

BRIGITTE LEGUEN

LA NOVELA COMO INSTRUMENTO FILOSÓFICO
EN LA OBRA DE BRICE PARAIN

¿Cómo un filósofo elige entre otros medios la novela y el teatro —o sea la ficción literaria— para comunicar con un posible lector y para transmitir sus pensamientos?

Esta opción, esta elección implican toda una serie de decisiones y de convicciones personales acerca de la filosofía y acerca de un problema mucho más amplio que es el de la relación entre literatura y pensamiento entre novela y filosofía, en definitiva entre ficción y no ficción. Estamos aquí ante una cuestión de prioridades y/o de dosificación de unos elementos en relación con otros.

Slovski, en un texto conocido, titulado «literatura y cine» comenta a propósito de la «habitualización» de la información:

«La gente que vive en la costa llega a acostumbrarse tanto al murmullo de las olas que ya ni siquiera las oye. Por la misma razón apenas oímos nosotros las palabras que proferimos... nuestra percepción del mundo se ha desvanecido, lo que ha quedado es simple reconocimiento.»

Es este desvanecimiento lo que el escritor combate, reinventando lo que se reduce a un lejano rumor de las olas.

Paulhan, en su libro *Le don des langues*¹, dice también prolongando la misma reflexión:

«Il est à l'endroit du langage, un état d'innocence heureuse où les pensées et les mots nous viennent tout confondus, passent d'une seule bouchée. Somme toute, l'analyse et la distinction ne se montrent guère qu'à l'occasion d'un embarras ou d'un échec, dont elles dépendent en quelque façon, de sorte que le philosophe est en droit de les tenir pour insignifiantes. Mais l'écrivain est l'homme pour qui la différence et l'écart des mots aux pensées se trouvent au contraire pleins de signification: l'homme qui n'arrête pas de se poser des questions sur le langage et de répondre à ces questions: l'homme au surplus, qui se voit déterminé par sa réponse (et son lecteur du même coup). Le seul qui n'ait pas en ces questions tout à fait le droit de se tromper.»

¿Porque qué hace el escritor? —cualquier escritor no el escritor pensador o filósofo sobre el que volveremos a continuación—, sino intentar contrarrestar esta automatización del lenguaje empleando varias vías: aumentando la duración de la percepción mediante el oscurecimiento de la forma, atribuyendo una singularidad a los objetos y a las palabras incrementando la dificultad formal, incrementando el artificio del mensaje para que nos fijemos en él.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando el escritor es filósofo y cuando antepone su mensaje teó-

¹ J. Paulhan, *Le don des langues*, París, Gallimard, col. Cercle du livre précieux, 1941, pág. 189.

rico al vehículo de ficción que elige? ¿En qué medida es el signo literario en parte autónomo respecto al referente?

Ello nos lleva a otra pregunta que fundamenta el gran debate teórico de estas últimas décadas: ¿el mensaje verbal artístico es o no es distinto de otros tipos de conducta verbal? Y si lo es, ¿cómo entonces vincular pensamiento teórico filosófico y novela? La pragmática y la crisis de la noción de literariedad lleva a enfocar el texto literario desde la comunicación literaria dentro del amplio contexto de la comunicación social, o sea que la lengua literaria ya no es tanto una estructura verbal diferenciada como una comunicación cuya diferenciación es social (salimos de la noción de literariedad para pasar a la noción de producción y recepción comunicativa, en un vaivén que atiende más al uso o función del texto en la vida social, a la sanción histórica y a la sanción social que recibe dicho texto).

Este enfoque quizá convenga mejor al tipo de ficción con carga de mensaje filosófico que estamos encarando, en el que el juego consiste en saber que se está en situación convencional (el relato de ficción) pero que se juega a no saberlo para introducir otra convención —el razonamiento filosófico— (véase Lotman en *La estructura del texto artístico* donde habla del texto doblemente codificado)².

Aunque tales reflexiones muy esquematizadas parezcan desviarnos del tema resultan desde nuestro punto de vista ineludible si tenemos en cuenta el rechazo de Parain hacia la retórica y el fundamento de su pensamiento filosófico: buscar y encontrar la adecuación entre lenguaje y verdad, puesto que cree en la existencia de una VERDAD (se trata evidentemente de una afirmación de carácter ontológico) DE UNA VERDAD que vincula muy estrechamente a la realidad y a la acción. Todo ello contradice el recurso a la ficcionalidad y de hecho confiesa Parain que tardó mucho en tomar la decisión de escribir para evitar emplear los medios que denunciaba, como distorsiones de la comunicación verdadera (la estética y la retórica). Es consciente que la ficción se desarrolla al margen de la oposición verdad/falsedad, puesto que sólo puede existir una «verdad poética» pero es creadora de mundos posibles como lo dice U. Eco entre otros³ (también Van Dijk, Petófi, Pavel, Schimdt, el grupo rumano dirigido por Lucia Vaina... etc.).

Por un lado están las convenciones literarias horizontales, que son pura simulación y por otro la relación lenguaje/realidad que Searle llama convenciones verticales⁴. Para Parain «la littérature est une fiction en ce sens que les évènements qui sont racontés ne se sont pas produits. Mais ils auraient pu se produire, ils auraient même dû, peut-être. En général, ils sont une pensée sur la vie, une sorte de théorie comme je vous le disais, qui doit être ensuite vérifiée»⁵.

Propone como demostración las novelas de Kafka que describen un universo opresivo y represivo que anuncia los campos de concentración de la era nazi mucho antes de que se produzca aunque ya existían indicaciones de que se iba a producir). Dostoievski describe en su novela *Los poseídos* una revolución que estallará cincuenta años más tarde. Se reencuentra término a término con lo que dice Eco en *Lector in fabula*⁶:

«Il est vrai qu'un texte narratif est une série d'actes linguistiques qui "font semblant" d'être des assertions, qui pour autant ne demandent ni à être crues ni à être prouvées. Mais cela ne concerne que l'existence des personnages imaginaires que le texte met en jeu. Il n'est pas exclu en revanche qu'à une série d'assertions fictives qui sont employées, d'autres viennent s'ajouter qui, elles, ne sont pas fictives, et qui trouvent même leurs conditions de bonheur dans l'engagement que met l'auteur à les soutenir et dans les preuves qu'il entend four-

² Y. Lotman, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1978 (1.ª ed. 1970).

³ U. Eco, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, París, B. Grasset, D. L., 1985, pág. 93.

⁴ J. R. Searle, «The logical status of fictional discourse» *New Literary History*, 14 (1975).

⁵ B. Pingaud, *Les entretiens avec Brice Parain*, París, Gallimard, 1964.

⁶ U. Eco, *idem*, pág. 56.

nir (sous le voile de la parabole narrative) pour étayer ses affirmations sur la société, la psychologie humaine, les lois de l'histoire.

Un aspect de la fonction que remplissent de tels produits dérive du fait que des actes linguistiques sérieux (c'est à dire non fictifs) peuvent être véhiculés par des textes d'imagination, même si l'acte linguistique véhiculé n'est pas représenté dans le texte.»

Brice Parain, al igual que Sartre con el que tiene pocos años de diferencia, lleva a la par su obra teórica sobre filosofía del lenguaje y su obra de ficción (que se reduce a tres novelas y una obra de teatro)⁷. Ninguno de los dos renueva la novela desde un punto de vista formal y en los dos casos demuestran mayor originalidad en sus obras autobiográficas: *Les mots*, y *De fil en aiguille*, obras en las que la reflexión sobre la propia vida adapta el quehacer ideológico a la forma del discurso. Quizá sea en sus relatos donde existe mayor compenetración entre el cotexto, el contexto y las circunstancias.

La cuestión del mensaje en la literatura comprometida de aquellos años

Las palabras son armas, «des pistolets chargés» dice Parain. Palabras que Sartre recoge en *Qu'est-ce que la littérature?* La palabra es acción, es violencia, es riesgo⁸.

En Camus, en Paulhan, existe el mismo convencimiento, mientras que en Blanchot sería más bien un balanceo, una vacilación abismal entre la vida y la muerte, entre la necesidad de existir y de desaparecer.

Volviendo a la obra de Parain, y al frágil equilibrio que intenta mantener entre literatura y filosofía, una reflexión suya, acerca del teatro y concretamente acerca de su obra titulada *Noir sur blanc* revela bien la voluntad constante de someter la ficción, la literatura, en este caso el teatro, a la presión de las ideas.

El compromiso pertenece al ámbito de la realidad, mientras que la ficción recrea, reinventa, anticipa la comprensión del lector, crea un pre-saber teórico.

Dice Parain: «Es la ventaja que tiene el teatro sobre la novela, permite, hace posible —gracias al juego de los actores—, que dan cuerpo a las palabras, recrear el doble juego de la vida —el del amor y el del lenguaje—, sin que ninguno de los dos borre o aniquile al otro, sin la reducción de la existencia a la sola palabra que es el peligro de la literatura... en el teatro, el silencio tiene su parte, lleno de gestos, de actividad, y lo que se dice coincide con lo que ocurre... como en la vida misma.»

Reencontramos aquí la fascinación de Sartre por el teatro «en situation» así como la razón de la desbordante actividad teatral de Camus apasionado por este género de percepción ecuménica.

El compromiso del escritor tal y como se plantea a partir aproximadamente de los años cuarenta es el fruto de un combate o de un debate (según los casos) entre el lenguaje y el hombre. Si el lenguaje es una servidumbre, tenemos que dominarlo para que no nos domine. El escritor se dirige no a una élite sino a una multitud. La revolución soviética y a continuación las dos guerras hacen tomar conciencia de cómo se mueven las masas y crea la necesidad de un lenguaje más asequible, descriptivo, sencillo. La filosofía busca nuevos vehículos para darse a conocer confrontándola con la complejidad de la vida. Es lo que hace en el siglo XVIII Diderot dentro de un contexto diferente. Lo que hace y dice Jacques le Fatale; la subversión provocativa de los géneros literarios en esta obra responde a la misma necesidad de restituir las contradicciones del lenguaje y de la vida a través de un vínculo de seducción que es el de la ficción. La novela *Joseph* aspira a lo mismo: enseñar una situación

⁷ La obra de Brice Parain consta de algunos textos teóricos sobre filosofía del lenguaje y cuatro obras de ficción, así como una obra de teatro. Las novelas son: *La mort de Jean Madec*, París, Grasset, 1945; *La mort de Socrate*, París, Gallimard, 1950; *De fil en aiguille*, París, Gallimard, 1960; *Joseph*, París, Gallimard, 1964; *Noir sur blanc* (obra de teatro), París, Gallimard, 1962.

⁸ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, París, Gallimard, col. Idées, 1948, pág. 31.

ejemplar a partir de una anécdota mínima, sacar a partir de las contradicciones que surgen entre dos personajes, entre sus pensamientos y su lenguaje, las conclusiones pertinentes.

Parain no es existencialista en sus conclusiones pero coincide en los replanteamientos de toda una generación marcada por el derrumbamiento de los valores tradicionales y que denuncia la decadencia de la sociedad (remite por ejemplo a Drieu la Rochelle). Les une la angustia, las ambigüedades, las paradojas y rupturas que quebrantan la visión serena y sistemática del discurso filosófico clásico. Pero queda claro que lo que cambia no es tanto el lenguaje literario sino el vehículo filosófico. Son otros escritores los que inventan un nuevo lenguaje de ficción (con excepción de Blanchot y Queneau que llevan a la par la reflexión sobre el logos y la recreación del ámbito novelesco).

Para concluir volveré sobre parte de las preguntas iniciales. Todas las grandes obras de ficción conllevan un mensaje filosófico. El Quijote o las obras de Shakespeare incluyen entre sus mundos posibles, un espacio filosófico. La exploración de dichos mundos depende del lector y de sus horizontes de expectativa. Podemos leer *Joseph* o *La mort de Jean Madec* como simples ficciones aunque el lector note el peso específico del narrador y su voluntad en imponer una lectura unívoca o al menos muy dirigida. Pero sabemos que ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos. Ninguna ficción se elabora independientemente de las demás ficciones. El filósofo que desea convertir «el murmullo» en una voz clara corre el riesgo de desvirtuar o al menos de distraer su primera intención y de encontrarse tal y como lo preveía ya P. Valéry cuando dice:

«L'oeuvre future entraîne notre moi où il ne comptait pas aller. Elle l'engage dans un monde d'exhibition, de comparaisons, d'évaluations réciproques où il devient en quelque sorte pour soi-même un effet de l'effet qu'il produit sur un grand nombre d'inconnus.»

Pasar de la teoría a la ficción es sin lugar a duda, una estrategia arriesgada.

BRIGITTE LEGUEN