

Georges Bataille escribió que Malcolm de Chazal era tal vez el único autor de su época en dar “una expresión decidida de la felicidad de la sensualidad”. Probablemente cierto. Pero no menos cierta es esta justificación –que me presta Bataille– para no interpretar o ensayar la exégesis de lo que Chazal *hace*: “Sería difícil dar a la reflexión de Chazal una forma que, al resumirla, se alejara de las propias frases con que se expresa”. Si el propio Bataille intentó, no obstante, esa síntesis esencial en su reseña de *Sens plastique* aparecida en *Critique* (1949) y recogida en *La literatura como lujo* (Madrid, Versal, 1993, “La felicidad, el erotismo y la literatura”), hay que apuntar que terminó por componer una larga glosa de las frases de Chazal, por explicar a Chazal en los términos de Chazal, no pudiendo reducir la subjetividad de sus dones a una serie de coordenadas objetivas. Con forzosa modestia, yo me abstengo siquiera del intento. Me limito a citar a otros, a Bataille, a Breton, a Paulhan, al propio Chazal, y a uno de sus defensores modernos: J.M.G. Le Clézio, quien en noviembre de 2006, en *Le Monde des Livres*, señalaba al mauriciano como “uno de los poetas más fecundos y más auténticos de la literatura francesa contemporánea”, de un “pensamiento original a veces hasta el esoterismo”. La sucinta biografía contenida en el tomo de *Sens plastique* editado por Gallimard declara que el autor nació en Vacoas el 12 de septiembre de 1902. Era súbdito inglés, vástago de una familia radicada desde hacía ciento setenta y cinco años en la Isla Mauricio, descendiente de un discípulo de Swedenborg y del amigo y secretario del conde Saint-Germain. Habiendo partido muy joven para completar sus estudios técnicos en Estados Unidos –luego trabajó una breve temporada en Cuba–, desde su regreso en 1925 nunca más dejó Mauricio. Fue ingeniero azucarero, funcionario del servicio de telecomunicaciones, tratadista de economía política, pintor de paleta vivaz, vagabundo, *bon vivant* empobrecido, filósofo salvaje y poeta material, presunto visionario, probablemente un simulador. Un librero y editor local publicó siete de los libros de su serie *Pensées*, con una tirada de cien ejemplares cada uno. En 1948, en Francia, Jean Paulhan –su “descubridor” continental– editó la publicación, por la NRF de uno de esos libros, *Sens plastique*, que obtuvo considerable difusión y el apelativo de “genio” para su autor. Chazal concedió algunos extensos reportajes, entre ellos uno para la revista *Playboy*, otro a Bernard Violet y el inédito a su coterránea Edmée Le Breton, entre 1947 y 1953, seducida y casi hipnotizada por el prestidigitador místico. El augur André Breton dijo: “No vacilo en ver en la publicación de la obra de Malcolm de Chazal el mayor acontecimiento de nuestra época.” *La vie filtrée* (1949) apareció como una confirmación del vuelo de ese mauriciano que detestaba a los mauricianos, en quienes veía la quintaesencia de la mediocridad burguesa. Sus deslumbrados cultores franceses pronto lo olvidarían, pero Chazal, mientras vivía en el granero de la casa de su hermano, trascendió su efímera gloria terrestre escribiendo empecinadamente: *Petrusmok*, *Judas*, *Apparadoxes*, *Sens Magique*, *Aggenèse*, *La Bible du Mal*, *Sens Unique*, así como sus crónicas publicadas por décadas en periódicos

MALCOLM DE CHAZAL

y el descubrimiento del sentido plástico

Introducción y traducción

ARIEL DILON



cos de Mauricio y reeditadas en 2006 (Malcolm de Chazal, *Comment devenir un génie? Chroniques*, Paris, ed. Philippe Rey), se añaden a un corpus que tardía, lenta y más que pródigamente vuelve a editarse ahora en Francia, donde el sello Léo Scheer ya lleva publicados tres de los ¡veinte volúmenes! previstos para sus *Œuvres complètes*. Décadas

después de su muerte (1981), sus lectores, como los de Stendhal, tal vez estén todavía por nacer.

Jean Paulhan escribió: “Evidentemente, el autor no busca resultarnos agradable. No busca tampoco hacer algo bello, ni gracioso. De hecho, no busca en absoluto. Más bien, él sabe algo que se ve forzado a decirnos. Está henchido de algo (como lo está una vela por el viento) que lo hace no obstante expulsar. ¡Que las palabras se las arreglen como puedan! Pero su desacierto, la torpeza de su embalaje, sus contrastes, tantas agitaciones y sacudidas, a veces un sentido tomado por la retaguardia (más bien que a contrapelo *là revers plutôt qu'à rebours*), su constante apelación a la sensación en bruto nos resultan más alimenticios que cuanto podría serlo su gracia o su ligereza. La idea sube como una crema que se bate.”

Y a continuación cita al propio Chazal:

“Aunque he extraído todo de mí mismo para crear mi cosmogonía, *niego* la inteligencia en tanto que facultad –pues para mí el cerebro no es más que un recipiente en el que se abisma *la Inteligencia universal*...”

Paulhan insiste: “Mientras tanto Chazal se explica. Dice francamente de su obra que ella es una ‘literatura-pintura’. O bien *una* superpoesía (que sólo se ocupa de hacer reglas). Mejor aun, un ramillete a la vez de ciencia, artes, poesía, psicología, metafísica y mística: secreto de la vida, presencia de Dios.” Y luego cita esta pequeña gota de chazalismo autorrevelador: “Si la mirada pudiese hacer puente entre las dos orillas de un arroyo, se vería al arroyo correr en sentido contrario. No hay como intentar ver dos cosas al mismo tiempo para poner la mirada patas arriba.” Bataille se entusiasma más, claro, con la filosofía de la voluptuosidad, que no es todo lo que hay en Chazal, pero que tal vez sirva de eje a su mirada doble: “La voluptuosidad –dice el autor de *El erotismo*– sólo es posible, en principio, si se suprime toda diferencia: no sólo el lapso que subsiste entre el deseo y la respuesta tendría que ser anulado [...], sino que también los amantes tendrían que ir hasta el fondo de esta diferencia que hasta el final los separa. ‘La voluptuosidad total –dice Malcolm de Chazal (pág. 160)– nos haría degustar en el paladar del otro. ¡Qué lejos estamos de este ideal y de esta meta sublime!...’ [...]”. Es obra de Chazal haber ‘visto’ la voluptuosidad en un movimiento, donde la esencia del movimiento se sale (como se salen unos ojos llenos de terror), ya que depende del sentimiento –que lo acelera y lo precipita– de la imposibilidad del descanso. Por lo general, la literatura sólo describe detalladamente los momentos de parada.”

El libro de Gallimard de 1948, reeditado en 2002 y rigurosamente inédito en castellano, se inicia con un prólogo de Paulhan y termina con un posfacio del propio Chazal (“Cómo he creado *Sens plastique*”): una corriente de epifanías de trescientas páginas. A lo largo de todo su libro escrito “por los campos y entre los bosques, libreta en mano, donde anotaba mis impresiones del momento, a golpes de inspiración”, Chazal desarrollaría un nuevo método visionario que se había impuesto a su espíritu mientras escribía uno de los tomos previos de sus *Pensées*: “De pronto me di cuenta de que tal o cual objeto, tal o cual par-

ticularidad del cuerpo o del rostro, una cosa en sí misma insignificante, una ‘nada’ vista como por azar y que no tuviese vínculo alguno con el cuerpo de la idea cuya esencia quería yo extraer, esas nociones ajenas al asunto bastaban por sí solas para acelerar la marcha de mi pensamiento, para disparar de un solo golpe mi mecanismo cerebral en pleno, o bien, lo que sucedía con más frecuencia, para ‘hacerme dar en el blanco’ como en un relámpago, apenas dada la señal de partida, para dotarme del ‘pensamiento instantáneo’. Llamé a esta nueva manera de elaboración intelectual: *la manera catalizadora de meditar*. Por ejemplo, me bastó con ver un día correr el agua de una fuente para que surgiera en mi espíritu una idea cosmogónica del espacio, y en cierto otro momento, el balanceo del cuerpo de una mujer hizo brotar en mí, como una llamarada súbita, una idea metafísica del Tiempo.” Pero el decisivo despegue del “avión de su espíritu” sólo acontecería cuando por primera vez analizara el rostro humano en profundidad. “Por arrebatos intuitivos, vi después que era relativamente fácil ‘hacer puente’ entre los rasgos, siempre y cuando se viera el rostro humano *en sí* como en una pantalla interior, pues lo esencial no era observar a los hombres sino contemplar el universal humano en sí, y aproximar los rasgos del rostro, por asociación de dos rasgos a la vez, para extraer su esencia, como a una naranja que uno exprime para extraerle el jugo o un trozo de caucho que se aprieta y se suelta para conocer su calidad.” A medida que aplicaba al mundo este “gomismo” de la observación, fueron viendo el día las diversas categorías epistemológicas que lo llevarían en última instancia a su “demostración del *unismo*” que es *Sens plastique*: el *impresionismo literario divisionista*, la *cinematografía interior del espíritu*, la *doble visión por narcisismo a contrapelo*, la *visión propiamente dicha*, la *intervisión*, la *intravisión de las cosas*, el *proceso de observación por la triple visión*, etc.

En uno de sus párrafos finales, el posfacio a *Sens plastique* declara:

“Para aquel que se abre al país de la sensibilidad pura, llega tarde o temprano el día en que, por no ser él mismo un mago de la lengua, un hechicero de las palabras, [...] el hombre se ve de pronto en las fronteras de lo *Intraducible*, en el reino del *Más allá de las palabras*, en el país de lo *Inexpresable*. ¿Será ese mi estado en esta hora? ¿De veras he alcanzado el *Fin del mundo* de mi pensamiento, el término de mi propio espíritu?... ¿O debería, ahora que la carretera ya no tiene cimientos y se hunde en la corriente por ser las palabras inadecuadas para traducir la hoguera de mi sensibilidad, debería, ante este callejón sin salida en la ruta de lo Inconocible, transportarme por otra ‘rama’ en el Rosetón de la Inteligencia –rosetón hecho de una infinidad de rutas, en el que cada “rama” es una ruta de infinito, y todas las ramas llevan a Dios–, debería, en esta hora crucial, pasar la Antorcha, en el punto en que la haya abandonado, a otros que vendrán?”

Malcolm de Chazal es a la sensibilidad, se me ocurre, un poco lo que Wittgenstein a la lógica: de lo que no se puede hablar, parece que ambos dijeran al final de sus respectivas “ramas”, es mejor callar.



Malcolm de Chazal

SENTIDO PLÁSTICO

Fragmentos



Revoleteos de pájaros en el cielo a fuego: sus sombras sobre el suelo boxean en la luz.

La luz es una bandera blanca con un asta amarilla, donde el blanco pasa por todos los tonos, del incoloro al blanco lechoso.

El granate es el pasamanos de la escalera de tonos. El granate sitúa la gama de los “reflejos laterales” en la ascensión de los tonos.

El rojo está eternamente preñado de sol –abortando en el rosa; pariendo el amarillo en el naranja; y gemelos azul y malva en el granate.

El rojo es la bisagra universal de los colores. Si hubiese que poner al sol como rosetón, el rojo sería el eje.

El árbol tiene hombros–brazos; los cuadrúpedos tienen piernas–hombros; los pájaros tienen manos–torso; y el insecto tiene dedos–cuerpo.

La bailarina no danza sino por secciones sucesivas de su cuerpo en arpegio. En todo el campo natural, sólo el agua en movimiento danza con todo su cuerpo a la vez.

Sobre toda superficie lisa, el agua corre serpenteando. Sobre el barniz de las hojas, el agua anda en trineo.

Toques del cuello de las ramas; toques de la boca de las flores; toques del vientre del agua; toques de la cadera de los frutos; hojas: lenguas húmedas.

El grano es el bolso de mano de las plantas.

Adivinada por el viento, la flor sacude la cabeza y el tallo se inclina, como una mujer que aceptara al mismo tiempo que se niega.

Encontramos en las flores ojos de colores variados hasta el infinito, excepto los ojos verdes. Si la planta los tuviera, parecería loca, por efecto de “desvío” del verde de las hojas.

Las flores en la brisa menean la cabeza; los frutos sacuden sus caderas; la liana ondula con el torso. Tomada en su conjunto, la naturaleza se agita en el huracán, como alguien intentando liberarse de una red.

Como una mujer que se ha dejado robar un beso, y que enseguida aparta sus labios, la flor, tomada de improviso por el viento, pliega el tallo y se deja “robar” los labios –para enderezar enseguida la cabeza a derecha e izquierda, apartando más y más la boca a medida que se hacen más apremiantes las sollicitaciones del viento.

Las flores azules tienen miradas peso pluma, y las flores rojas tienen miradas peso pesado. Cuando las flores, entre ellas, boxean en la luz, son siempre las rojas las que salen



ganando. Pero con el florete, ninguna se le atreve al amarillo; y si se trata del sable, al blanco.

Las flores tienen miradas de niño, y una boca de viejo –inocencia y sabiduría reunidas, polos de la vida que se tocan, círculo cerrado de lo divino.

La flor es multi-ancas –harén del sol, ese Oriental entre los Orientales.

La flor es al mismo tiempo seno, boca y sexo –mujer entera– sex-trinidad en la unidad.

La naturaleza es el más bello libro de imágenes, pero no nos detenemos, ¡ay!, más que en la cubierta. Para llegar a hojear ese super-álbum, habría que poder pelar la planta, la flor y el fruto como una cebolla que se despelleja, o proceder como con una orquesta, de la que se saborea en detalle los componentes, conservando al mismo tiempo la plena audición del conjunto. Así, para apreciar de lleno la belleza de la flor, habría que poder “degustar” de la flor, por turnos, las estrías, el rayado, los charcos coloreados, el grano, el aterciopelado, el jaspeado elástico, el brillo, las sombras y el dibujo; la carne y el espíritu; los símbolos, la copa y el decorado; el escenario, las candilejas y los bastidores; la orquestación de los colores y el matrimonio de las formas; la arquitectura y el cuadro. Pero para llegar a “despellejar” la flor, como a una cebolla que se pela, ¿no haría falta, al menos, que el hombre hubiese sabido, para empezar, trazarse *planos* en la mirada?...

Los dedos ven en la noche, como los gatos. Pero sin que seamos concientes. Pues para que pudiéramos recibir los mensajes visuales con la punta de los dedos, sería preciso que cerráramos el ojo físico y que abriésemos el ojo psíquico –como lo hacen los ciegos.

Somos mucho más concientes de nuestra espalda por la noche que en la luz del día. En la oscuridad, miramos psíquicamente y parcialmente detrás de nosotros, disminuyendo otro tanto nuestro sentido de la percepción de frente. Tanto que en la noche total y en el temor extremo, marchamos psíquicamente a reculones, aunque avanzando físicamente de frente, creando una tensión entre nuestros dos seres, físico y psíquico, como en la punta de un elástico que uno estira –hasta que el primer objeto con el que tropezamos en la noche suelte de un solo golpe el elástico de nuestro yo doble, haciéndonos sobresaltar, como “salta” un elástico estirado “que se suelta” súbitamente.

La rapidez de desplazamiento de los perfumes en el espacio no puede medirse únicamente según las leyes físicas de peso, volumen y medio ambiente. Además y más allá reinan las leyes ignoradas de la atracción olfativa, del magnetismo individual de la nariz. Como un imán que atrae más o menos rápidamente hacia sí la limadura de hierro según su grado de imantación, los perfumes, navíos aéreos, arriban más pronto a los grandes aeródromos de la nariz que a los pequeños.

El ruido de la locomotora es entrecortado, y sube y baja con la presión. El ruido de los vagones es continuo y uniforme. Así en la voz el tono arrastra al timbre, sin cambiar nada en él.

Nuestros órganos maman de nuestras venas, como el bebé del pecho de su madre. La sangre es la leche celular. Ya seamos niño, adulto o viejo, ya el ser humano mame, mastique o trague su papilla, todos vivimos fisiológicamente, del nacimiento a la muerte, del biberón de nosotros mismos. Orgánicamente, somos nuestros propios bebés y nuestra propia madre. Y en el infinito de las cosas, y en la Unidad y en el Todo, nos bebemos a Dios.



La boca es un fruto que se come hasta la piel. Besos que se “despellejan”: sentidos embotados.

“Colgados de los labios” de alguien, nos bebemos sus ojos.

La voluptuosidad es la carrera de galgos del deseo, en la que el perseguidor cae siempre antes de la meta, sin haber podido alcanzar su presa.

Voluptuosidad. “Danza en la cuerda floja” del espíritu: el alma de uno avanzando sobre el cuerpo del otro, como por una cuerda tendida sobre el vacío de su propio cuerpo diluido, con el tiempo por balancín, lo único que impedirá que caiga el ser en la muerte. Si la noción de tiempo fuese totalmente abolida en la voluptuosidad, el alma perecería.

La voluptuosidad es una persecución espalda con espalda – los cuerpos avanzan a reculones el uno en el otro – interpenetración y traspasamiento mutuos, para encontrarse cara a cara hacia el final. ¿No es también ése, en esencia, todo el proceso de la muerte? –el alma que se retira a reculones y el cuerpo de espaldas, transfiguraciones que ponen al desnudo el cuerpo espiritual a los ojos del alma, como un rayo X traspasando una pantalla y tornándola fosforescente.

La voluptuosidad es un juego de subibajas del cuerpo, con los riñones por fulcro, de aceleración constante, hasta confundirse, en su apogeo, en una barra fija, donde el propio cuerpo del hombre parece suspendido en el tiempo, como fuera de toda especie y de todo lugar.

La voluptuosidad es el más prodigioso de los banquetes. En él se bebe de la cabeza a los dedos de los pies. De allí su efecto de total vigorizante cuando se sale de él, y que nos da no la sensación de haber *bebido*, sino de haber sido *bebidos* hasta el fondo, hasta la última gota.

Si el hombre pudiese abrir los ojos en la voluptuosidad, los compañeros, gracias a la dilatación total de las fibras del ojo, se verían el uno al otro, en el instante supremo, con rostros-esfera. La voluptuosidad nos mete en el “doble agujero” el uno del otro.

La noción y la sensación de muerte y de nacimiento están contenidas en la voluptuosidad, pero no como cuerdas paralelas yuxtapuestas, pues la voluptuosidad las mezcla haciendo con ellas un efecto de torniquete, a tal punto que no se sabe en la voluptuosidad si verdaderamente se muere o si de veras se nace.

La voluptuosidad es la opresión de un cuerpo de muerte por dos cuerpos vivientes. El “cadáver”, en este caso, es el tiempo asesinado por un tiempo y vuelto consustancial al contacto.

La voluptuosidad nos pone en vilo en el más allá, como un cajón que avanza y retrocede sobre el vacío. La muerte es el voladizo que avanza y que cae. Lo cual explicaría la eyaculación de los ahorcados.

Así como un niño que salta por encima de un seto tiene, por un breve instante, “piernas de los dos lados”, aquel que muere debe sentirse, en el momento del salto definitivo, morir de un lado y nacer del otro. La voluptuosidad que nos transporta fuera del tiempo, nos pone a horcajadas sobre la Vida.

La voluptuosidad desinfla la imaginación. La gente parece siempre más tonta después del amor.

La voluptuosidad es un nacimiento-noche y una muerte-luz –y participa del caos y de la vida en dosis iguales.

La voluptuosidad hace de la médula espinal un único dedo, para tocar y acariciar el cerebro desde adentro.