MICHEL FOUCAULT

La biblioteca fantástica*

TRES VECES Flaubert escribió, reescribió *La Tentación*: en 1849, antes de *Madame Bovary*; en 1856, antes de *Salambó*; en 1872, en el momento de redactar *Bouvard y Pocuchet*. En 1856 y 1857 publicó extractos de ella. San Antonio acompañó a Flaubert durante veinticinco o treinta años —tanto tiempo como el héroe de *La Educación*.

Resulta fácil leer *La Tentación* como el protocolo de un delirio arbitrario. Fastidio de los primeros lectores (o auditores) ante este monótono desfile de figuras grotescas: “Escuchábamos lo que decían la Esfinge, la quimera, la reina de Saba, Simón el Mago...”; o aún —y es todavía Du Camp quien habla— “San Antonio aturdido, un poco tonto, me atrevería a decir un poco bobo, ve desfilar ante sí las diferentes formas de la tentación”. Otros parecen encantados de la “riqueza de la visión” (Coppée), “de esta floresta de sombras y de claridad” (Hugo), del “mecanismo de la alucinación” (Taine). Flaubert mismo invoca la locura, lo fantástico; siente que trabaja sobre la abatida floresta del sueño: “Paso las tardes con los postigos cerrados, las cortinas echadas y sin camisa, en traje de carpintero. ¡Doy voces! ¡Sudo! ¡Es maravilloso! Hay momentos que decididamente sobrepasan el delirio”. En el momento en que el trabajo llega a su fin: “me arrojé con furia sobre San Antonio llegando a experimentar una exaltación espantosa... Nunca había llegado a estar tan ilusionado”.

* Texto publicado primero como post-facio a una versión alemana de *La tentación de San Antonio* de Flaubert, y luego como prólogo a la edición de Gallimard, 1967, y de *Le livre de poche*, 1971. Traducción de Ricardo Cano Gaviria.

Ahora bien, en materia de sueños y delirios, se sabe ahora¹ que *La tentación* es un monumento de saber exhaustivo. Para la escena de los heresiarcas: saqueo de las *Memoires ecclésiastiques* de Tillemont, lectura de los cuatro volúmenes de Matter sobre la *Historie du Gnosticisme*, consulta de *L'Histoire de Maniché* de Beausobre, de la *Théologie chrétienne* de Reuss; a lo que hay que añadir, sin duda alguna, San Agustín y la *Patrologie* de Migne (Atanasio, Jerónimo, Epifanio). Los dioses fueron redescubiertos por Flaubert en Bournouf/Anquetil-Duperron, Herbelot y Hottinger, en los volúmenes del *Univers pittoresque*, en los trabajos del inglés Layard, y sobre todo en la traducción de Creuzer, las *Religions de L'Antiquité*. Las *Traditions Ténatologiques* de Xibrey, el *Physiologus* que Cahier y Martin habían reeditado, las *Histoires Prodigeuses* de Boasstrau, el Duret consagrado a las plantas y a su "historia admirable" han proporcionado información sobre los monstruos. Spinoza había inspirado la meditación metafísica sobre la sustancia extensión. Esto no es todo. Hay en el texto evocaciones que parecen completamente cargadas de onirismo: una gran Diana de Efeso, por ejemplo, con leones en la espalda, frutos, flores y estrellas entrecruzados en el pecho, racimos de senos, y rodeándole el talle una gran faja de la que saltan grifos y toros. Pero esta "fantasía" se encuentra palabra por palabra, línea a línea, en el último volumen de Creuzer, en la lámina 88: basta seguir con el dedo los detalles del grabado para que surjan con fidelidad las palabras mismas de Flaubert. A Cibele y Atys (con su lánguida pose, el codo contra un árbol, su flauta, el vestido recortado en rombos), pueden encontrárselos en persona en la lámina 58 de la misma obra: el retrato de Ormuz se encuentra en Layard, del mismo modo que los medallones de Oraios, de Sabaoth, de Adonais, de Knouphis se descubren fácilmente en Matter.² Uno puede asombrarse de que tanta erudita meticulosidad pueda dar una tal impresión de fantasmagoría; más exactamente, que Flaubert haya experimentado él mismo como

¹ Gracias a los notables estudios de Jean Sezrec sobre la bibliografía y la iconografía de *La tentación*. Cf. en particular *Nouvelles études sur "La tentation de Saint Antoine"*. Londres, 1949.

² El joven dios sobre su cuna flotante, que debe expresar la "dualidad primordial de los Brahmanes" describe con mucha exactitud un grabado que se encuentra en el tomo IV de la traducción de Creuzer (lámina 9); el dios rosa que se muerde el dedo del pie y el azul que agita sus cuatro brazos, vienen probablemente de Bournouf (*L'Inde Française*, T. I). El Fuego devorador, príncipe de los ejércitos, se encuentra en Creuzer, T. IV (lámina 8). Se podrían citar muchos otros ejemplos.

vivacidad de una imaginación delirante lo que pertenecía de una manera tan evidente al rigor del saber.

A menos que quizás Flaubert se haya lanzado allí a la experiencia de un fantástico singularmente moderno. Es que el siglo XIX ha descubierto un espacio de la imaginación cuyo poder sin duda alguna no había sido intuido por el período precedente. Este nuevo lugar de los fantasmas no es ya la noche, el sueño de la razón, el incierto vacío abierto ante el deseo: es por el contrario la vigilia, la aplicación infatigable, el celo erudito, la atención acechante. Lo fantástico puede nacer de la superficie negra y blanca de los signos impresos, del volumen cerrado y polvoriento que se abre con un revuelo de palabras olvidadas; se despliega cuidadosamente en la biblioteca enmudecida, con sus columnas de libros, sus títulos alineados y sus estantes que la limitan por todas partes pero que se abren, por el otro lado, sobre mundos imposibles. Lo imaginario se aloja entre el libro y la lámpara. Lo fantástico ya no se lleva más en el corazón: no se lo acecha tampoco en las incongruencias de la naturaleza; se lo extrae de la exactitud del saber; su riqueza se halla virtual en el documento. Para soñar, no hay que cerrar los ojos, hay que leer. La verdadera imagen es conocimiento. Son las palabras ya dichas, las recensiones exactas, las sumas de informaciones minúsculas, de ínfimas parcelas de monumentos y de reproducciones de reproducciones las que llevan en una tal experiencia los poderes de lo imposible. Únicamente el rumor insistente de la repetición puede transmitirnos lo que tan sólo tiene lugar una vez. Lo imaginario no se constituye contra lo real para negarlo o compensarlo; se extiende entre los signos, de libro a libro, en el intersticio de las reiteraciones y los comentarios; nace y se forma en el intervalo de los textos. Es un fenómeno de biblioteca. De una manera completamente novedosa, el siglo XIX reanuda una forma de imaginación que el Renacimiento sin duda alguna había conocido antes, pero que entre tanto había sido olvidada.

Michelet en *La Sorciere*, Quinet en *Ahasvérus*, exploraron también dichas formas de onirismo erudito. Pero *La Tentación* no se haya constituida por un saber que se eleva paulatinamente hasta la grandeza de una obra. Es una obra que se constituye de entrada en el espacio del saber: existe en una cierta relación fundamental con los libros. Por eso, probablemente no sólo representa un episodio en la historia de la imaginación occidental; proviene de una literatura que no existe más que por y en la red de lo ya escrito: libro en el que entra en juego la ficción de los libros. Se dirá que ya *Don Quijote* y toda la obra de Sade... Pero

Don Quijote se emparenta con los relatos de caballería bajo la forma de lo irónico, del mismo modo que la *Nouvelle Justine* con las novelas virtuosas del siglo XVIII. Y qué, ¿no son más que libros...! Es bajo la modalidad de lo serio como *La Tentación* se relaciona con el inmenso reino de lo impreso; toma sitio en la reconocida institución de la escritura. Es menos un libro nuevo a colocar al lado de los otros, que una obra que se despliega en el espacio de los libros ya existentes. Los recubre, los oculta, los manifiesta, en un solo movimiento los hace relumbrar y desaparecer. No es solamente un libro que Flaubert ha soñado mucho tiempo escribir; es el sueño de los otros libros: todos los demás libros, soñantes, soñados —retomados, fragmentados, desplazados, combinados, puestos a distancia por el sueño, y también por el sueño llevados hasta la imaginaria y centelleante satisfacción del deseo. Después, el libro de Mallarmé será posible, luego Joyce, Roussel, Kafka, Pound, Borges. La biblioteca resplandece.

Es bien posible que el *Dejeuner sur L'herbe* y la *Olympia* hayan sido las primeras pinturas "de museo"; por primera vez en el arte europeo las telas han sido pintadas, no exactamente para replicar a Giorgione, Rafael y Velázquez, sino para dar testimonio al abrigo de esta relación singular y visible, por debajo de la referencia descifrable, de una nueva relación de la pintura con ella misma, para hacer manifiesta la existencia de los museos, y el modo de ser y de parentesco que en ellos adquieren los cuadros. En la misma época, ¿será *La Tentación* la primer obra literaria que tiene en cuenta aquellas instituciones grises donde los libros se acumulan y donde crece dulcemente la lenta, la inequívoca vegetación del saber? Flaubert es a la biblioteca los que Manet al museo. Ellos escriben, pintan en una relación fundamental con lo que fue pintado, escrito o más bien con aquello que en la pintura y la escritura permanece infinitamente abierto. Su arte se edifica donde se forma el archivo. No señalan en absoluto el carácter tristemente histórico —juventud manoseada, ausencia de frescor, invierno de las invenciones— con el que nos sentimos inclinados a estigmatizar nuestra época alejandrina, sino que resaltan un hecho esencial a nuestra cultura: cada cuadro pertenece desde ese momento a la gran superficie cuadrículada de la pintura; cada obra literaria pertenece al murmullo indefinido de lo escrito. Flaubert y Manet han hecho existir, en el arte mismo, los libros y las telas.

La presencia del libro se halla curiosamente expresada y esquivada en *La Tentación*. El texto es desmentido al punto como libro. Apenas abierto, el volumen impugna los signos im-

presos que lo pueblan, y se manifiesta bajo la forma de una pieza de teatro: transcripción de una prosa no destinada a ser leída, sino recitada y puesta en escena. Flaubert había pensado momentáneamente en hacer de *La Tentación* una especie de gran drama, un *Fausto* que se habría alimentado del universo completo de las religiones y los dioses. Y si muy pronto renunció a ello, conservó en el interior del texto todo aquello que podría indicar una representación eventual: demarcación en diálogos y en cuadros, descripción del lugar de la escena, de los elementos del decorado y de su modificación, indicación del movimiento de los “actores” sobre el escenario —y todo esto según las disposiciones tipográficas tradicionales (caracteres más pequeños y márgenes más grandes para las anotaciones escénicas, nombre del personaje en gruesas letras precediendo su parlamento, etc.). Por un desdoblamiento significativo el primer decorado indicado —aquel que servirá de lugar a todas las modificaciones ulteriores— tiene él mismo la forma de un teatro natural; el retiro del ermitaño ha sido ubicado “en lo alto de la montaña, sobre una superficie plana en forma de media luna, enmarcada por grandes piedras”; se supone pues que el libro describe una escena que representa ella misma un “escenario” dispuesto por la naturaleza y sobre el que nuevas escenas vendrán a su turno a implantar su decorado. Pero estas indicaciones no plantean la futura utilización del texto (son casi todas incompatibles con una puesta en escena real); señalan solamente su modo de ser: lo impreso no debe ser más que el soporte discreto de lo visible; un insidioso espectador vendrá a reemplazar al lector, y el acto de leer se esfumará en otra mirada. El libro desaparece en la teatralidad que encarna.

Pero para reaparecer acto seguido en el interior del espacio escénico. Tan pronto los primeros signos de la tentación despuntan a través de las sombras que se alargan y los inquietantes hocicos horadan la noche, para protegerse San Antonio enciende la antorcha y abre “un gran libro”. Postura conforme a la tradición iconográfica: en el cuadro de Brueghel el Joven —que Flaubert había admirado tanto visitando en Gênes la colección Balbi y que, de dar crédito a sus palabras, habría hecho nacer en él el deseo de escribir *La Tentación*—, el ermitaño, abajo, en el extremo derecho del cuadro, aparece arrodillado ante un inmenso *in folio*, la cabeza un poco inclinada, los ojos apuntando hacia las líneas escritas. En torno suyo mujeres desnudas abren los brazos, la insaciada gula alarga un cuello de jirafa, los hombres-tonel se entregan a la algarabía, las bestias sin nombre se devoran entre sí, en tanto desfilan todos los grotescos de la tierra, obispos, reyes y

poderosos; pero el santo no ve nada de todo esto puesto que se halla absorto en la lectura. No ve nada a menos que no perciba de una forma indirecta el gran alboroto. A menos que el balbuceo con el que descifra los signos escritos no evoque todas aquellas figuras informes, que no han recibido ningún vocablo en lengua alguna, que ningún libro ha acogido y que se amontonan, anónimas, contra las gruesas hojas del volúmen. A menos que sea de las mismas páginas entreabiertas y del intersticio mismo de las letras que se escapan todas esas existencias que no pueden ser reconocidas como hijas de la naturaleza. Más fecundo que el sueño de la razón, el libro engendra quizás el infinito de los monstruos. Lejos de disponer un espacio protector ha desencadenado una confusa pululación, ha dado origen a una ambigua oscuridad en la que se mezclan la imagen y el saber. En todo caso, cualquiera sea la significación del *in folio* abierto en el cuadro de Brueghel, para protegerse del mal que comienza a obsesionarlo el San Antonio de Flaubert empuña su libro y lee al azar cinco páginas de los *Libros Santos*. Pero la astucia del texto hace que inmediatamente invadan la atmósfera nocturna el tufo de la gula, el olor de la sangre y la cólera, el incienso del orgullo, los aromas más preciados que el oro, y los perfumes culpables de las reinas del Oriente. El libro es el lugar de la tentación. Y no es en absoluto indiferente qué libro: si el primero de los textos leídos por el ermitaño pertenece a los *Actos de los Apóstoles*, los cuatro últimos han sido espléndidamente tomados del Antiguo Testamento,³ el libro por excelencia.

En las dos primeras versiones de la obra, la lectura de los textos sagrados no jugaba ningún papel. Directamente asaltado por las figuras canónicas del mal, el ermitaño buscaba refugio en su oratorio; espoleados por Satán los siete pecados capitales combatían contra las virtudes, y bajo las riendas del Orgullo abrían una y otra brecha en el cinturón de protección. Imaginería del pórtico, puesta en escena de misterio que ya no existe en la versión publicada. En esta última, en vez de hallarse encarnado en los personajes, el mal se halla incorporado a las palabras. El libro que debe llevar al umbral de la salvación abre al mismo tiempo las puertas del Infierno. Toda la fantasmagoría que se desplegará ante los ojos del ermitaño —palacio orgiástico, emperadores borrachos, herejes en cólera, formas demudadas de dioses que agonizan, naturalezas aberrantes—, todo este espectáculo ha nacido del libro abierto por San Antonio, del mismo modo que ha sali-

³ *Actos de los Apóstoles*, 10, 11. *Daniel*, 2, 46. *Libro de los Reyes* (II), 20, 13; (I), 10, 1.

do, en realidad, de las bibliotecas consultadas por Flaubert. Para organizar esta danza, no es asombroso que las dos figuras simétricas e inversas de la Lógica y del Cerdo hayan desaparecido del texto definitivo, y que hayan sido reemplazadas por Hilarión, el discípulo sabio, iniciado por el mismo San Antonio en la lectura de los textos sagrados.

Esta presencia del libro, oculta primero en la visión de teatro, exaltada luego de nuevo como lugar de un espectáculo que va a hacerla otra vez imperceptible, proyecta a *La Tentación* sobre un espacio bastante complejo. Aparentemente hay que vérselas con un abigarrado lienzo de personajes sobre un decorado de cartón; sobre el reborde de la escena, en un ángulo, la silueta encapuchada del santo inmóvil; algo así como una escena de marionetas. De niño, Flaubert solía asistir al misterio de San Antonio que el padre Legrain daba en su teatro de marionetas; más tarde él llevó allí a George Sand. Las dos primeras versiones conservaban signos inequívocos de este parentesco (el cerdo, sin duda alguna, pero también la personificación de los pecados, el asalto contra la capilla, la imagen de la virgen). En el texto definitivo, sólo la sucesión lineal de las visiones conserva el efecto de "marionetas": ante el ermitaño casi mudo, pecados, tentaciones, divinidades, monstruos desfilan —emergiendo cada uno a su turno de un infierno donde todos se hallan como amontonados en una caja. Pero este no es más que un efecto de superficie que descansa sobre todo un escalonamiento de profundidades.

Para soportar en efecto las visiones que se suceden y establecerlas en su realidad irreal, Flaubert ha dispuesto un cierto número de relevos, que prolongan en la dimensión sagital la pura y simple lectura de las frases impresas. Se tiene primero al lector (1) —el lector real que somos en tanto leemos el texto de Flaubert— y el libro que él tiene ante sus ojos (1-bis); desde las primeras líneas (*Lugar: La Tebaida... la cabaña del ermitaño ocupa el fondo*), este texto invita al lector a hacerse espectador (2) de un escenario de teatro cuyo decorado se halla cuidadosamente señalado (2 bis); se puede ver allí, en pleno centro, al viejo anacoreta (3) sentado con las piernas cruzadas, quien pronto se levantará para tomar el libro (3-bis) del que poco a poco irán escapando visiones inquietantes: ágapes, palacios, reina voluptuosa; y finalmente Hilarión, el insidioso discípulo (4); a su turno este último abre al santo el espacio de una visión (4-bis) en la que aparecen las herejías, los dioses, y la proliferación de una vida improbable (5). Pero esto no es todo: los herejes hablan, exponen sus ritos sin vergüenza: los dioses evocan su apogeo resplandeciente y recuerdan el culto que

se les rendía: los monstruos proclaman su propio salvajismo: de tal modo, imponiéndose por la fuerza de sus palabras o de su sola presencia, una nueva dimensión aparece, visión interior a la que inaugura el *satánico* discípulo (5-bis), desfilan así el abyecto culto de los Ofitas, los milagros de Apolonio, las tentaciones de Buda, el antiguo reino bienaventurado de Isis (6). A partir del lector real, se tienen pues cinco niveles diferentes, cinco "régimenes" de lenguaje señalados por las cifras *bis*: libro, teatro, texto sagrado, visiones y visiones de visiones; se tienen también cinco series de personajes, señalados por las cifras simples: el espectador invisible, San Antonio en su reino, Hilarión, luego los herejes, los dioses y los monstruos y en fin, las sombras provenientes de sus discursos o su memoria.

Esta disposición según los sucesivos recubrimientos se halla modificada —a decir verdad confirmada y completada— por otras dos. La primera es la del envolvimiento regresivo: las figuras del nivel 6 —visiones de visiones— deberían ser las más pálidas, las más impenetrables a una percepción directa. Ahora bien, en la escena, ellas se hallan tan presentes, son tan espesas y coloreadas, tan insistentes como aquellas que las preceden, o como San Antonio mismo como si los recuerdos brumosos, los deseos inconfesables que las hacen nacer en el corazón de las primeras visiones tuvieran la facultad de obrar, sin intermediarios, sobre el decorado donde han aparecido, sobre el paisaje en el que el ermitaño y su discípulo desarrollan su diálogo imaginario, sobre la puesta en escena que se supone el espectador ficticio tiene ante su mirada mientras se desarrolla este cuasimisterio. De tal modo, las ficciones del último nivel se repliegan sobre sí mismas, envuelven las figuras que les van dando origen, desbordan seguidamente al discípulo y al anacoreta, y acaban por inscribirse en la supuesta materialidad del teatro. Por este envolvimiento inverso, las ficciones más lejanas se presentan de acuerdo al régimen del lenguaje más directo: en las indicaciones escritas, fijadas por Flaubert, que deben encerrar, desde el exterior, a sus personajes.

Esta disposición permite entonces al lector (1) ver a San Antonio por encima de la espalda del presunto espectador (2) que se supone asiste al drama: y por ahí el lector se identifica con el espectador. En cuanto al espectador, no sólo ve a Antonio en escena, sino también, por encima de su espalda, tan reales como el ermitaño, a las apariciones que se le presentan: Alejandría, Constantinopla, la reina de Saba, Hilarión; su mirada se diluye en la mirada alucinada del eremita. Este último a su vez se asoma por sobre la espalda de Hilarión, a través de los diálogos de los

herejes, percibe el rostro de los dioses y el gruñido de los monstruos, contempla las imágenes que lo asedian. Así de figura en figura se anuda y se desarrolla un festón que liga los personajes por encima de las figuras intermediarias, los identifica cada vez más los unos con los otros y funde sus diferentes miradas en un deslumbramiento único.

Entre el lector y las últimas visiones que obseden a las apariciones fantásticas, la distancia es inmensa; regímenes de lenguaje subordinados los unos a los otros, personajes, relevos mirando los unos por encima de los otros confinan a lo más profundo de este "texto-representación" abundante reino de quimeras. A esto se oponen dos movimientos: uno, afectando los regímenes del lenguaje, hace aparecer en estilo directo la visibilidad de lo invisible; el otro, afectando las figuras, asimilando gradualmente su mirada y la luz que las ilumina, aproxima las imágenes más lejanas hasta hacerlas surgir al borde mismo de la escena. Exactamente hablando, es este doble movimiento el que hace de la visión algo tentador: lo que hay de más indirecto y de más recubierto en el espectáculo se da con todo el fulgor del primer plano; en tanto el visionario es atraído por lo que ve, se lanza a este lugar vacío y pleno a la vez, se identifica con esta figura de sombra y de luz, y comienza a ver a su turno con los ojos que no son los del cuerpo. La profundidad de las apariciones encajadas las unas en las otras, y el desfile ingenuamente sucesivo de las figuras no son de ningún modo contradictorias. Sus ejes perpendiculares constituyen la forma paradójica y el espacio singular de *La tentación*. La bambalina de las marionetas, el liso decorado vivamente coloreado de figuras que se empujan las unas a las otras a la sombra del cortinaje —todo esto no es recuerdo de infancia, residuos de una viva impresión: es el efecto compuesto de una visión que se desarrolla en planos sucesivos cada vez más lejanos, y de una tentación que atrae al visionario al lugar de lo que ve y lo envuelve súbitamente en sus propias apariciones.

El orden del desfile es aparentemente simple: da la impresión de obedecer a las leyes de la similitud y la proximidad (los dioses llegan por familias y legiones), y atenerse a un principio de intensiva monstruosidad. Comienza por los pecados y espejismos que obseden la imaginación del ermitaño y que se resumen todos en la reina de Saba (escena I y II); luego vienen las herejías (III y IV), los dioses que llegan del Oriente (V); al fin, en el mundo desolado, bajo las riendas del Saber-Satán, Antonio presencia la pululación de los monstruos (VI y VII). De hecho, este orden simple compone varias series que es posible resaltar y que determinan el

lugar de cada episodio según un complejo sistema.

1. *Serie cosmológica*.— La Tentación nace en el corazón del ermitaño; balbuciente aún evoca los compañeros de retiro, las caravanas de paso; luego invade regiones más vastas: Alejandría superpoblada, el oriente cristiano desgarrado por la teología, todo ese Mediterráneo sobre el que han reinado los dioses provenientes del Asia, y luego el universo sin límite —las estrellas en el fondo de la noche, la imperceptible célula en la que bulle lo vivo—. Pero este último centelleo reconduce al ermitaño al principio material de sus primeros deseos. La trayectoria de la tentación bien ha podido alcanzar los confines del mundo, pero regresa a su punto de partida. En las dos primeras versiones del texto, el Diablo debía explicar a Antonio “que los pecados estaban en su corazón y la desolación en su cabeza”. Explicación ahora inútil: empujadas hasta los límites del mundo, las grandes ondas de la tentación retornan en un reflujo concéntrico: en el ínfimo organismo en el que despuntan las primeras pulsiones de vida. Antonio reencuentra su viejo corazón, sus apetitos mal controlados; tras haber contemplado su anverso poblado de fantasmas alcanza con sus ojos su verdad material. El mira dulcemente la larva del Deseo como un punto minúsculo.

2. *Serie histórica*.— Sentado en el umbral de su cabaña, el ermitaño es un anciano obsesionado por sus recuerdos: tiempos atrás, el aislamiento era menos penoso, el trabajo menos fastidioso, el río estaba menos alejado. Reconociendo más aún, se está en el período de su juventud, de las muchachas a la orilla de las fuentes, y también el periodo del retiro y de los compañeros, el del discípulo favorito. Esta ligera oscilación del presente, al comienzo de la noche, da lugar a la inversión general del tiempo: primero las imágenes del crepúsculo en la ciudad que ronronea antes de dormirse —el puerto, los gritos de la calle, los tamborileos en las tabernas—; luego Alejandría en la época de las masacres, Constantinopla con el Concilio y muy pronto todos los herejes que han venido a apostrofar el día desde el origen del cristianismo; tras ellos, las divinidades que han tenido sus templos y sus fieles desde el confin de la India hasta las orillas del Mediterráneo; finalmente, las figuras tan viejas como el tiempo —las estrellas en el fondo del firmamento, la materia sin memoria, la lujuria y la muerte, la Esfinge yacente, la química, todo lo que de un sólo movimiento hace nacer la vida y la ilusión de vida—. Y aún más allá del germen primero —más allá de este origen del mundo que es su propio nacimiento—, Antonio desea el imposible retorno a la inmovilidad anterior a la vida; de tal modo toda su existencia

ingresaría en el sueño, reencontraría su inocencia, pero se despertaría de nuevo con el zumbido de los animales y los manantiales, con el resplandor de las estrellas. Ser otro, ser todos los otros y que todo recomience idénticamente, remontar el tiempo hasta su origen para que se cierre el círculo de los retornos, tal es la aspiración más alta de la tentación. La visión de Engadina no se halla lejana.

En este retroceso en el tiempo cada etapa se halla anunciada por una figura ambigua —a la vez duración y eternidad, fin y recomienzo—. Las herejías son encabezadas por Hilarión —pequeño como un niño, débil como un viejo, tan joven como el conocimiento cuando nace, tan viejo como el saber cuando reflexiona—. Apolonio es quien introduce lo dioses; conoce la metamorfosis sin fin de las divinidades, su nacimiento y su muerte, pero él mismo reúne en un solo impulso “lo Eterno, lo Absoluto y el Ser”. La Lujuria y la Muerte dirigen la ronda de los vivos, a no dudarlos porque ellas simbolizan el fin y el recomienzo, las formas que se desintegran y el origen de todo. La larva-esqueleto, el eterno taumaturgo y el viejo-niño, actúan cada uno a su turno en *La Tentación* como los “generadores” de la duración; a través del tiempo de la Historia, del mito y finalmente del Cosmos entero, aseguran esta trayectoria de retorno que conduce al viejo eremita al principio celular de su vida. Ha sido necesario que el huso del mundo gire en sentido inverso para que la noche de *La Tentación* desemboque en la idéntica novedad del día que comienza.

3. *Serie profética.*— Este reflujo del tiempo es de igual modo visión de los tiempos futuros. Sumiéndose en sus recuerdos, Antonio había ingresado en la imaginación milenaria del Oriente: desde el fondo de aquella memoria que ya no le pertenece había visto emerger la figura en la que había encarnado la tentación del más sabio de los reyes de Israel. Tras la reina de Saba, se prefigura ese enano ambiguo en el que San Antonio reconoce tanto al servidor de la reina como a su propio discípulo, Hilarión pertenece indisolublemente al Deseo y a la Sabiduría; lleva en sí todos los sueños del Oriente, pero conoce exactamente la Escritura y el arte de interpretarla. Es avidez y ciencia — ambición de saber, conocimiento culpable. Este gnomo no parará de crecer a todo lo largo de la liturgia; en el último episodio será inmenso, “bello como un arcángel, luminoso como un sol”; extenderá su reino hasta abarcar todo el universo; será el Demonio en el resplandor de la verdad. Es él quien sirve de corifeo al saber occidental: promueve primero la teología y sus infinitas discusiones; luego

resucita las antiguas civilizaciones con sus divinidades pronto reducidas a cenizas; a continuación instauro el conocimiento racional del mundo; demuestra el movimiento de los astros, y hace manifiesta la secreta potencia de la vida. En el espacio de esta noche egipcia habitada por el pasado del Oriente, es toda la cultura europea la que despliega: la Edad Media con su teología, el Renacimiento con su erudición, la Edad Moderna con su ciencia del mundo y de lo vivo. Como un sol nocturno, *La Tentación* va de Este a Oeste, del deseo al saber, de la imaginación a la verdad, de las más viejas nostalgias a los descubrimientos de la ciencia moderna. El Egipto cristiano, y con él Alejandría y Antonio, aparecen en un punto cero entre Asia y Europa, y en la doble encrucijada del tiempo: allí donde la Antigüedad encaramada sobre su propio pasado vacila y se derrumba sobre sí misma, dejando resucitar sus monstruos olvidados, y allí donde el mundo moderno encuentra su germen en las promesas de un saber indefinido. Se está en el vacío de la historia.

La "tentación" de San Antonio representa la doble fascinación del cristianismo por la suntuosa fantasmagoría de su pasado y las adquisiciones sin límite de su porvenir. Ni el Dios de Abraham, ni la Virgen, ni las Virtudes (que aparecen en las primeras versiones del misterio) tienen lugar en el texto definitivo, pero no en absoluto para protegerlos de la profanación; ellos se han disuelto en los símbolos de los que eran la imagen —en Buda, dios tentado, en Apolonio, el taumaturgo que se asemeja a Cristo, en Isis, madre de los dolores—. *La Tentación* no enmascara la realidad bajo el centelleo de las imágenes; ella evidencia, en la verdad, la imagen de una imagen. El cristianismo, incluso en su primitiva pureza, se halla conformado tan sólo por los últimos reflejos del mundo antiguo, bajo la sombra todavía gris de un universo en trance de nacer.

4. *Serie teológica.*— En 1849 y en 1856, *La Tentación* se abría con una lucha con los siete pecados capitales y las tres virtudes teologales, Fé, Esperanza y Caridad. En el texto publicado, toda esta imaginería tradicional acerca de los misterios ha desaparecido. Los pecados aparecen simplemente en forma de espejismos. En cuanto a las virtudes, subsisten en secreto, como principios organizadores de las secuencias. Los manejos incesantemente recomenzados por la herejía comprometen la Fé en la omnipotencia del error; la agonía de los dioses, que los aniquila como simples centelleos de la imaginación, hace inútil toda Esperanza; la necesidad inerte de la naturaleza, o el desencadenamiento salvaje de sus fuerzas, reducen la Caridad a algo irrisorio.

Las tres grandes virtudes son vencidas. El Santo vuelve entonces la espalda al cielo, "se acuesta boca abajo apoyado sobre los dos codos, y reteniendo el aliento mira... Los helechos marchitos vuelven a florecer". Al espectáculo de la pequeña célula que palpita, San Antonio transforma la Caridad en deslumbrada curiosidad ("¡Oh dicha! ¡Alegría! He visto nacer la vida, he visto al movimiento surgir"), la Esperanza en deseo desmesurado de fundirse en la violencia del mundo ("Tengo ganas de volar, de nadar, de ladrar, de bramar, de aullar"), la Fé en voluntad de identificarse con el mutismo de la naturaleza, con la apagada y dulce estupidez de las cosas ("Querría agazaparme bajo todas las formas, penetrar cada átomo, descender hasta el fondo de la materia —ser la materia"). Se puede leer *La Tentación* como la lucha y derrota de las tres virtudes teológicas.

En esta obra que a una primera mirada da la impresión de estar constituida por una serie un poco incoherente de fantasmas, el orden, como se puede ver, ha sido establecido con un cuidado meticoloso. Es del todo probable que aquello que se evidencia como fantasma esté compuesto tan sólo por documentos transcritos: dibujos o libros, figuras o textos. Pero la serie que los encadena se halla regulada según una muy compleja composición, que asignando cierto lugar a cada uno de los elementos documentales, los hace figurar en varias series simultáneas. La línea visible a lo largo de la cual desfilan pecados, herejías, divinidades y monstruos no es más que la cúspide superficial de toda una organización vertical. Esta sucesión de figuras que se empujan como en una farsa de marionetas, es al mismo tiempo: trinidad canónica de las virtudes; geodésica de la cultura, naciente en los sueños del Oriente y agonizante en el saber occidental; retorno de la Historia hasta el origen del tiempo y de las cosas; pulsación de espacio que se dilata hasta los confines del mundo y se contrae de golpe sobre el elemento simple de la vida. Cada elemento o cada figura tiene pues su sitio no solamente en un desfile visible, sino también en el orden de las alegorías cristianas, en el movimiento de la cultura y del saber, en la cronología invertida del mundo, en las configuraciones espaciales del universo.

Si se añade que *La Tentación* se despliega según una profundidad que envuelve a las visiones las unas dentro de las otras y las aleja según un orden escalonado, se ve que, tras el hilo del discurso y por debajo de la serie sucesiva, es un volumen el que se constituye: cada uno de los elementos (escenas, personajes, discursos, modificación del decorado) se sitúa perfectamente en un punto determinado de la serie lineal, aparte de su sistema de

correspondencias verticales, y de la profundidad a la que se halla ubicado en la ficción. Se comprende que *La Tentación* pueda ser el libro de los libros; ella organiza en un "volumen" una serie de elementos del lenguaje que han sido constituidos a partir de libros ya escritos, y que por su carácter rigurosamente documental son repetición de lo ya dicho; la biblioteca es abierta, inventariada, podada, repetida y combinada en un espacio nuevo; y este "volumen" en el que Flaubert la hace ingresar, es al tiempo el espesor de un libro que desarrolla el hilo necesariamente lineal de su texto, y un desfile de marionetas que se abre sobre toda una profundidad de visiones acopladas.

Hay en *San Antonio* algo que remite a *Bouvard*, como su sombra grotesca, su doble a la vez minúsculo y desmesurado. Inmediatamente después de haber acabado *La tentación*, Flaubert emprende la redacción de este último texto. Idénticos elementos: un libro hecho de libros; la erudita enciclopedia de una cultura; la tentación en medio del retiro; la larga serie de experiencias; los mecanismos de la ilusión y la credulidad. Pero la configuración general ha cambiado. Y antes que nada la relación del Libro con la serie indefinida de los libros: *La tentación* estaba compuesta de estallidos del lenguaje, desprendidos de invisibles volúmenes y transformados en puros fantasmas para la mirada; sólo La Biblia —el libro por excelencia— manifestaba en el interior del texto y en medio mismo del escenario, la soberana presencia de lo Escrito: ella enunciaba de una vez por todas el poder seductor del Libro. Bouvard y Pecuchet son directamente tentados por los libros, por su indefinida multiplicidad, por el amontonamiento de las obras en el espacio gris de la Biblioteca; esta última en *Bouvard* se halla visible y es inventariada, denominada y analizada. Para irradiar su hechizo no tiene necesidad de ser sacralizada en un libro, ni de ser traducida en imágenes. Detenta sus poderes mediante su sola existencia con la indefinida proliferación del papel impreso. La Biblia se ha transformado en librería, la música de las imágenes en apetito de lectura. Por este mismo hecho, la forma de la tentación ha cambiado. San Antonio se ha confinado en una soledad ociosa; la posibilidad de cualquier presencia ha sido alejada: una tumba no hubiera sido suficiente, o una fortaleza amurallada. Todas las formas visibles había sido conjuradas, pero había vuelto en plan de ataque, sometiendo al santo a prueba. A la prueba de su proximidad, pero también de su alejamiento: ellas lo rodeaban, lo asediaban por todos lados y en el momento en que él alargaba la mano, se desvanecían. De suerte que frente a ellas, el santo estaba relegado a la pura pasividad;

había sido suficiente que les hubiera dado lugar, a través del Libro, mediante las veleidades de su memoria o de su imaginación. Todo gesto proveniente de él, toda palabra piadosa, toda violencia borraba el espejismo, indicándole que había sido tentado (que la irrealidad de su imagen no había sido real más que en su corazón). Bouvard y Pecuchet, en cambio, son peregrinos que no se cansan por nada: lo ensayan todo, se aproximan a todo, lo tocan todo; lo someten todo a la prueba de su modesta industrioidad. Si ellos se han confinado en el retiro, como el monje de Egipto, se trata de un retiro activo, de una ociosidad emprendedora a la que convocan, mediante gran apoyo de lecturas, todo lo más respetable de la ciencia, con las verdades más gravemente impresas. Quieren aplicar lo que han leído, y si la promesa se le escurre, como las imágenes ante San Antonio, no es a un primer gesto, sino al término de su obstinación. Tentación por el cielo.

Es que para estos dos bonachones, ser tentado es ya creer. Creer en lo que leen, creer en lo que escuchan en labios ajenos, creer inmediata e indefinidamente en el murmullo del discurso. Toda su inocencia sucumbe en el espacio abierto por el lenguaje ya dicho. Lo que es *leído y entendido* se convierte al punto en lo que hay que *hacer*. Pero tan grande es la pureza de su empresa que si su fracaso les muestra la incertidumbre de tal proposición o de tal ciencia, no quebranta nunca la intransigencia de su creencia en el saber en general. Los desastres se mantienen exteriores a la soberanía de su fe; esta se conserva intacta. Cuando Bouvard y Pecuchet renuncian, no es a saber ni a creer en el saber, sino a hacer lo que saben. Se deshacen de las obras para conservar inmune su fé en la fé. Son la imagen de Job en el mundo moderno: afectados menos en sus bienes que en su saber, abandonados no por Dios sino por la ciencia, conservan como aquel su fidelidad, son verdaderos santos. Para San Antonio, por el contrario, ser tentado es ver aquello en lo que no cree; es ver el error mezclado con la verdad, el espejismo de los falsos dioses con la identidad del único Dios, la naturaleza abandonada por la providencia con la inmensidad de su extensión o con el salvajismo de sus fuerzas vivas. Y de una manera paradójica, cuando estas imágenes son devueltas a la oscuridad de la que han salido, arrastran consigo un poco de aquella creencia que San Antonio, un instante, les ha otorgado —un poco de aquella creencia que asignaba al Dios de los cristianos—. De suerte que la desaparición de los fantasmas más opuestos a su fe, lejos de confirmar al ermitaño en su religión, la destruye poco a poco y finalmente la oculta. Destruyéndose mutuamente, los herejes disipan la verdad; y los dioses

agonizantes arrastran en su noche un fragmento de la imagen del verdadero Dios. La santidad de Antonio es vencida por la derrota de aquello en lo que no cree; la de Bouvard y Pecuchet triunfa en el fracaso de su fe. Ellos, que han recibido la gracia de la que el santo ha sido privado, son los verdaderos elegidos.

La relación entre la santidad y la necedad ha sido sin duda fundamental para Flaubert; es reconocible en Carlos Bovary; es visible en *Un Corazón Simple*, acaso en *La Educación Sentimental*; es constitutiva en *La tentación* y en *Bouvard*. Pero aquí y allá, tomando formas simétricas e inversas. Bouvard y Pecuchet mezclan la santidad y la ineptia bajo la modalidad del querer-hacer: ellos, que se han soñado ricos, libres, rentistas, propietarios, y lo han llegado a ser, no son capaces de serlo pura y simplemente sin entrar en el ciclo de su inagotable laboriosidad; los libros que deben aproximarlos a lo que tienen que ser, los apartan de ello prescribiéndoles lo que tienen que hacer —estupidez y virtud, santidad y necedad de aquellos que se proponen con obstinación hacer eso mismo que ellos son ya, transformar en actos las ideas que han recibido y que se esfuerzan silenciosamente, a lo largo de toda su existencia, en recuperar su naturaleza con un encarnizamiento sin perspectivas—. En cambio San Antonio mezcla la necedad y la santidad bajo la modalidad del querer-ser; en la pura inercia de los sentidos, de la inteligencia y del corazón, ha querido ser un Santo y fundirse, por medio del Libro, en las imágenes que a propósito le habían sido dadas. Es por ese camino que progresivamente la tentación va a hacer presa en él: niega la herejía pero siente ya piedad hacia los dioses, se reconoce en las tentaciones de Buda, experimenta sordamente las ebriedades de Cibeles, llora con Isis. Pero es frente a la materia donde triunfa en él el deseo de ser lo que ve: querría ser ciego y amodorrado, goloso y estúpido como el catoblepas;* querría no ser capaz de levantar la cabeza por encima del propio vientre, y tener párpados tan pesados que ninguna luz alcanzara sus ojos. Querría no ser hombre —ser animal, planta, célula...—. Querría ser materia. En este sueño del pensamiento, en la inocencia de deseos que no serían más que simple movimiento, él alcanzaría al fin la estúpida santidad de las cosas.

En el instante en que esto se consuma, el día despunta de nuevo, el rostro de Cristo resplandece en el sol, San Antonio se arrodilla y recommienza sus oraciones. ¿Ha triunfado sobre las

* Catoblepas: animal fantástico, cuya cabeza dotada de cuernos estaba unida al cuerpo por un cuello delgado, que se arrastraba casi a ras de suelo. (Plinio, Hist. nat.).

tentaciones, o por el contrario ha sido vencido, por lo que, para su castigo, el mismo acto recomienza indefinidamente? ¿O es que ha encontrado la pureza en el mutismo de la materia, es que ha llegado a ser realmente santo, alcanzando en el peligroso espacio del libro la palpitación de las cosas sin pecado, pudiendo *hacer* ahora, con sus oraciones, sus lecturas y largos arrodillamientos, esa santidad bruta en la que se ha convertido? Bouvard y Pecuchet recomienzan ellos también: al final de sus experiencias renuncian (se los obliga a renunciar) a *hacer* lo que se habían propuesto para llegar a ser lo que eran. Ellos lo son pura y simplemente: hacen fabricar un gran escritorio doble, para volver a ser lo que no habían dejado de ser, para ponerse a hacer otra vez lo que habían hecho durante decenas de años —para copiar—. ¿Copiar qué? Los libros, sus libros, todos los libros y este libro, sin duda, que es *Bouvard y Pecuchet*: porque copiar, es no *hacer* nada; es *ser* los libros que se copian, es ser esa íntima distensión del lenguaje que se desdobra, es ser el repliegue del discurso sobre sí mismo, es ser esa existencia invisible que vierte la palabra transitoria en la infinitud del rumor. Al triunfar sobre el Libro eterno San Antonio se sume en el movimiento sin lenguaje de la materia: Bouvard y Pecuchet triunfan sobre todo lo que es extraño al libro y se le resiste, llegando a encarnar ellos mismos el movimiento perpetuo del libro. El libro abierto por San Antonio, del que han alzado el vuelo todas las tentaciones, estos dos hombres ingenuos lo continuarán indefinidamente, sin ilusión, sin gula, sin pecados, sin deseos.