

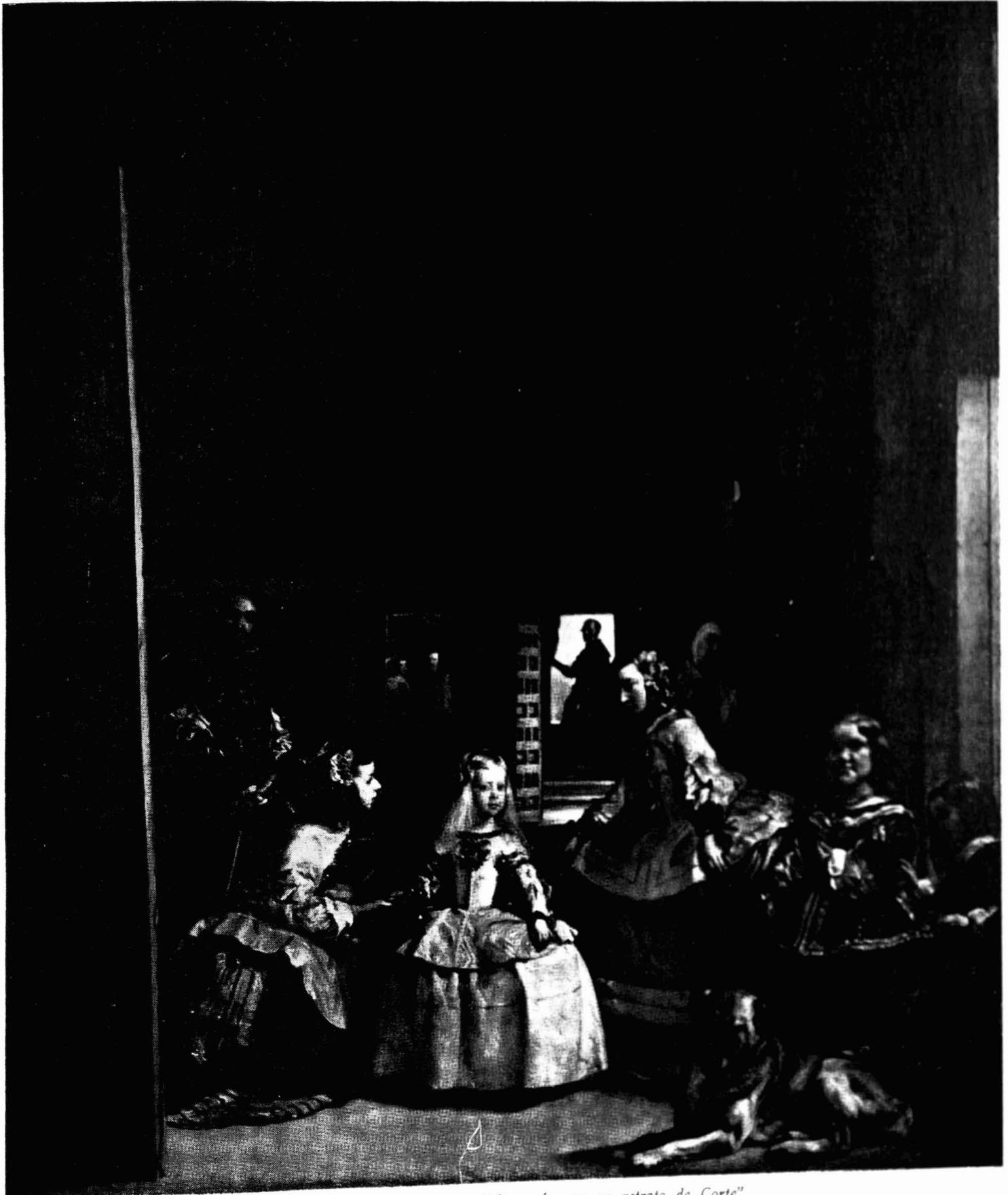
La imagen en el espejo*

Por Julieta CAMPOS

En un cuadro pintado probablemente en el año de 1656 aparece por primera vez en la historia de la pintura europea un personaje que no está dentro del cuadro sino como un reflejo en el espejo del fondo, los reyes Felipe IV y Mariana de Austria, a los que el pintor retrata en ese momento preciso que recoge la tela. Velázquez llamó a su cuadro *Las Meninas*, pero había allí algo más que un retrato de Corte de la infanta

de España. En 1955, tres siglos después, en su villa "La Californie" de Cannes, Picasso prepara una serie de telas que forman una colección, *les ateliers*. El tema es el lugar de trabajo del artista, su mundo más cercano, donde pinta rodeado de unos cuantos objetos de los que no podría prescindir: un pájaro disecado, un busto que más bien parece un plato

* Este ensayo fue leído en el ciclo de conferencias organizado por la Casa del Lago sobre "Los grandes temas de la literatura del siglo xx", con el título "La novela como tema de la novela" (Nathalie Sarraute, Claude Mauriac), el 14 de junio de 1964.



Velázquez: *Las Meninas* — "algo más que un retrato de Corte"

de cerámica, unas sillas, una mecedora vienesa y un fondo de sol, de luz y de palmeras del otro lado de las ventanas. En el álbum de bocetos que Picasso hizo editar poco después, *Carnets de la Californie*, se va desplegando el proceso de creación en todas sus etapas: dibujos esquemáticos donde predomina un trazo negro y espeso, composiciones barrocas llenas de inquietos movimientos, esbozos donde se difunde una luminosidad directa y cálida: allí están todos los cuadros posibles antes del cuadro definitivo pero, sobre todo, en varios de esos bocetos está el artista, frente a su caballete, con el pincel en la mano, pintando. En *Las Meninas*, en estos talleres de Picasso, el tema es la pintura misma, el acto en que el artista da testimonio del mundo y se contempla a sí mismo haciéndolo, creando.

En literatura, hasta hace muy poco, no había nada semejante y lo que más se acercaba a esta contemplación del artista por sí mismo era el narrador de Proust, contando las indecisiones, las múltiples vicisitudes del novelista antes de decidirse a enfrentarse con esa obra que siempre había estado en él potencialmente. Desde 1913 la novela se ha transfigurado con una vitalidad incesante, se ha anunciado más de una vez su enfermedad, su muerte, pero en vano, porque después de todo parece que tuvo razón Henry James cuando se aventuró a predecir en 1889: "...mientras la vida conserva su capacidad de proyectarse en la imaginación del hombre, éste encontrará en la novela la mejor manera para elaborar esa impresión. Todavía está por descubrirse algo más adecuado para cumplir este fin. Sólo renunciará a ella cuando la vida misma esté en un desacuerdo demasiado grande con él. Y aun entonces ¿no encontrará la literatura narrativa un segundo impulso y hasta un quinto en el retrato mismo de ese desplome? Mientras el mundo no sea un vacío despoblado de hombres, habrá una imagen en el espejo." Y la novela se ha multiplicado en un infinito poliedro de espejos. Se han desvanecido los personajes pero se ha enriquecido la exploración de la conciencia para rechazar después cualquier conocimiento más allá de los gestos o las palabras. Se ha suprimido el mundo exterior o, más bien, se le ha mirado únicamente desde la subjetividad para reconocer luego en la descripción de ese mundo la única manera de representar la realidad. Ha desaparecido la trama, la intriga, se ha dislocado el tiempo lineal y han aparecido nuevas relaciones, nuevas dimensiones temporales. Pero hay algo que parece común a toda la novela de los últimos cincuenta años.

Entre los numerosos elementos que han desaparecido hay sobre todo un personaje que estuvo muy presente en la novela del siglo XIX y ese personaje no es otro que el autor mismo. El autor que nos daba su palabra de honor de que todo lo que nos contaba era la verdad y nada más que la verdad; el autor que describía y narraba y era el ojo de Dios sobre el mundo, la conciencia más lúcida de todas las conciencias, el que tenía en sus manos todos los hilos, el que nos llevaba y nos traía y nos ponía a mirar detrás de la puerta, de las persianas, por el ojo de la cerradura, y nos descubría un mundo tan rico, tan poblado, tan lleno de motivos ignorados, de pasiones grandiosas, de tragedias modestas y tan bien disimuladas que de otro modo hubieran permanecido escondidas para siempre, un mundo en fin cargado de contenido y que se ordenaba, cobraba forma, se volvía significativo gracias a la mano omnipotente de ese demiurgo imponderable, el novelista. Pero he aquí que de repente el novelista se esfuma, hace mutis, se esconde detrás de bambalinas y nos deja entre las manos un amasijo a la vez brillante y opaco de sensaciones, imágenes, recuerdos y nos dice: ahí está todo lo que hay, yo no veo más; pero si te empeñas, si lo que te ofrezco es demasiado escurridizo, si no hay por dónde agarrarlo, si necesitas un terreno firme, si te parece demasiado poco, aquí están los hilos, átalos, reconstruye el mundo, ahora te toca a ti. Como han dicho los críticos, ha llegado "la hora del lector". En el fondo no hay tal desorden, no hay tal caos y si desaparecen los elementos que hacían obviamente las veces de puntales y arquivados y columnas, la organización interna de esa estructura que es la novela es mucho más estricta, más trabada, más compleja, más artificiosa, más indispensable. Más indispensable porque esa estructura viene a ser, cada vez más, la novela misma. ¿Podría decirse que junto con los personajes en el sentido tradicional, es decir como "caracteres", con la trama, han desaparecido también los "grandes temas" de la novela? Sí y no. Han desaparecido si entendemos el tema como se entendía al personaje o a la trama. El personaje era una figura muy bien articulada, coherente, en tanto que poseía alguna cualidad singular, un vicio o una virtud, que explicaba toda su conducta y lo distinguía de sus semejantes. No hay que ir tan lejos como Balzac y basta acordarse de la "farisea" de Mauriac o del pequeño cura de aldea de Bernanos. El personaje tenía una historia y el novelista nos la contaba. Es decir,

tenía un *background*. En el otro extremo estarían los personajes de Beckett, Molloy, Malone, pero también estuvieron antes los personajes sin nombre de Kafka y ahora los personajes de Robbe Grillet. Personajes que simplemente *están ahí*, sin memoria, sin pasado, sin otro marco que el mundo concreto de cosas que los rodean, un mundo material con peso y densidad pero sin otra significación, sin *más allá*. ¿Y qué ha sucedido con la trama? La trama solía ser una historia bien construida, con un principio, un desarrollo y un desenlace. Sobre todo un desenlace. Tenía que suceder algo. La vida tendía a la realización de un destino trágico, triunfante o mediocre, pero había una culminación, una progresión hacia algo, las cosas terminaban de alguna manera, había hilos conductores, historias que relatar, anécdotas. ¿Y ahora qué hay? Hay un mundo en el que las cosas están sucediendo sin acabar de suceder o en el que no sucede nada, en donde nada se sale de un presente inevitable e irresoluble como en Beckett, en donde todo está *a punto de, sin acabar de*, en suspenso. Un mundo donde no hay desenlaces, donde el futuro es imprevisible, donde el pasado es inoperante, donde no se puede dar cuenta de nada salvo de lo que *está siendo* en un instante que no corresponde a una sucesión temporal orgánica, que sólo puede compararse con otros instantes igualmente dispersos pero igualmente reales, con esa realidad que tiene únicamente el presente. El desarrollo de una trama exige un mundo donde el tiempo pase y algo se transforme. Del universo balzaciano, donde los personajes viven libremente unos destinos abiertos al futuro; del universo proustiano donde prevalece la memoria, donde se trata de recuperar, de fijar el pasado y de salvarlo del deterioro, de la muerte, hemos pasado al universo beckettiano donde no hay más que un presente suspendido, sin antes y sin después.

¿Qué ha sucedido en este proceso de eliminación, de desintegración y reintegración, de depuración —porque es todo esto al mismo tiempo— con los temas de la novela? En la literatura de todos los tiempos no ha habido sino unos cuantos temas fundamentales que se reducirían, en definitiva, a uno solo: encontrarle un sentido a la vida y a la muerte, derrotar de alguna manera a la muerte, prevalecer. Pero dentro de este tema esencial cada época ha puesto sus propias certidumbres, su propia imaginación, sus propios sueños. Y ahora el escritor se encuentra frente al mundo sin ninguna certidumbre, con muy pocos sueños, provisto únicamente de su imaginación, de esa facultad que le ha sido dada para encontrar formas en medio del caos, para construir un orden dentro del desorden. "¿Tiene algún sentido la realidad?", ha escrito Robbe-Grillet. *El artista contemporáneo no puede responder a esta pregunta: no sabe. Lo único que puede decir es que esta realidad tendrá quizás algún sentido después de su paso, es decir, una vez que su obra haya sido realizada.* Y el mismo Robbe Grillet habla de ese "oscuro proyecto de forma" que viene a ser ya el único contenido posible de la obra de arte. La obra no es ya un "pedazo" de realidad sino una "reflexión" sobre la realidad. Como dice Cioran, "lo mejor que un artista produce son sus ideas sobre lo que habría podido realizar. [El artista] se ha convertido en su propio crítico." Hasta en el mundo desencarnado, angustiosamente vacío de Beckett hay siempre alguien provisto de papel y lápiz, un personaje que, sin quererlo o queriendo, escribe. Si el mundo tiene algún significado es por la presencia del escritor, del artista, para dar testimonio aunque sea sólo de la ausencia de significado, de ese estar al borde del silencio que es, en el caso de autores como Beckett, la única respuesta posible a la interrogación que sigue abierta. El hombre despojado de toda certidumbre, de cualquier apoyo, solo frente a la muerte, frente a una vida enajenada que lo obliga a la inmovilidad, a la parálisis, tiene a pesar de todo una posibilidad: dar cuenta de su condición, de su pérdida, de su impotencia, de su abandono, de su vacío angustioso o, si oímos a Robbe Grillet, de ese vacío sin angustia, sin tragedia, que se extiende entre el hombre y un mundo opaco que no le devuelve ni su propio reflejo. El "tout revient à la politique" de Rousseau se convierte en un "tout revient à la littérature". Todo vuelve, todo puede reducirse, a la literatura, al arte. Para el escritor, para el artista, el porqué del mundo sólo se le va revelando a medida que su obra va cobrando forma, a medida que, en el acto de escribir, lo que era informe se condensa, se endurece, se cristaliza, se crea algo que no estaba antes, que el artista no había adivinado siquiera cuando empezó a escribir su libro (siempre que el novelista pretenda ser eso sobre todo y no meter a su mundo en un lecho de Procusto, en moldes esquemáticos, siempre que se deje llevar por la lógica de sus personajes y no pretenda imponerles su propia lógica). Sólo en este sentido puede decirse que el arte es una forma de conocimiento: el artista conoce al descubrir



Picasso: *Las Meninas* — "el proceso de creación en todas sus etapas"

un mundo de relaciones nuevas entre las cosas, pero su conocimiento no es previo a la obra, es la obra misma. El novelista se explica al mundo en cada una de sus novelas o al menos se interroga sobre el mundo y puede ser que su arte no sea más que eso, expresar esa interrogación. Y sin embargo, aunque sólo sea eso, abrir una interrogación, el escritor sigue escribiendo. Beckett sigue escribiendo a pesar de que toda su obra pone en duda al lenguaje mismo, a la palabra. Pero el escritor no puede renunciar a la palabra (a no ser que escoja el suicidio), no puede renunciar a ser testigo de su propio acto de creación, a asistir, como la conciencia que se conoce a sí misma, como el pensamiento que se piensa, al nacimiento en él de la voluntad, el deseo, la necesidad, la aventura del libro. Es "esa mirada más profunda, dice Claude Mauriac, que en nosotros mismos nos ve cómo miramos". Después de la desaparición del novelista detrás del tinglado, su reaparición súbita, su desdoblamiento hasta el punto de contemplarse como uno más de sus personajes, de mirarse en el acto de concebir su obra, de encontrarse con cada uno de sus personajes posibles, de acogerlos o desecharlos. *L'agrandissement* de Claude Mauriac es esa novela sobre el proceso de escribir una novela.

El libro se reduce a esto: Un escritor, asomado al balcón de su casa mientras su mujer y su hija se alejan por la calle, piensa en el libro que podría escribir. Es todo. A través de 200 páginas transcurren apenas dos minutos. Dos minutos vistos con lupa, con vidrio de aumento, ampliados al máximo de sus posibilidades, como si de una fotografía se tomara un pequeño rincón y se le sacara una enorme ampliación donde sería posible percibir detalles invisibles en el original. El novelista, ya muy lejos de aquel misterioso y omnisciente demiurgo del siglo XIX, después de haberse borrado con astucia del mundo de su creación a partir de Joyce, se pone ahora en el centro de la escena y nos enseña todas las grandezas y miserias de su arte, invita al público a pasar detrás de bastidores, a tocar los decorados de cartón, las ventanas que no dan a ninguna parte, a ver a los actores justamente un minuto antes de salir a escena, dándole el último toque al maquillaje, poniendo ese gesto que el espectador ingenuo, sentado en su luneta, va a admirar beatíficamente cuando se abra el telón. Como si el mago, después de sorprender a los niños con un truco espec-

taular, los dejara entrar en el juego, estableciera una inesperada complicidad, y les enseñara con toda candidez cómo se hace el truco. Sólo que no hay tal candidez sino más bien un refinado regodeo. El artista tiene tanta conciencia de su arte que se sale de sí mismo y se observa en el acto de crear, como un elemento más del cuadro, del mundo, como un objeto más de ese mundo.

Nada mejor para entender el fenómeno estético, que una reconstrucción hecha por el propio creador de ese artificio soberbio y magnífico que consiste en "disponer el universo de otra manera, con otra luz" en la obra de arte. Asistimos al "diálogo interior" del novelista con los personajes que observa, que inventa, a los que va atribuyendo experiencias personales vividas en otras circunstancias, en contextos muy distintos. En el novelista que dialoga consigo mismo dialogan sus personajes posibles. Una frase tomada de una de sus novelas anteriores, *La marquise sortit à cinq heures*, es el comienzo de *L'agrandissement*. El instante descrito en esa frase se agiganta y al final del libro ese gesto, esa mirada, están ocurriendo todavía. Más que un transcurrir hay una duración prolongada infinitamente. El momento del libro es previo al comienzo de ese otro libro que Mauriac ha escrito ya, *La marquise sortit à cinq heures*: el instante en que el autor, en su balcón, se plantea las dos maneras posibles de escribir un libro. *L'agrandissement* viene a ser, pues, la instantánea ampliada de esa gestación de un libro que el autor ya escribió, *La marquise sortit à cinq heures* y de esa otra posibilidad de escribir aquel libro que es, en definitiva, *L'agrandissement*. El momento, antes de ponerse a escribir una novela que en realidad ha escrito antes que este libro, momento en que oscila todavía entre dos libros posibles: aquel que en realidad ha escrito primero y éste que al fin acaba por escribir también. "Este libro, nos dice Mauriac, es la historia de un señor que se pregunta cómo va a escribir un libro que yo ya he escrito y que he escrito dos veces." Es decir, que no es la historia de un libro que no puede escribirse, que no acaba de escribirse nunca; no es la historia de un fracaso. *L'agrandissement* es como la cúpula de un edificio que Claude Mauriac empezó a construir con su primera novela. Es su reflexión sobre su propio arte, sus confidencias sobre sus libros anteriores, sobre esa manera

de comunicación silenciosa, el "diálogo interior", que es después del monólogo joyceano uno de los hallazgos técnicos más penetrantes de la novela contemporánea y que Mauriac ha desarrollado, más que como técnica, como verdadero motivo central de su obra. Es la radiografía de una novela, que nos deja descubrir los secretos de la composición, las dudas, los tropiezos, las dificultades del novelista, toda la "textura" del libro, su mecanismo interno, el proceso por el cual lo que se quiere expresar encuentra un "modo" de expresarse y "unos cuantos temas inagotables, siempre los mismos" se desenvuelven en todas sus variaciones como en una composición musical. Las impresiones de los personajes son intercambiables, los personajes mismos son intercambiables, se le van descubriendo poco a poco al novelista, que no los conoce en realidad sino al final, cuando la obra está terminada. Y en medio del tema esencial, la creación, el novelista toca los múltiples resortes de algunos temas básicos que son indudablemente los motivos de su vocación de escritor, los incentivos de ese malestar, de esa inquietud que no pudo encontrar otra salida, que lo obligó un día a sentarse delante de una hoja en blanco para llenarla de determinadas palabras (y no de otras), dispuestas precisamente en un orden peculiar que sólo él mismo era capaz de descubrir (y no en ningún otro orden). Y que desde ese momento le ha hecho sentirse distinto, experimentar "un descanso, una buena conciencia, olvidadas a veces, redescubiertas de repente y que hasta entonces, dice Mauriac, no habían sido negadas. No disfrutaba de una alegría antes, hasta hace poco, sin decirme que era indebida y engañosa, puesto que no había escrito mi libro, puesto que no había realizado la obra para la que estaba hecho y cuya presencia virtual sentía dentro de mí... Hasta el punto que, aunque no volviera a escribir nunca un solo ensayo novelesco en lo sucesivo, jamás volvería a conocer sin embargo ese desaliento, casi desesperado, que me agobió durante tanto tiempo."

Si la novela surge siempre de un desequilibrio, de un hiato entre el novelista y el mundo y, en última instancia (como sucede con toda obra de arte), de ese desacuerdo máximo que es la transitoriedad, la finitud, la muerte, en Mauriac ese malestar que lo obliga a crear se traduce en dos temas obsesivos: la posibilidad de comunicación y la inmovilización del tiempo. Las palabras que se dicen suelen decir muy poco pero por debajo de ese diálogo que disfraza más de lo que descubre hay otro diálogo, el verdadero, la conversación subterránea, la única que permite un encuentro entre los seres humanos. Así como el monólogo interior había estado implícito en la literatura antes de Dujardin, antes de Joyce, ya Balzac había descubierto el diálogo interior (que él ponía entre paréntesis, como al margen del diálogo hablado) y lo había utilizado en *Le curé de Tours*, una novela de 1832. Ahora, son Nathalie Sarraute y Claude Mauriac los que hacen del diálogo interior el vehículo más apto para recoger esa materia sutil y evanescente que constituye su sustancia novelesca. Esa comunicación por debajo de la superficie se produce también por debajo de la historia. El presente de Mauriac no es un presente sin memoria sino, al contrario, un presente donde "lo que ha sido no deja de ser jamás". Como si en el espacio donde se han sucedido generaciones, en los edificios donde han vivido, subsistiera con extraña simultaneidad todo el pasado y lo que está ocurriendo en el presente. El pasado irrumpe en el presente como si en determinado nivel coincidieran, una coincidencia que se manifiesta en la conciencia de algún personaje. Textos antiguos, documentos donde se narran las pequeñas historias al margen y dentro de la Historia, se mezclan constantemente a la observación de lo que está pasando y, al final de *La marquise*, Mauriac evoca dos frases que llama decisivas para muchas obras contemporáneas. De Joyce: *La Historia es una pesadilla de la que trato de despertar*. De Klee: *El elemento temporal debe ser eliminado: ayer y hoy como simultáneos*. Hay algo de Proust en esa necesidad que siente Claude Mauriac de fijar un tiempo donde se estancan a la vez los minutos que pasan, el presente huidizo que pretende agigantar y demorar indefinidamente, y los siglos que han ido acumulando una sustancia imponderable, una materia que *está ahí* tanto como *están ahí* los hombres y las cosas en el mundo sacado del tiempo de Beckett o de Robbe Grillet. Pero algo, un matiz, un pequeño detalle, una diferencia de grado separa a Claude Mauriac, escribiendo en 1959 o en 1963, del Proust que escribe en 1905 o en 1912. A primera vista: Proust trataba de recrear la continuidad de un tiempo concluso, de recuperarlo y rescatarlo para llenar el presente. El pasado sustituía a un presente borrado, del que no se podía dar cuenta. Para Mauriac lo que existe es el presente, la obra de arte da cuenta del presente y del pasado sólo cuando aflora en el presente y coincide como una imagen más, al lado de las sensa-



"reflejo en el espejo"

ciones y reflexiones sugeridas por lo que *está siendo* en el momento, en *este* momento. El pasado se borra como pasado y existe sólo como presente. Pero hay más. Proust creía poder salvar algo. Contra el paso del tiempo, la corrupción de las cosas, había un dique, la obra de arte. Y eso a pesar de que sabía que la eternidad no le estaba prometida tampoco a los libros y que, en definitiva, sólo quedaba aceptar esa muerte, quizás más dolorosa, tanto como la propia muerte, como la muerte de todos y de todo lo que se ama. Pero en la obra de arte estaba el júbilo, la alegría y, en alguna medida, la salvación. Mauriac ve en el fondo, detrás de esa súbita y engañosa satisfacción de la obra de arte, un fracaso, una derrota, "...no queda sino un grito en las tinieblas, un grito que quiso ser canto y cuya modulación estudiada se deshace, subsistiendo sólo un lamento, articulado pero desprovisto de sentido, que testimonia a su manera la soledad y la nada del hombre. Último intento de recuperar, a pesar de todo, lo que he llamado mi obra y que no es nada. Una nada que asumo desesperadamente, apasionadamente, porque no me queda otra cosa." Y sin embargo cuando todo oscila, cuando hay un vértigo, una incertidumbre vaga, una angustia sin causa aparente, entonces "no queda nada sino la literatura" y aunque "basta una palabra para restablecer el silencio", el autor no puede evitarla, no puede negarse a decirlo, no puede rechazar ese único camino que no va a llevarlo al paraíso, que no va a asegurarle ninguna salvación, pero que para él resulta inevitable, el único que conoce, el único que puede traerle alguna paz, la paz de un instante, un vislumbre, algún destello. Lo único a lo que puede aspirar.

Un libro que estaba implícito, si es que puede hablarse así, en todo el proceso de la novela en el siglo xx, el resultado de la máxima lucidez del novelista, capaz de observarse a la vez como sujeto y como objeto. ¿Significa acaso que la novela se ha "desvitalizado", que ya es incapaz de encontrar otros temas y, enamorada de sí misma, se complace en el disfrute narcisista de su propia imagen?

Lo más socorrido sería acudir a la explicación sociológica fácil: ese goce del artista en contemplarse en su obra se da en las épocas de decadencia; una lucidez tan refinada sólo puede ser signo de un debilitamiento, de un agotamiento de su mundo y de su capacidad para ver ese mundo. ¿Quién podría negar que Velázquez nació cuando en España sólo quedaban los recuerdos de las glorias pasadas y una enorme fatiga frente a la Historia? No vale la pena evocar todas las razones con

que nos abruma los filósofos y los políticos para probarnos que estamos viviendo una época de decadencia. Esas explicaciones son forzosamente exteriores al fenómeno estético y si en alguna medida pueden explicar algunas cosas del medio y los estímulos de todo género que recibe el artista, no nos dicen nada de la obra que *está ahí*, con una presencia tan concreta y tan inevitable, tan irrefragable, como la de un árbol o la silla donde estamos sentados o el libro, independientemente de lo que nos dice, que tenemos en la mano y leemos. La obra está ahí, y si está y es así, es que no pudo ser de otra manera y resultan un poco ociosos los argumentos a posteriori.

Hay una explicación de Merleau Ponty, citada por Mauriac en *L'agrandissement*, que se acerca de una manera más directa y reveladora a lo que puede querer decir esa necesidad del artista de representarse dentro de la obra: "*Visible y móvil, mi cuerpo es una cosa más entre las cosas, es una de ellas, está inmerso en la trama del mundo y su cohesión es la misma que tienen las cosas. Por eso los pintores han gustado representarse en el momento de pintar, añadiendo a lo que veían entonces lo que las cosas veían de ellos, como para atestiguar que hay una visión total absoluta, fuera de la cual no queda nada y que se cierra sobre sí misma. El mundo no está ya delante de él por representación; es más bien el pintor el que nace en las cosas como por concentración y encarnación de lo visible.*" El pintor, el escritor, no está al margen del mundo, contemplándolo únicamente como espectador y con una facultad singular para constituir otros universos dentro de ese mundo. Es un objeto más dentro del mundo y puede ser contemplado desde afuera, por un espectador capaz de contemplar su obra, de contemplarlo a él creando su obra, de contemplar el mundo que él ha creado dentro del mundo y, si hubiera un super-espectador privilegiado, situado todavía más afuera y un poco más arriba, viendo las cosas desde un observatorio envidiable, digamos Dios, podría reunir en una misma mirada al artista, a la obra y al espectador de la obra, y a todo lo que los rodea, como otras tantas partes de algo completo, impecablemente cerrado sobre sí mismo, un universo ordenado donde cada cosa tendría su lugar.

Y así tropezamos con ese otro personaje, nosotros mismos, en la medida en que cada uno de nosotros es espectador posible, lector, de una obra de arte, de un libro, en una novela donde todos los personajes son los espectadores, el público el que contempla y juzga y opina y dice si le gusta o no le gusta lo que ve o lo que lee. En *Les fruits d'or* de Nathalie Sarraute,

el tema es la novela como algo concluido, desligado ya del artista, situado como un objeto fuera de él, la obra ante el espectador revivida, recreada por el espectador hasta el punto que el tema del espectador empieza a ser paralelo al tema de la novela. *L'agrandissement* y *Les fruits d'or* son las dos caras de una medalla y, lo que es una jugosa coincidencia, que se prestaría a las más audaces especulaciones sobre *el empleo del tiempo* (invocando a Butor), los dos libros se publicaron en el mismo mes, abril, del mismo año, 1963.

Si es verdad que no se puede escribir sin caer alguna vez en el ridículo, en todas las obras modernas hay un elemento que salva ese ridículo posible sin suprimirlo del todo: el autor escribe el giro, la frase, y nos hace ver enseguida que no se le escapa el sentimentalismo, la cursilería, el ridículo, pero que no puede evitarlo, porque expresa algo. El peligro está salvado de antemano con Nathalie Sarraute por una calidad peculiar de su lenguaje, esa dualidad constante, esa "modernidad", esa ironía, ese ligero distanciamiento que asume frente a su obra. *Les fruits d'or* "desacraliza" al fenómeno estético, al artista, a su obra, pero sobre todo los "éxtasis" del conocedor, los sutiles galimatías del dilettante, la solemnidad del crítico enamorado de sus frases lapidarias, definitivas. *Les fruits d'or* es el título de una novela que se ha puesto de moda y que todo el mundo está leyendo porque no se habla de otra cosa en las reuniones, en ese pequeño mundo intelectual donde se consume la obra de arte, algunas veces en el sentido más literal, donde se vive un poco a sus expensas, donde el snobismo eleva a las nubes o devora despreocupadamente los valores sin rozarlos siquiera, sin tener la menor idea de lo que es, en definitiva, una obra de arte. Hasta en el título hay una pequeña ironía disimulada. Los *frutos de oro*, algo que evoca los poderes mágicos del rey Midas, esa pesadilla de convertir en oro todo cuanto tocaba. Los *frutos de oro*, algo perfecto, redondo, incorruptible, la belleza misma, la quintaesencia de la creación y, a pesar de todo, algo ajeno, lejano, inasequible, duro, impenetrable, frío, algo que no se deja aprehender, la obra viviente convertida en algo muerto, en una pequeña momia revestida de oro y aceites, el despojo que se lanzan entre sí los oficiantes de un extraño rito primitivo que a la vez consagran y envilecen, siempre dispuestos a cubrirlo todo de incienso o de inmundicias. En realidad hay dos *frutos de oro*: el libro de Nathalie Sarraute y ese otro libro, de un tal Brehier, el libro que todos comentan y que, según se insinúa en las conversaciones que son toda la materia del primer libro, del libro que leemos, es precisamente lo contrario de una novela cualquiera de Nathalie Sarraute. Aunque nunca sabremos a ciencia cierta cómo es el libro de Brehier. No sabremos si es el pastiche que algunos descubren maliciosamente, o una obra clásica, un "buen libro" o un libro "admirable", "la más pura obra de arte", "lo mejor que se ha escrito desde Stendhal... desde Benjamin Constant...", "una verdadera joya", "un verdadero milagro en los tiempos que corren", algo que recuerda la "gracia frágil", la "tierna melancolía" de un Fragonard, de un Watteau, "cómico y trágico a la vez", "poesía de pacotilla", "una gran novela metafísica", un "rompecabezas" donde se oyen resonancias de Anacreonte, de Lautréamont, de Thomas Mann, un libro despreciable "que merece la fosa común", un libro del que nadie se acuerda ya cuando leemos la última página del libro de Nathalie Sarraute.

Pero he aquí lo que opina de ese libro el gran conocedor, el crítico consagrado, el que ya está de vuelta de todas las experiencias literarias, al que no pueden contarle nada, el que es dueño de la opinión autorizada, de la infalibilidad *ex cathedra* sobre el dogma sagrado de la literatura: "*Por supuesto, dice, no hay allí 'profundidades'. Nada de hormigueo de larvas, nada de chapoteos en esos fondos cenagosos que despiden miasmas asfixiantes, en esas pútridas fangosidades donde uno se hunde. No. Eso no podrán encontrarlo en Los frutos de oro. Pero lo que se encuentra allí es lo que hace a las grandes novelas. Todo el arte de un novelista consiste en eso, me parece, en elevarse por encima del hormigueo nauseabundo, por encima de esas descomposiciones, de esos 'procesos oscuros', como sueñe llamárseles... si es que existen, de lo que no estoy muy seguro... Para ser francos, no creo... pero en fin vamos a admitirlo... pues bien, el arte consiste justamente en desecar todo eso, en convertirlo en tierra sólida, dura, sobre la que pueda construirse, crear una obra. Una gran novela, para mí, está como San Petersburgo construido sobre los pantanos, como Venecia ganada, al precio de cuántos esfuerzos, a las aguas turbias de la laguna.*" Y Nathalie Sarraute no se ocupa, en sus propias novelas, sino de esas "profundidades", de esos "fondos cenagosos", de ese "hormigueo de larvas", de esas experiencias casi inexpresables, resbaladizas, que apenas pueden

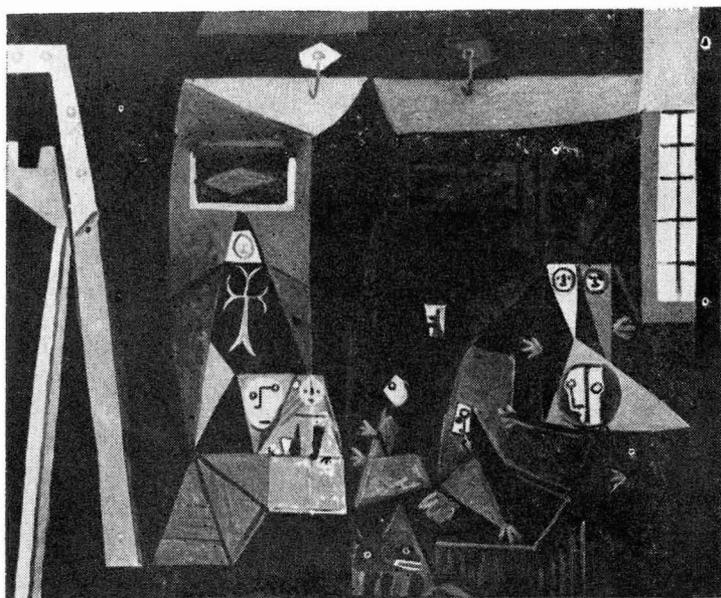


"el artista se contempla a sí mismo"

formularse en palabras y que son para ella la realidad más auténtica, más incontaminada. En boca de uno de sus personajes anónimos, el crítico en cuestión, la novelista pone un anatema de su propia obra, de todo lo que ella misma ha intentado incorporar a la novela. Y aunque al hacerlo se burla de la inepticia, la grandilocuencia y la estulticia de tantos "especialistas" y un poco quizás, ¿por qué no?, de esos cultivadores del *nouveau roman* que desprecian cualquier análisis o "psicología de las profundidades", no deja de mirarse a sí misma un poco burlescamente, con esa distancia de que ya hemos hablado, como sucede un poco más allá, cuando en las palabras de otro personaje, en algún monólogo, la adivinamos a ella misma sonriendo ante las "impresiones fugitivas", las "sensaciones sutiles", las "anticipaciones de la eternidad", las complacencias de las "almas sensibles" en sus pequeñas e intransferibles sutilezas. Lo cual parece probar una vez más que lo único que no puede faltar en una novela que pretenda ser efectivamente contemporánea es una dosis considerable de inteligencia.

¿Pero no habrá detrás de esta inteligencia, de esta ironía, la comprobación, el pesar, de que la obra de arte es inabordable? ¿No se nos dice que se le escapa igualmente al crítico académico que pretende aplicarle sus moldes estrechos y estériles y al conocedor alerta que se precia de estar al día, de conocer todos los secretos, de captar eso que vibra y está vivo en la obra de arte, pero también, en última instancia, al espectador, al lector espontáneo, armado sólo de sus reacciones directas, de su buena voluntad? A primera vista *Les fruits d'or* no deja nada en pie de todo el edificio culto y semi-culto construido en torno al gusto literario. Allí está la obra, indefensa en la jaula de los leones, expuesta a que unos y otros se la disputen, la cubran de frases huecas, de epítetos triviales, de elogios hiperbólicos, de lugares comunes, de ataques susurrados, de clichés prefabricados, de toda la gama de ineptitudes con que suele disimularse la incapacidad para establecer ese "diálogo silencioso" entre autor y lector que sugiere Claude Mauriac. Pero no, a pesar de todo, la comprensión verdadera, la comunicación de dos mundos a través del contacto auténtico con la obra de arte es posible. Nathalie Sarraute la hace aflorar de repente, en medio de la avalancha de palabras inútiles, como un júbilo, una voluptuosidad, una exaltación, "esa sensación de crecer, de esparcirse, que tenían cuando, solos en su cuarto, leían deteniéndose a cada rato para repasar minuciosamente, para saborear, para henchirse de expectación antes de reanudar la lectura, sin apresurarse, hojear, releer lentamente, dejarse conducir hasta esas frescuras umbrías, esas profundidades azulosas..." Así como la Reforma quiso que el hombre estableciera un contacto directo con la palabra de Dios, sin ningún intermediario, Nathalie Sarraute nos propone, guardando las debidas distancias entre Dios y el artista, que nos acerquemos a la obra sin muletas, pero eso sí, con los ojos y los oídos muy abiertos. Y ese acercamiento exige la soledad. La misma soledad del artista de Mauriac en su balcón del *carrefour* de Buci. La soledad del espectador frente a la obra, como la soledad del artista frente a su mundo. Alguien, que trata de explicar a un auditorio la emoción que le ha producido *Les fruits d'or* de Brehier, un escritor, alguien muy sensible, de quien todos esperan la iluminación, la clave del libro, titubea, tropieza, da traspiés, busca inútilmente algo sólido a que aferrarse y no encuentra una sola cita, ninguna frase, nada que pueda ofrecer a los que están allí esperando, algo de ese conocimiento íntimo y tan seguro que había tenido antes. "Su voz se eleva clara, firme... ninguna vacilación... lee lentamente, articulando cada palabra, como cargándola para hacerla más densa, para darle más peso y proyectándola con todas sus fuerzas hacia el círculo inmóvil que lo escucha en silencio. Pero las palabras centelleantes y ligeras revolotean un instante y vuelven a caer a su alrededor, se desparman... Su voz se hace más baja, se vuelve ronca, se apura, quisiera escapar, mientras que el círculo se estrecha, todos los ojos están fijados en él: ¿esto es todo lo que nos ofrece? ¿son éstos los tesoros que este conocedor nos ha ponderado? Estas pobres cosas..."

Esa pobre cosa, la obra de arte. Ese objeto admirable. Pobre cosa si se vuelve discusión farisea, palabrería. Certidumbre deslumbrante si no se pretende manipularla, frotarla en público como lámpara de Aladino. La novela (podría ser el poema, o el cuadro, o la escultura), algo que no se deja reducir a otra cosa, que no es nada fuera de ella misma y es todo en sí misma, que se basta, un todo coherente donde cada frase, cada palabra está regida por las demás y las rige, algo que el novelista escribió así y convirtió en una novela porque no hubiera podido escribirlo de otra manera, porque si hubiera



"el tema es la pintura misma"

podido decirlo con otra organización, con otro orden, con otra lógica, con otro tono, si hubiera podido argumentarlo y explicarlo y razonarlo no habría escrito una novela sino un ensayo, una disertación filosófica o un artículo de periódico.

La novela, la obra de arte, es necesaria. Algo en el artista lo impulsa a crear un orden dentro del desorden, a producir ese objeto completo que luego se le escapa un poco, empieza a tener vida propia desde que sale de sus manos y puede ser contemplado por los demás, pero que, en alguna medida, lo libera de algo, aunque sea transitoriamente. Aunque esa inquietud que lo impulsa a pintar o a escribir o a esculpir vuelva a aparecer y se reproduzca constantemente y lo obligue a reanudar una vez y otra ese esfuerzo riguroso que no le da tregua hasta que da con la forma definitiva, hasta que ha acabado de crearse ese orden distinto, ese otro universo paralelo a la vida pero distinto de la vida que es el universo del arte.

Y en ese otro mundo donde el artista penetra cuando se desprende de las ataduras de la vida práctica, el tiempo es otro. Un tiempo que no está amenazado por la finitud o, al menos, que no lo está de la misma manera que el tiempo irreversible de toda vida humana encerrada entre los límites del nacimiento y de la muerte. Ésa es la necesidad que llena el arte, en el artista y en el espectador, la necesidad de una libertad que no se alcanza en la vida real, que prevalece más allá de la satisfacción de esas otras necesidades de libertad más concretas que corresponden al nivel de la vida política y social. Una libertad, o una ilusión de libertad, sin la cual no podría vivirse este lado de la vida, la vida real, y que quienes no han tenido contacto con el arte buscan en las diversiones, sin recibir a cambio, casi siempre, sino una satisfacción precaria, engañosa y decepcionante.

La sensación de que el arte es ese algo que prevalece, ese asidero en medio de la soledad del hombre frente a todas las pérdidas, frente a su propia muerte, es quizás la única certidumbre que nos dejan algunos libros. Libros como *Les fruits d'or* o *L'agrandissement*. Y es posible que para muchos no sea suficiente. No es suficiente si se le pide al arte que funcione como una llave maestra capaz de abrirle al hombre todas las puertas, de resolverle todas sus necesidades, de llenar vacíos que reclaman otras cosas más sustanciales, más materiales, que no se llenan precisamente con moralejas, ni con las palabras de un libro ni los colores de un cuadro. Pero esto no significa que sea menor la importancia del arte. Sólo quiere decir que es de otro orden. Porque el vacío que llena está también ahí, tanto como los otros vacíos, y no desaparece ni se colma —salvo de angustia quizás—, cuando todos los demás están satisfechos, si no es con ese alimento impalpable pero irremplazable que es la obra de arte.

A fuerza de contemplar su imagen, dice el mito, Narciso se debilitó y acabó por morir. Pero allí donde estaba nació una flor extraña y perfumada que desde entonces lleva su nombre. El arte ha sido desde el principio el espejo donde el artista se ha contemplado al contemplar al mundo. Pero el artista no ha muerto nunca de esa contemplación. Sólo se ha transfigurado. Y en el espejo, desvanecida su imagen, queda la imagen definitiva, su creación, ese reflejo singular, ese objeto donde todo se aclara, donde se disipan las tinieblas, donde algo se rescata de la disolución, del caos, donde nos hacemos la ilusión de tocar, tranquilamente, la eternidad.