión teórica, pero no se puede hacer filosofía en una novela y lo eliminé. Sin embargo, para mostrar mi deuda con Janet hago pronunciar a José el término "psicasténico".

Janet explicaba la locura por una caída del poder vital: una fuerza única⁶ atravesaría a los individuos y operaría en todos los niveles. A partir de allí, su teoría se vuelve grandiosa –y cuestionable– pero ese no es el asunto. Nivel intelectual, sensible, afectivo, somático, etc. El declive de la energía vital haría retroceder toda actividad superior al nivel inferior en el que hay, en consecuencia, un excedente: si los enfermos estuviesen afectados por una caída de la fuerza, estarían cada vez menos activos, lo que no es el caso. El excedente liberado en el plano inferior donde no hay nada que hacer determinaría sus desórdenes patológicos desbordantes. He forjado, pues, mis personajes a partir de los síntomas descritos por Janet. Y por ello sus personajes son tan verdaderos.

M. C.-G. – Verdaderos y ficticios⁷ a la vez.

⁶ Traducimos la locución *une force une* por "una fuerza única", pero este adjetivo no remite en primer lugar a "una sola fuerza" ni a "una fuerza excepcional o extraordinaria" sino a una fuerza "unitaria", compacta, monolítica, que no admite separación ni interrupción al interior de ella misma [N. del T.].

⁷ Traducimos el adjetivo *fabuleux* (fabulosos), en oposición a *vrais* (verdaderos), por "ficticios" en alusión al carácter imaginativo del relato de ficción, pero Henry subraya también la manera como esta elaboración novelesca de sus personajes a partir de los síntomas descritos por Janet añade a su dimensión "real" un carácter "fabuloso" en el sentido de asombroso, extraordinario, fantástico, extravagante: oposición que se resuelve en la ambivalencia "realista – no realista" propia del espacio fundamentalmente imaginativo –no real– en el que operan a la vez la perturbación del miedo y la liberación a través de la creación artística [N. del T.].

M. H. – Yo los he completado, evidentemente; he añadido algo. Quizá los detalles más extravagantes, los más llamativos, son los que he inventado. Pero la imaginación es un poder que siempre puede más que la realidad, y es el magnífico estudio de Janet el que me abrió el camino y me permitió dar un aspecto ambiguo –realista y no realista– a su discurso, a su comportamiento. Pues, según Janet, estas personas no operan en lo real sino en lo imaginario; en ellas se produce un desencadenamiento. Observación que coincide con lo que yo decía a propósito del arte: es un principio de liberación y, por lo tanto, de capacidad creadora. He forjado mis personajes a partir de su propia esencia, el miedo, un trastorno terrible, etc.

M. C.-G. – Es decir que cada uno tiene su novela; hay toda una pluralidad.

M. H. – Era una pluralidad de cuentos, en efecto, con los que quería formar una unidad. Tenía un excelente punto de partida⁸ para cada uno. La dificultad estaba en integrarlos en una sola gran historia, revelándolos progresivamente sin detenerse demasiado.

M. C.-G. – Creo que es de allí de donde viene la fascinación que se experimenta en la lectura. Uno está tomado entre el desborde imaginario y el dominio técnico, la composición muy calculada.

M. H. – Ha sido mi libro más difícil de escribir. Tuve que tachar páginas enteras. Habitualmente no tacho casi nunca. Trabajo muy lentamente y, ya sea en filosofía o en literatura, releo todas mis frases en voz muy alta⁹: ellas encuentran su estructura en mi manera de respirar. Allí, por el contrario, tuve que suprimir episodios, añadir otros, inventar nuevos para que la integración de estas historias particulares en un solo relato pudiera llevarse a cabo.

M. C.-G. – ¿Lo que significa que usted no escribió de un tirón más o menos lineal sino en bloques?

M. H. – Trabajé de manera lineal pero dejaba partes en blanco para luego modificar, retomar. Es difícil hacer ver una historia a la vez del interior y del exterior. Más allá de la autobiografía ficticia de José, el narrador, debía surgir una verdad más general que la

⁸ Cfr. la nota 3 [N. del T.].

⁹ Al decir *je passe toutes mes phrases au gueuloir*, Henry retoma la conocida expresión de Flaubert, quien afirmaba que solo llegaba a saber si una frase era buena después de haberla hecho pasar por su *gueuloir*, es decir, por la boca considerada como un instrumento de resonancia gracias al cual se puede evaluar la calidad de la sonoridad de cada palabra del texto que se declama en voz muy alta, incluso hasta gritar "a todo pulmón". En efecto, Flaubert se detenía con frecuencia cuando escribía para "gritar" con fuerza (*gueuler*, de allí la palabra *gueuloir*) sus textos a fin de verificar oralmente la coherencia, el ritmo y la pureza de cada frase [N. del T.].

de su propio punto de vista, a fin de que *la vida* pareciese más misteriosa. Ello permite rechazar la crítica con la que me he enfrentado como filósofo: yo habría defendido una filosofía del sujeto, de una libertad individual, lo que es totalmente inexacto. Pienso que es *en la vida* donde nacen los individuos y, por eso, están en una situación de pasividad –aun si esta pasividad les da la ocasión de ser ellos mismos y, entonces, de ser libres en este sentido. Para mí, los seres humanos son mucho más como nadadores lanzados en un océano, sostenidos por él, por sus olas. Y eso es *la vida*: una ola que se siente a sí misma.

M. C.-G. – Hay todavía otra cosa en esta novela en comparación con la precedente: el predominio de la palabra. Esta palabra funciona, sin duda, como válvula de escape para los enfermos. Pero más allá, en cuanto escritor, su relación con el lenguaje es más bien eufórica. Usted no es de aquellos que experimentan la ruina del lenguaje. De manera que si incluso en este universo carcelario y dramático hay como un impulso –y si en sus obras de ficción se tiene el sentimiento de que siempre, en algún lugar, la vida gana– es porque en el fondo usted tiene una gran confianza en el lenguaje. Este genera sentido.

M. H. – Es un punto importante y debería escribir algo para distanciarme de lo que se dice hoy. El lenguaje no es lo que se ha repetido a partir del seminario de Kojève, quien en los años 1930 repetía las ideas del joven Hegel, para quien el lenguaje constituye el asesinato de la realidad; que a partir del momento en que pronuncio la palabra perro mato al perro real, ya que la palabra perro no es un perro real. La concepción implícita del lenguaje que opera en mis libros es evidentemente la opuesta. Mi lenguaje es un lenguaje feliz. Para mí, no hay problema del lenguaje. Cuando recibí el Premio Renaudot por *El amor, los ojos cerrados*, me preguntaron: para usted, ¿qué es el lenguaje? Respondí: el lenguaje no existe. Pues si hablo, por ejemplo, de un perro cuyo ladrido me molesta, el lenguaje mismo, las palabras que empleo, las frases que formo no tienen realidad en la medida en que no son objetos de conciencia. Este lenguaje no es en modo alguno lenguaje de sí mismo; siempre es lenguaje de otra cosa y se difumina ante esta referencia, ella sí muy poderosa. Si usted está en un tren y mira el paisaje, no mira el cristal. El lenguaje solo es este cristal transparente.

Cuando digo que el lenguaje no existe, me refiero al lenguaje discursivo que usamos sin prestarle atención. De hecho me he ocupado del lenguaje, pero de otra manera, en otro nivel. Así, cuando escribo rehago cada frase hasta que me satisfaga y coincida con mi respiración, pero sobre todo, más profundamente, cuando está animada por el pathos que busco. Quizá el lenguaje sea un cristal, pero lo que deja ver, a fin de cuentas, no es el perro que ladra y que me es indiferente: es *el pathos*. He tenido que volver a trabajar recientemente sobre la cuestión del *Logos*. Me di cuenta de que el lenguaje del que hablaban los griegos y, siguiéndolos, Heidegger es un *Logos* del mundo, es decir, un lenguaje que revela las cosas. Por mi parte, he buscado espontáneamente

un lenguaje que revele el afecto. Y para esto es necesario que, en último término, sea el lenguaje mismo el que afecte, es decir, que la revelación no sea un ver al que remite la palabra –o que la palabra nos deja ver–, sino que ella misma sea pathos. En pocas palabras, no se trata de un *Logos* del conocimiento. En esto consiste mi oposición a la filosofía de la que hablábamos al inicio.

Por ello, en mi caso, el estilo es solo una respiración, con lo que esta implica patéticamente. ¿Esto se asemeja a la escritura clásica? Nunca he pensado en eso. Pero si vuelvo a este difícil asunto, diré que busco otro *Logos* y que con este la literatura podría encontrar el contenido “abstracto” en el sentido de Kandinsky, es decir, desligado de toda visibilidad objetiva. El lenguaje mismo debería ser el decir de la vida, de la vida afectiva. Y creo que, en todo libro que habla del mundo, existe una manera de restituir a esta vida, a este decir, tal como lo hace la pintura abstracta, la ocasión de su presencia. Vuelvo así a su idea: el problema nunca está delante de nosotros, siempre está de este lado del espectáculo. Es el lugar donde el lenguaje debe enraizarse y ese lugar es el cuerpo. Ya no se trata del lenguaje articulado, objeto de problemática interesante. Lo que busco es una suerte de exposición del cuerpo. No sé cómo se podría realizar en la literatura lo que hacen los bailarines. Cada vez que el ballet imita una historia es grotesco. El ballet tiene, por cierto, un lenguaje, pero solo hay verdadera *expresión* en el momento en que no representa nada. ¿Qué es lo que se expresa, entonces? El cuerpo, sus poderes, sus dones; esta vida que es sufrimiento y gozo, y que está allí. ¿Cómo lograr esto literariamente? Es, en todo caso, lo que he intentado hacer.

M. C.-G. – Pero, de todos modos, esto nos devuelve al arte, a esta celebración del arte. Porque si la literatura saca del cuerpo una fuerza, un lirismo, es para arrancar mejor al libro de la seudorealidad.

M. H. – Sí, pero entonces este arte tiene un contenido, que puede ser otro lenguaje.

M. C.-G. – ¿Es así como habría que entender lo que usted dice en *La barbarie*: “Toda obra de arte cuenta su propio nacimiento”?

M. H. – Absolutamente, e iré más lejos: su propia historia. Es lo que acabo de decir sobre *El amor, los ojos cerrados*: puesto que el arte ha tenido por móvil este pathos cargado de sí mismo que quiere descargarse de su propio peso y que, al no poder hacerlo, se modifica profundamente por la alegría, por la felicidad –para mí el arte es un arte de felicidad, incluso cuando cuenta cosas atroces–, entonces sí, en ese momento el libro cuenta en verdad la historia de *la vida*. Porque la vida es siempre este esfuerzo que atraviesa el sufrimiento, el malestar, para ir hacia una cierta liberación.

TRADUCIDO DEL FRANCÉS POR CESARE DEL MASTRO