

¿Novela de la ausencia o ausencia de la novela?

(Butor, Sarraute, Robbe-Grillet)

Por Julieta CAMPOS

“...y en el silencio descienden lentamente delgadas partículas, apenas visibles bajo la luz de la pantalla, descienden lenta, verticalmente, siempre a la misma velocidad y el fino polvo gris se deposita en una capa uniforme, sobre el piso, sobre la colcha, sobre los muebles”. Los contornos duros, lisos de los objetos no dejan en nuestra memoria una imagen más rotunda, nada prevalece. Ese fino polvo, la más diminuta corporización de una materia fragmentada al infinito, empieza a recubrir imperceptiblemente la representación de un mundo reducido primero a una presencia opaca pero irrefragable y que pronto, inexplicablemente, se desvanece. Todo estaba ahí tan perfilado; las cosas, con sus colores y sus formas, los movimientos y la rigidez. Y ahora queda sólo una superficie indecisa y borrosa. ¿Acaso ese espacio-tiempo tan poblado, ese campo visual reducido a sus elementos primarios, esa descripción de los objetos tal como aparecen a una mirada sin mistificaciones conceptuales no podría enriquecer nuestra experiencia? La nueva novela, en sus expresiones más rigurosas, las que llevan a sus últimas consecuencias los principios de una literatura despojada y ascética, alcanza a dejarnos sólo la huella irritante de una ausencia. Después de leer a Robbe-Grillet, que es el point of no return de la nueva técnica, hemos aprendido quizás a mirar mejor a nuestro alrededor, pero ese alrededor se ha quedado encerrado en un terrible signo de interrogación. ¿Vale la pena mirar si alguien que sabe hacerlo tan bien, con ese virtuosismo y esa disciplina, no nos devuelve de su amigable análisis sino la imagen de la desarticulación, el desconcierto, la nada?

Si la nueva novela es más bien, como dice Sartre, una anti-novela, una novela escrita sobre otra que no puede hacerse, es porque los novelistas no descubren ya en la existencia de su tiempo una coherencia capaz de constituir la estructura del relato. Esta novela, que reflexiona sobre sí misma, es un punto límite que no permite ir más allá, sin reconstruir primero la imagen del mundo.

La épica es la primera forma literaria, porque el hombre está seguro entonces de encontrar en el suceso histórico la guía de un relato implícito en la vida de todos. Siempre habrá un héroe y la epopeya será precisamente la narración de su odisea recompensada por el encuentro con determinados valores susceptibles de realizarse. Por eso Luckács puede caracterizar a la novela, que ha sido la forma literaria más ligada al desarrollo de la sociedad moderna y burguesa, como todo lo contrario: una búsqueda del absoluto que termina en el fracaso. Afinidad y ruptura a la vez entre el héroe y su mundo. En la novela de los siglos de ascenso de la burguesía, el héroe era un burgués insatisfecho al no encontrar en la sociedad ciertos valores cualitativos; era un individuo problemático y su biografía, su subjetividad y su contradicción con el mundo constituían la razón de ser del novelista. Lucien Goldmann descubre, en la falta de esa búsqueda problemática de valores, el común denominador de la novela contemporánea a partir de Kafka. Pero nadie podría negar que existe una distinción entre la aterradora constancia del universo de la enajenación en un Kafka, cuya vida misma está marcada por la imposibilidad de soportarlo, y la comprobación neutra de que tal universo existe sólo para registrarlos como en las fichas de un insensible e imperturbable cerebro electrónico, incapaz de todo juicio, como sucede con Robbe-Grillet.

La inautenticidad de las relaciones humanas refleja, para Nathalie Sarraute, un mundo donde el hombre no es más que un objeto de la mirada de los otros. Pero hay valores. La vida misma es un valor. Una existencia que los suprime es inquietante y angustiada, injustificable. Un desequilibrio de la realidad, cierta urgencia insatisfecha del hombre contemporáneo, cierta vocación existencial por una realización y una libertad negadas por el mundo condicionan la experiencia de Michel Butor. Su mundo es un prisma roto, pero persiste la necesidad de recomponer el acontecer insignificante. A la aceptación se opone un anhelo de lucidez y de razón. Robbe-Grillet no parte

de ninguna exigencia de ordenamiento ni pretende encontrar nada: rechaza toda posibilidad de reconciliación del hombre con un mundo que responda a su voluntad y a su creación. En todo momento cuida de mantenerse al margen de esa realidad en vilo que no se deja recuperar, que, en última instancia, no se deja relatar.

En Sarraute y Butor está implícita una repugnancia, aunque lo contradictorio de sus actitudes frente a un mundo les impida darle alguna expresión más “positiva”. Tienen plena conciencia del destino de ese mundo, al que aman y condenan a la vez. Robbe-Grillet ni lo ama ni lo condena. Se limita a advertir que está ahí, como ausencia total e inmodificable. Sarraute y Butor representan la saturación de un universo sofocado por sus propios gases letales. Despojado de todos sus valores, presa de una angustiada incertidumbre: imposibilidad de prevalecer como tal e indecisión paralizadora ante la perspectiva de transformarse. Robbe-Grillet lo desprende de la historia y lo suspende indefinidamente en el espacio puro, dentro de una campana neumática. Se ha acusado a la literatura de un pecado contra el espíritu, contra el espíritu del hombre. En todo caso, la teoría y la expresión de la antinovela se encuentran en un atolladero. Del que no puede salirse sino recomponiendo, si se quiere a partir de ese cero, la figura del hombre, la visión de su lugar en el mundo.

“Todo se apaciguará poco a poco. El mundo adquirirá un aspecto liso y claro, purificado. Justamente ese aire de serena pureza que toman siempre, dicen, las caras de los hombres después de la muerte... ¿Después de la muerte?... No, no es nada, tampoco eso... Hasta ese aire un poco extraño, como petrificado, ese aire un poco inanimado desaparecerá a su vez... Todo se arreglará... No será nada... Simplemente un paso más que habrá que dar.” Un mundo ambiguo, ambivalente, que oscila siempre entre la impresión apenas sugerida de lo auténtico y la presencia generalizada de lo inauténtico. La aportación de Nathalie Sarraute a la novela es describir esa lucha sorda, casi nunca premiada por el éxito, en la que pugna por salir a la superficie, en medio de los lugares comunes, un sentido verdadero de la vida y de la muerte. No todos los sentimientos se expresan en el comportamiento externo: debajo de los gestos y las palabras fluye una corriente continua, exteriorizada unas veces en el diálogo y escondida otras. Muy lejos de Robbe-Grillet, que desconfía de lo psicológico, reconoce como sus antecedentes a los autores que exploraron las grutas recónditas de las motivaciones humanas. Las contradicciones del hombre moderno no pueden explicarse sin ese instrumento afinado de Dostoievsky a Proust que es el análisis de las profundidades. Lo que hace sonreír a los partidarios de la descripción de las superficies es para ella el único camino fecundo de la narración. La acción que se exterioriza es la última manifestación de una acción “subterránea”, condicionada y condicionante de la otra, en constante intercambio con ella. Son esos “movimientos sutiles, apenas perceptibles, fugitivos, contradictorios, evanescentes... cuyo juego incesante constituye la trama invisible de todas las relaciones humanas y la sustancia misma de nuestra vida.”

El desvanecimiento de los personajes, característico de casi toda la novela contemporánea, refleja una manera de ver y un mundo que no tiene los contornos tan sólidos, tan seguros, tan definidos como el de Balzac o Flaubert. El personaje del siglo XIX se abría paso en la realidad novelesca con el aplomo de quien poseía muchas cosas bien materiales y visibles, desde una cuenta bancaria hasta un firme futuro sin nubarrones de tormenta. Cada vez más enajenado, más desprovisto de asideros, ese personaje se ha ido transformando en “un ser sin contorno, indefinible... un ‘yo’ anónimo que es todo y no es nada...” Además, los hechos narrados, la intriga no reflejan la complejidad, los matices de las visiones de cada uno, susceptibles de expresarse si la novela recurre a sus propios métodos y no pre-

tende adoptar otros — los del cine, por ejemplo. Nathalie Sarraute afirma que no se ha agotado todavía lo psicológico y considera que toda técnica debe rendir todos sus frutos antes de ser sustituida por otra: que el novelista no puede renunciar aún a volver los ojos sobre sí mismo y que la descripción simplemente externa de una acción deja escapar, mezclándolas con la

arena más gruesa, las pepitas de oro de la verdadera sustancia viviente. Las formas de la novela tradicional no pueden servir para contener una realidad distinta y, a un nuevo contenido, a una nueva materia debe responder el narrador con una técnica adecuada. Las aportaciones de Proust y de Joyce significaron distintos enfoques sobre una misma realidad. El monólogo interior joyciano puso al autor y al lector en presencia de esa corriente ininterrumpida de las palabras que no cesa de fluir en nuestra conciencia; el análisis proustiano observó los reflejos de esa especie de avalancha de imágenes y recuerdos que atraviesan la cortina del monólogo interior para salir en un gesto, una modulación de voz, una mirada. Si la labor de cada novelista es descubrir una parcela, un aspecto de la realidad todavía inexplorado, Sarraute lo encuentra precisamente en la génesis de esos movimientos interiores que Proust describió "en reposo, como fijos en el recuerdo". Quiere captarlos en el momento mismo en que se producen, sorprenderlos cuando irrumpen en la conciencia para perderse en seguida. Por eso su método no es exclusivamente el monólogo interior ni sólo el análisis a la manera de Proust, *a posteriori*. Si el diálogo sustituye a la acción es porque las palabras son receptáculos lo suficientemente finos como para recoger una materia tan preciosa y huidiza. Sólo en el diálogo, para quien sabe oírlo, puede encontrarse un eco de esos sutiles movimientos interiores que no siempre se manifiestan como actos, como conducta obvia.

Pero no se trata del diálogo reproducido por la novela *behaviorista*. Por el contrario, el diálogo debe ser lo que es en la realidad: una simple continuación de la afluencia interior de palabras e imágenes; una prolongación, una saturación, una cristalización de los movimientos de la conciencia. El arte de Nathalie Sarraute, como antes el de Proust, Virginia Woolf, Katherine Mansfield o Elizabeth Bowen profundiza las experiencias menos definibles, las más susceptibles de escaparse si no se fijan en palabras y que son la materia móvil y dinámica de la existencia. Como en los cuentos de K. Mansfield o E. Bowen, en sus *Tropismes* detiene ese fluir de experiencias vitales en algunos instantes de saturación cuando la carga emocional o la percepción de la realidad exterior alcanza una intensidad peculiar. No es difícil encontrar en el narrador de sus novelas esa hipersensibilidad bien conocida por los lectores de Proust, recogida en un largo fraseo también muy proustiano. Menos lírica que Virginia Woolf, más apegada a la descripción minuciosa de su realidad no deja de sorprender, sin embargo, esas "iluminaciones" súbitas que encierran una percepción especialmente lúcida, aguda, de la existencia humana y de las cosas, ese ingrediente de poesía que tienen todas las grandes novelas. Su contribución a la técnica novelesca, correspondiente a esa parte de realidad nueva que es su materia poética, es la continuidad entre conversación y sub-conversación, entre diálogo y monólogo interior. Si lo que decimos no es más que una prolongación de ese monólogo, cualquier separación tajante entre el monólogo y el diálogo resulta falsa y artificial. En rigor, sus novelas son diálogos prolongados, en alta voz a ratos y casi siempre en silencio — porque suele decirse menos de lo que se siente. Pero nada más lejos de la conciencia cerrada sobre sí misma. El contacto del personaje con los demás es ininterrumpido y todo movimiento interior es una respuesta al mundo de afuera. Sin descripción superficial ni transcripción taquigráfica, con una selección muy sutil que pretende apresar la fuente misma, ese "bullir confuso" donde se gestan la conducta y el lenguaje. Por eso Nathalie Sarraute profesa su calidad de narradora realista, escrutadora de la realidad profunda, la que está por debajo de las trivialidades, de las frases hechas, de los clichés fáciles con que se disfrazan los sentimientos originales. El contraste entre lo verdadero y lo convencional es el núcleo de su creación.

Nada tan merecedor de desconfianza como esos hombres vacíos de su propia infancia, de sus recuerdos, a quienes se les niegan los objetos, no les dicen ya nada porque ni siquiera los ven. La infancia es la época en que el mundo existe a plenitud, en que los objetos despiden luz propia — como los girasoles o la silla de Van Gogh, como el terciopelo verde de un cuadro de Van Eyck o aquel amarillo que amaba Swann en la vista de Delft pintada por Vermeer. Y es que el artista conserva esa capacidad de abrirse al mundo, de establecer contacto con lo que está fuera de él, las cosas y los hombres, mientras que la mayoría de los adultos han recubierto ese impulso originario con la opacidad de lo convencional, de lo que es igual para todos, de ese fácil "lugar común" donde ya nadie es igual a sí mismo sino un ser-Otro, reconocido por los demás como igual a ellos. Es ese mundo de la enajenación total el que nos muestra Nathalie Sarraute. Los temas se repiten, de uno a otro libro, en una gran orquestación; apenas hay solución de continuidad: los percibimos como en un prisma de muchas facetas pero absolutamente unitario. Un primer motivo temático es la indefinición de los



Alain Robbe-Grillet — "se niega a ser moralista"



"en el silencio lentamente delgadas partículas"

personajes; vamos descubriéndolos lo mismo que, en la vida diaria, conocemos día a día a los que nos rodean, quizás sin llegar nunca a conocerlos del todo. Nada se nos da de antemano, todo tenemos que irlo fabricando, percibiendo en los gestos, las palabras.

¿Quién es Martereau, uno de sus pocos personajes con nombre propio? ¿Es la seguridad que inspira al narrador y tiene la virtud de devolverlo a la tibieza de la madre y de la infancia? ¿O el fracasado, escaso de inteligencia, modesto y mediocre que percibe el tío? ¿O el jugador irresponsable? Martereau es todo eso y también el pequeño ser vacilante e inseguro, soñador, que no tiene los pies en la tierra como lo conoce su mujer; y aquel otro, amante ridículo y tierno, y el hombre sensible, no desprovisto de astucia y de ambición que él mismo cree ser. Lo importante no es, en definitiva, lo que sea Martereau, sino el hecho de que deja de ser él mismo para ser lo que quieren los otros. Y todas las relaciones personales parecen tropezar con esa barrera infranqueable — ese ser-Otro que le imponen al hombre los demás. ¿Por qué ese pequeño burgués sólido que podría ser Martereau se desintegra en un tembloroso espejo donde todos lanzan una imagen propia? En un momento dado, el narrador se desdobra tanto, se exterioriza tanto, que se contempla desde afuera, como uno más entre los otros, como parte de una escena convencional actuada por todos. Esa exteriorización, esa sensación de ser un objeto bajo la mirada de los otros, llega a transformarse en el horror de verse como cadáver, manipulado por extraños — situación extrema del ser-Otro, despojo máximo de humanidad.

El tema se desenvuelve en un segundo motivo: la incomunicación. Todos están en acecho, la mirada voraz sobre los demás, no para establecer una comunicación sino para desnudarlos, para apropiarse de los otros, para utilizarlos, para defenderse, para no ceder nada de sí mismos. Todos quieren mostrarse invulnerables y cerrados, conservarse "intactos, distantes, helados..." Todos se defienden, con una inconciencia real o fingida, impidiendo que la verdad los penetre. En torno a este motivo germinan las variantes: la angustia de la soledad, el lugar común de la conversación convencional, los azares de la intimidad y el amor, la protección y la seguridad buscada en las cosas.

"... me aferraba a ellos, porque sabía que si me quedaba solo de pronto, sin ellos, en la calle cálida y vacía, el golpeteo resonaría en mí atrocemente fuerte..." Por detrás de las armaduras, de las corazas, de la protección fabricada como una gran tela de araña alrededor de cada uno está la necesidad de compartir, que sólo algunos saben descubrir en los demás: "Yo había podido percibir, traspasando la sólida armadura que él había fabricado y donde se creía bien seguro, algo vivo — su mano se tendía

hacia mí furtivamente. Yo había tomado su mano al vuelo. La apretaba." Ese deseo tímido, esa necesidad de tender un puente sobre la soledad: "¿por qué no poder ser felices al mismo tiempo?" La intimidad es afectada por una extraña lucidez, un apartamiento. Y, sin embargo, sólo el amor permite penetrar la coraza que oponen los otros. ¿Cómo se establece la relación entre los hombres? Sólo hay una zona donde todos se sienten invulnerables: esa zona franca es el "lugar común", el campo cerrado a las miradas inquietantes por los muros de las palabras hechas, los sentimientos convencionales, las opiniones preestablecidas. Son quizás algunas mujeres las más expertas en tejer a su alrededor esas gruesas mallas protectoras. Ellas, que asisten a los nacimientos y a las muertes; ellas, duras, implacables, hablando siempre de "la realidad de la vida" y refiriéndose a algo que no es ni realidad ni vida. Nathalie Sarraute dibuja con repugnancia a esos personajes antipáticos.

En este mundo, los objetos son verdaderos pararrayos, pantallas entre el hombre y un angustioso vacío que lo amenaza constantemente. En los objetos poseídos encuentran muchos la seguridad, la quietud; con ellos se está al abrigo del peligro. Los personajes se mueven en un medio ambiguo, con dos caras, entre algo "sombrio y pegajoso" y "un universo tranquilo y claro" como el de la infancia; entre una ligera angustia y una alegría desmesurada. A veces, la realidad se percibe como algo dócil, armonioso y ordenado, donde todo está en su lugar, donde cada cosa tiene un valor de conjuro del abismo. La felicidad se abre en el tiempo como un paréntesis, instantes en que se suspende el devenir y la alegría se instala como una tregua, un repliegue, "un nido acojinado donde nos acurrucamos mientras que afuera, alrededor de nosotros, se agita la gente..." Ese misterioso mecanismo de la alegría sin razón y el malestar súbito, la inquietud y el desasosiego que pueden seguir a los momentos de júbilo, sacados del tiempo; esa necesidad de sentirse sobre tierra firme, entre objetos familiares, en medio de un orden perfecto, sin errores... Hay ratos en que se bordea el abismo, como en las horas demasiado tranquilas de ciertos mediodías de verano: "Es la hora de la siesta, del reposo: el momento, después de la excitación del almuerzo, cuando los que se quedan solos en los departamentos silenciosos perciben de pronto como una sensación de frío, un calambre en el corazón, un vértigo, la impresión de que el suelo se abre súbitamente debajo de ellos y que se deslizan, sin poder evitarlo, en el vacío." Vagos presentimientos que la gente sólida y dura rechaza como niñerías; pequeños ciclones, tempestades en un vaso de agua. Entonces es posible recurrir a la deleitable presencia de los objetos hermosos, costosos y refinados que reposan en los aparadores, sobre paños de terciopelo — portafolios de cuero fino, encendedores dorados, cigarreras color de ámbar y guantes de cabritilla. Allí es fácil rechazar el vértigo, negar la posibilidad de toda inseguridad, de toda amenaza. Hay, en *Planeta-rium*, un pasaje significativo. Mientras los obreros colocan en el salón una vieja puerta de hermosas maderas pulidas, la dueña de la casa siente una impresión aterradora e inexplicable. De súbito todo "explota con estrépito, todo vuela ruidosamente, las viejas puertas ovales y los conventos, los antiguos castillos, los maderámenes, los dorados, las molduras, los amorcillos, las coronas, los cuernos de la abundancia, los espejos, los candelabros, los artesonados, las tapicerías de terciopelo, los brocados, las redondeces doradas de los haces brillando al sol, el trigo en flor doblado por el viento, todo ese mundo mullido y cálido donde ella se siente protegida y sobre esas ruinas humeantes que hollan con sus pies, avanzan los vencedores... Instalan un orden nuevo, una nueva civilización, mientras ella vaga miserablemente en medio de los escombros, en busca de viejos vestigios..." Ella, como tantos burgueses, tan parecidos a los objetos costosos de las vitrinas, "como muñecas nuevas" en los hoteles, los salones, los cafés, ajenos a sí mismos, "pagando con un tributo cada día más caro su seguridad siempre amenazada..."

Ante el desfile un poco brutal de la gente, de los desconocidos fríos e indiferentes, alguien se pregunta qué es la vida. Alguien que ya no sueña, ni espera, que se limita a escoger entre un refresco y un café, a presenciar como espectador el paso del tiempo. Sin embargo, en instantes de descuido, cuando estamos desprevenidos, cuando imperceptiblemente hemos bajado la guardia, irrumpe con una luz acerada y clarísima la imagen de nuestra vida, de nuestra muerte. Nuestra vida, no como caudal inagotable sino como pétreo desierto y ese sombrío y vago recuerdo ("ácido e insípido a la vez", "el color mismo del miedo"), la angustia de la muerte.

En *Portrait d'un inconnu* está la clave de todo el universo de Nathalie Sarraute, en un fragmento sin demasiado relieve, que el lector debe esforzarse por descubrir. El narrador se siente extrañamente liberado, salvado con la contemplación, en el mu-

seo, del retrato anónimo de un desconocido. Ese retrato tiene unos ojos singulares, una mirada "patética e insistente", donde se encierran "el esfuerzo, la duda, el sufrimiento..." Allí sorprende la vida, lo que trata en vano de encontrar en quienes lo rodean, esos que siempre tienen puesta la máscara, que siempre se defienden celosamente ante su mirada. Es la vida y, al mismo tiempo, la muerte. Por eso el narrador habla de "la noche donde se debatía su llamado ardiente y obstinado". Es el árbol de la ciencia del bien y del mal; el peligro bíblico del conocimiento de la vida y de la muerte. A través de los ojos del desconocido establece comunicación con algo muy profundo y muy verdadero, hasta que siente "como un canto lleno de esperanza" que lo eleva y lo transporta. ¿Dónde está la vida? En un pedazo de muro liso, en las suaves baldosas de ese patio acariciadas por los ojos de un niño, en la paja de una silla quieta, arrinconada en alguna cocina, en un árbol blanco contemplado por aquella viejecita desde el banco de una plaza. Y también en esas paredes tristes "que Rilke encontraba en todas partes". Sobre todo, en el amor. Sólo que el amor es tan difícil, tan avergonzado de sí mismo que suele expresarse demasiado tarde. Como prefiguración de su propia sensibilidad, Nathalie Sarraute evoca una escena de Dostoievsky: el príncipe Bolkonski está a punto de morir y su hija, testigo de su agonía, percibe en él algo sumamente singular. La máscara impenetrable que lo había revestido siempre se transforma en un semblante humano donde se reflejan, por vez primera, la ternura, la timidez y el amor: "el capullo se abrió y el 'amor' se desprendió trabajosamente y palpó un instante como una mariposa frágil con las alas todavía rizadas..." Como sus propios personajes, negándose siempre a sí mismos y a los demás y sólo raramente permitiendo que se abra una fisura para mostrarse tal como son, para que el amor, entumecido y titubeante, salga de su escondite.

Frente a esos personajes difusos, imprecisos, el narrador es como la mala conciencia de todos; el que se niega a entrar al orden, a ser "razonable", que ve más allá de las apariencias, que descubre esas "debilidades" que los otros disimulan tras la cara falsa de la solidez, de la seguridad, para que nada se conmueva, para que todo sea "normal", "decente"... Los demás resienten esa intuición penetrante sobre ellos mismos, sobre las cosas, como algo que debe rechazarse, como algo malsano, propio de los ociosos y los estetas, de los enfermos y los débiles. Y, sin embargo, esa mirada temida ha sido y seguirá siendo siempre la del artista verdadero que, si nos hace descubrir la vida como algo siempre nuevo, es porque se vuelca hacia el mundo sin ningún esquema y sin otra arma que su amor inagotable hacia todo lo que existe. Nathalie Sarraute se cuenta entre ellos.

Michel Butor escribe novelas para lograr una unidad en su vida y porque, en consecuencia, para él como para sus personajes, no existe otra manera de encontrarle un sentido coherente. Aunque advierte la limitación de la influencia política que puede alcanzar la novela, especialmente una novela tan poco fácil como la suya, no descarta la esperanza de modificar de alguna manera las estructuras mentales del público y considera que la literatura es esencial al funcionamiento de cualquier sociedad. Despertar una conciencia de la realidad y hasta denunciarla son funciones esenciales de la forma novelesca, cuyo género singular de poesía no excluye ni la épica ni la didáctica. La novela surge de un desajuste, de una tensión, de un mal-

estar incapaz de resolverse, para el escritor, fuera del mundo semi-cerrado de su creación. Para identificar y comprometer al lector con ese mundo, utiliza preferentemente la segunda persona. La segunda persona es como un espejo frente al cual desfila la vida. ¿Quién dice *usted*? ¿El autor? Indudablemente, pero también el narrador, que se sitúa en un nivel ligeramente desplazado de lo que sería una primera persona, espectador de su propia vida y conciencia que se desdobra. Después de todo, ésta es una de las maneras que tenemos para hablarnos a nosotros mismos. Si el narrador es la mediación entre el mundo narrado y el mundo donde se narra, su intervención representa tanto al autor como al lector. La dificultad de reproducir el acceso al lenguaje es, como para N. Sarraute, uno de sus problemas esenciales: el monólogo interior no deja de ser un recurso tan artificial como cualquier otro. Su manera de narrar a una segunda persona imaginaria le sirve para acercarse al "nacimiento del lenguaje" en la conciencia. La segunda persona es, en última instancia, el lector mismo, con quien se establece una comunicación desconocida en la novela tradicional.

El relato novelesco debe ser el relato *fundamental*, la verdadera trama de la vida que suele esconderse bajo una mistificación generalizada. La necesidad de nuevas formas de narración depende de la existencia de nuevas relaciones en un mundo en constante transformación; las viejas formas novelescas ya no resultan válidas para una representación realista del mundo. El "simbolismo" de la novela es, para Butor, el conjunto de relaciones de lo que nos describe con la realidad que vivimos. En *L'emploi du temps*, por ejemplo, los métodos de la novela policiaca —reconstitución, mediante un "rétour en arrière" de los acontecimientos envueltos en un misterio real o imaginado— le sirven para expresar una búsqueda angustiada y tenaz en los recuerdos del pasado, al mismo tiempo que otros acontecimientos se acumulan y contribuyen a configurar los puntos de vista de la "labor detectivesca". Para determinar las relaciones entre el relato y la realidad sólo hay un camino: determinar de qué manera expresa ese desajuste del que ha debido surgir. ¿Desajuste frente a qué?

El mundo de *Degrés* o de *La modification* no desconoce la búsqueda de ciertos valores. Esa búsqueda no desaparece del todo, se formula tímida o explícitamente, pero termina con el fracaso o la muerte. Casi inconsciente de sí misma, reducida a situaciones exiguas, existe sin embargo y permite adivinar esa tensión del hombre y el medio que obliga a Butor a convertirse en novelista. La sociedad que conoce reproduce al infinito, como en los espejos obsesionantes de algunas ferias, un sinfín de hábitos huecos repetidos día a día sin crear nada. Sus relatos son como esos espejos de pesadilla. La vida se desintegra, en sus imágenes, en innumerables reflejos rotos, como los valores del mundo que representan. El desajuste del novelista se origina en una repugnancia inevitable frente a la descomposición de algo que, sin embargo, no ha dejado de amarse: el narrador no quiere seguir aceptando la complicidad que supondría el silencio frente a un orden de cosas que priva al hombre de cualquier realización, pero no deja de comprender, de amar aún lo que ese mundo ha sido alguna vez para él. El medio rarificado, cada vez más inexplicable y ajeno, impone a los individuos su abrumadora presencia; los obliga a hacerse cómplices y a aceptar. La acusadora mirada del argelino herido, con que tropieza una y otra vez el estudiante de *Degrés*, es la acusación anónima



Nathalie Sarraute — "contraste entre lo verdadero y lo convencional"



Albert Camus — "lejos de su absurdo"



Michel Butor — "lograr una unidad en la vida"

a la violencia latente en una sociedad tan morigerada en la superficie y tan culpable en el fondo: el orden burgués afectado en sus entrañas por una lenta y corrosiva enfermedad. Porque el mundo que describe Michel Butor es un mundo enfermo, prisionero de sus redes como lo están sus personajes, descompuesto en las pequeñas piezas de un rompecabezas que ya nadie es capaz de reconstituir, salvo para dar cuenta de esa misma disgregación, el propio novelista. Detrás de las caras inexpresivas, de los trajes correctos, de lo que se enseña en las escuelas, de la labor rutinaria del escritorio, de las operaciones comerciales y de las fiestas elegantes, detrás de la hermosa, serena y sólida fachada no hay nada. Como en los más antiguos barrios de las viejas ciudades, que tras las caras remozadas de las casas no tienen muchas veces sino el esqueleto de una construcción hace tiempo desmoronada. Pero la imagen no es del todo válida. Si hay algo detrás, como una extraña mancha de sangre que se extendiera subrepticamente sobre la exquisita blancura de un vestido de fiesta. La violencia es la enfermedad secreta de ese mundo impecable. Ese crimen que persigue la buena conciencia de los habitantes de Bleston (*L'emploi du temps*) y que cierra sorpresivamente el baile en *Passage de Milan*. Como un hermoso paquete de regalo con un explosivo en su interior, este universo está marcado por una amenaza. "Había sido una fiesta deliciosa; ella había representado tan bien su papel...; mamá había preparado todo tan bien y papá había estado tan atento..." Basta que uno de los invitados se divierta con el acto gratuito de un pequeño robo en la casa de sus huéspedes y la brillante velada termina en crimen. Relaciones equívocas, violencia larvada, un sub-mundo siniestro que late en un edificio cualquiera de una barriada residencial, como un depósito "donde duermen estatuas de dioses y de demonios de todos tamaños y de todas las edades, cuyo inventario no se hace nunca".

El intento de recuperación del pasado carece de las felices reminiscencias de un Proust. Lo que el narrador se propone reconstruir (*L'emploi du temps*) es la experiencia más rutinaria de la vida para darle coherencia y fijarla en su relato exhaustivo. Impedir el olvido, no desperdiciar nada, por menudo o insignificante que sea. "...esta busca, este dragado que ocupa ahora tan regularmente todas las noches de la semana, debe liberarme de las aguas turbias de ese mal sueño que me había tragado y cegado, ese encantamiento moroso que sufría..." Pretensión de poner a funcionar la inteligencia en medio del caos, de afinar una atención cada vez más viva y capaz de percibir la realidad. El diario es un hilo de Ariadna en el laberinto de un acontecer informe. ¿Por qué la obsesión de convertir en arte algo que, en el fondo, molesta y se rechaza? El narrador siente que, si se pierde esa cadena de repeticiones, se queda sin asideros: ese mundo desagradable se le impone a su pesar. La palabra le sirve para conjurar el encantamiento de la ciudad; su relato es un esfuerzo por oponer la lucidez a la angustia, un antidoto contra el odio y la atracción del medio — la ambivalente contradicción de Butor.

Aunque *La modification* prefigura un futuro, el pasado como recuerdo interfiere inevitablemente, contra la voluntad misma del sujeto, en la imaginación del porvenir. El pasado y un presente inauténticos, oscuros, tienen una presencia dura e inevitable, que se opone tenazmente a cualquier transformación. El personaje se siente incapaz de actuar, de tomar la decisión definitiva que podría liberarlo. Sostiene con el pasado un fugaz duelo, en el que de antemano está derrotado: El mal está en él mismo, en su ambigüedad, en esa espesa tela de araña que ha secretado poco a poco, rodeándolo, y que ya es imposible romper. "Era todo el tiempo anterior, desde hacía años, que se había acumulado, que se mantenía en equilibrio como un gran muro de ladrillos y que se ha puesto a oscilar de pronto en el curso de este viaje y que sigue, que va a continuar moviéndose sin piedad hasta mañana por la mañana, al amanecer, hasta que las cosas hayan tomado por fin un nuevo aspecto un poco estable."

Con Bleston, la fatídica ciudad de *L'emploi du temps*, volvemos un poco a la atmósfera de *La náusea*. Una exhalación venenosa, insidiosa, ácida, capaz de trastornar el cerebro es la secreción de la ciudad simbólica: "Me siento rodeado de una especie de terror inmóvil y mudo, como agua helada, absolutamente tranquilo, pesado de fango, que sube irresistiblemente en este comienzo de verano, como si algo se tramara a mi alrededor afectándome, acercándose, adquiriendo poco a poco una figura odiosa, sin que yo pueda identificarlo..."

El frustrado crimen que cree descubrir Revel no es sino una pesadilla, el reflejo imaginario del infierno de su propia conciencia, de la naturaleza inquietante y turbia de la ciudad. Bleston, perseguida por un espíritu malsano de sangre y de crimen, engendra el desconocimiento, impide el amor; nadie conoce al

vecino, al amigo, nadie se conoce a sí mismo. Es la encarnación de un mundo que encierra la muerte. Inútil resulta el intento de salir incólume de tal deterioro, de todo ese polvo; la Catedral misma está manchada por el crimen de Caín, reproducido en sus extraños vitrales. "La sangre roja empezó a correr hacia abajo, como un lento aguacero en todo el cielo rojo de la ciudad... a correr sobre las paredes y sobre las baldosas, hasta sobre los bancos, hasta sobre mis manos, sobre todo sobre mis manos cubiertas, manchadas, impregnadas de ese espeso color luminoso, como manos de asesino, como si yo estuviera condenado al crimen, mis manos en el centro del charco, mis manos en el centro de la mancha proyectada por la escena de allá arriba en el silencio." Lo que debe matar este moderno Teseo es el espíritu mismo de esa ciudad que lo atrae y horroriza al mismo tiempo. Jacques Revel presiente que el amor de Ann podría salvarlo, que ella podría convertirse en la Ariadna capaz de guiarlo para matar a su propio Minotauro. La ciudad rechaza su mirada suspicaz y lo incita a cerrar los ojos, a dormirse en medio del engaño. Bleston, dura y tenaz, no se resigna a desplomarse, a admitir su ruina, a ser reemplazada por otra ciudad más sana y más joven: "...mis células se reproducen, mis heridas se cicatrizan; no cambio, no muero, perduro, absorbo toda tentativa en mi permanencia..." Sobre la imagen de Bleston se superponen las de un pasado brillante, que sugiere a Jacques Revel — la claridad de Atenas, Creta, la Roma imperial.

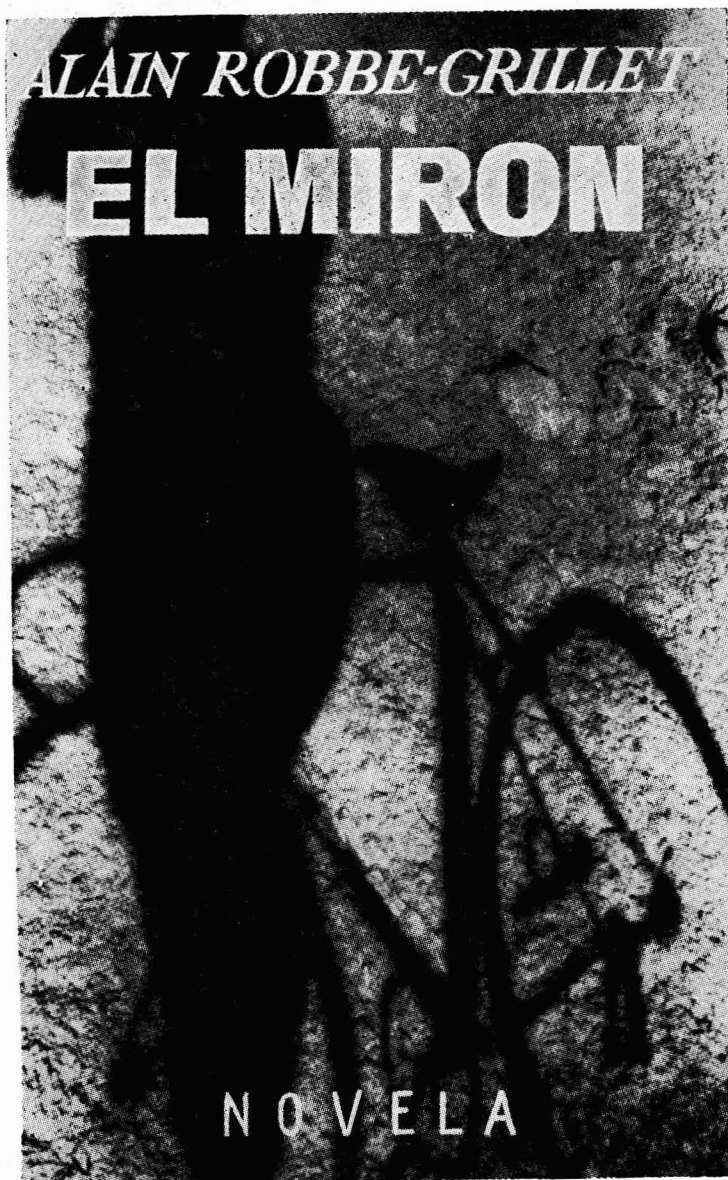
La vida, la realidad, se revela muchas veces en representaciones simbólicas — los vitrales de la Catedral, los tapices del Museo, personajes reencarnados del mito de Teseo, la escultura y los edificios de Roma cargados de historia... La belleza romana (*La modification*) es sinónimo de libertad, de la unidad armónica de un universo abolido y anhelado. Poco a poco, el vacilante personaje advierte que lo único verdaderamente necesario es un libro, la obra de arte. El proyecto vital, incapaz de consumarse, se transforma en proyecto de creación artística. El próspero gerente de la casa Scabelli, agobiado por la insipidez de su existencia arreglada y burguesa, se cree decidido a cambiar todo el curso de su vida por un gran amor, esa Cecilia tan estrechamente ligada a la seducción del arte, de Roma — nombre clave que significa la más honda autenticidad. Pero su aventura no pasa de ser subjetiva, la aventura de una decisión que jamás se tomará, en el lapso de una noche de viaje entre París y Roma, entre el pasado y el futuro. Todo culminará en un retorno al pasado, para intentar una última posibilidad de salvación: la reconstrucción pensada, imaginada, de ese reflejo de felicidad y de juventud que ha entrevisto pero que no puede apropiarse realmente.

Esta situación límite es característica de Butor: el novelista comprueba que es demasiado tarde para su personaje, despojado de cualquier otra salida. No puede, ni quiere, recurrir al olvido. En un sueño le sugiere la Sibila: "¿Imaginas que no sé que vas en busca de tu padre para que te enseñe el futuro de tu raza?" Mas el Telémaco de Butor está paralizado íntimamente por un deseo profundo de no modificar nada, de no desear nada, salvo volver a su casa, "volver a tomar el camino que había emprendido". Un camino que se reduce a convencer a la gente de las ventajas de una Scabelli sobre una Olivetti, anulando todas sus iniciativas, dejándose ganar por esa pasividad como por un vicio... Algo subsiste, sin embargo, que pugna por abrirse paso en medio de esas existencias imprecisas, desdibujadas, grises. Un anhelo de autenticidad, de ascesis. Un impulso que tiende a despreciar todas las falsas seguridades de la vida anodina, para recuperar la incertidumbre mucho más propicia a la verdad de las emociones originales, el aliento y la pasión de lo hondamente sentido. No hay sino ruina y mentiras, pero por encima de todo ello "...una conciencia enferma y aplastada... busca su camino hacia la curación y el día" (*L'emploi du temps*). Persisten a la vez dos tendencias, una que arrastra hacia la soñolencia de la aceptación, deseo de muerte, de persistencia de lo inmóvil, y otra que impulsa a la liberación, a la transformación: dualidad característica del autor frente a su mundo.

Vidas rutinarias, presas en sus redes. Personajes que, en sus encierros, sienten a la vez complacencia y repugnancia, nostalgia de abandonarlos y terror de permanecer en ellos. Hay siempre un intento de dar forma a una realidad que, tal como la percibe el sujeto, carece de sentido. Ese sentido tratará de encontrarlo el narrador convirtiendo una materia hecha de hábitos, de repeticiones, de vacíos en relato novelesco, en arte. Como si en ese mundo cerrado, presionado por un pasado denso y obsesivo, no hubiera futuro. Como si la única salida fuera una toma de conciencia ideal — a través del arte — y después, en el caso extremo del narrador de *Degrés*, la muerte. En la novela de

Butor, alguien trata siempre de cobrar conciencia de la realidad, imprimiendo sobre ella la coherencia del relato. Revel se aferra, en *L'emploi du temps*, a su diario retrospectivo como a un ancla salvadora en el pantano de Bleston. El personaje de *La modification*, que pretendía evadirse de una existencia falsa dotándola de belleza y libertad, se encuentra incapacitado espiritualmente para tal empresa. Sólo le queda renunciar al amor para dar cuenta, en una novela, de su tremendo fracaso interior. Una tarea abrumadora se impone al narrador de *Degrés*, interesado por mostrar a su sobrino los lazos que pueda tener con las vidas singulares el bagaje de una común herencia cultural. Su propósito es reproducir minuciosamente la existencia de profesores y alumnos de un Liceo, en torno a una clase particularmente atractiva para él —profesor de historia— y que, sin embargo, se borra progresivamente hasta perder toda importancia. La enseñanza, acumulación de conocimientos desprovistos de sustancia viva, es un inmenso cascarón vacío, que no aporta ningún fin válido y no explica ni menos justifica el mundo en que se vive. Los que la reciben y los que la imparten viven por igual al margen de esa noria en torno a la cual giran como movidos por

siste cierta significación o, más bien, cierta vocación del hombre por hallarla. Butor, en una palabra, no establece como principio de su arte el desterrar la inconformidad para sustituirla por la indiferencia. No se contenta con nivelar la realidad, objetos y seres humanos, con una mirada más o menos neutra. Ha descubierto algo degradante en la existencia de la mayoría de los hombres en un medio —que es el suyo— sofocante y exterminador; lo dice, es verdad, sin esperanzas de poder transformarlo pero con una confianza, quizás excesiva, en la facultad que tiene el arte para conmover y hasta modificar la imagen que tienen los hombres del mundo en que viven. Se dedica con minuciosa fruición a una tarea como compensadora: dar cuenta de la desintegración, sin duda dolorosa para él, del modo de vida de la pequeña burguesía, esa “clase” que ha sido por mucho tiempo el sostén y el colchón de la sociedad europea. Si hay una extraña poesía en su testimonio es porque, como artista, percibe cierta atracción oscura hacia esa vida crepuscular, condenada en un plazo más o menos largo a desaparecer. Como novelista no puede permitir que nada se pierda y hace un intento desesperado por rescatar y exhibir a la vez un mundo que le parece congelado, en un callejón sin salida. Sería injusto coincidir con la crítica de Robbe-Grillet: si hay algo de trascendencia, de afán de explicarse el mundo será eso, precisamente, lo que sostendrá en definitiva al universo novelesco de Michel Butor.



“la mirada del anónimo espectador”

hilos invisibles. Para el maestro de historia la toma de conciencia significa la enfermedad que va a consumirlo, la muerte, porque ha dejado de ser una rueda más en el engranaje para convertirse en espectador lúcido y crítico. Esa conciencia nadie la quiere y todos empiezan a verlo con recelo, a evitarlo, hasta el propio sobrino aterrado ante una verdad que hubiera preferido no descubrir.

Según Robbe-Grillet, Butor sitúa más allá del mundo visible e inmediato un tras mundo invisible y misterioso. Ese tras mundo sería una especie de conciencia capaz de juzgar al hombre y de recuperar sus errores y sus fracasos. Le reprocha su trascendencia, su “metafísica”, su preocupación por colocar, con algún significado, a la infelicidad y al mal dentro de un todo coherente, de encontrar un sentido dentro del mundo. Ya advertimos cómo el universo novelesco de Butor no carece de la inquietud que le produce la anulación de los valores en la sociedad contemporánea. Dentro de ese universo desgarrado, per-

“En el agua turbia del acuario, pasan furtivas las sombras: una frase al azar de *Les gommés* resume el mundo de Alain Robbe-Grillet.” “...afuera llueve...; hace frío...; el viento sopla en las hojas; ...afuera hay sol... Aquí no entra el sol, ni el viento ni la lluvia ni el polvo.” La pequeña habitación cerrada desde la cual un anónimo espectador contempla la ciudad ajena, cubierta de nieve (*Dans le labyrinthe*) se identifica con el espacio, al margen de cualquier acontecer significativo, que escoge el novelista para mover sus escasos personajes, semejantes a marionetas: “La muerte de Daniel Dupont no es sino un acontecimiento abstracto, discutido por maniqués.” Reflejos de fantasmas, impersonales, se deslizan silenciosamente sobre los pisos cubiertos de alfombras o de nieve, midiendo su existencia por el ritmo de las articulaciones o las contracciones de los músculos: “medio segundo para un paso, un paso y medio por metro, ochenta metros por minuto”. Personajes sin memoria, sin infancia. *Le voyeur*, vuelto al escenario de su niñez, no encuentra la huella de ningún recuerdo, ni lo desea: ofrece a sus clientes una supuesta cordialidad con la misma indiferencia que los relojes que pretende vender. Unos y otros se miran y no tienen más relación mutua que la conversación banal. Borrosas calcas de esos originales que no conocemos, apenas late sangre en sus venas. Tras las expresiones cerradas de los semblantes puede leerse cualquier emoción —hostilidad, preocupación, miedo, indiferencia o simplemente la ausencia. El escaso movimiento se detiene y las sombras se contemplan u observan los objetos, sin que el menor aliento anime la escena. Una extraña uniformidad asemeja las casas, las fachadas de los edificios, el aspecto de la gente: es posible poner en duda la identidad del interlocutor y resulta vano todo esfuerzo por determinar una dirección en medio de ciudades que repiten fatídicamente al infinito la fisonomía de sus plazas y hasta las moradas donde habita la gente. El tiempo se envuelve sobre sí mismo, las situaciones reales o imaginarias se repiten; lo que sucede —que puede ser algo atroz o angustioso— no altera la superficie inmóvil de la vida.

Robbe-Grillet se niega a ser un moralista. No podría serlo quien concibe la relación entre el hombre y el mundo como distancia, como hiato y, a la vez, rechaza toda connotación trágica de ese distanciamiento. Imposible descubrir un lugar para el hombre en el mundo. La distancia que existe entre el hombre y las cosas separa también al hombre de los demás hombres. No hay que intentar salvarla. La libertad consiste precisamente en reconocerla y no convertirla en angustia, en tragedia. Robbe-Grillet rechaza cualquier sentimiento trágico de la vida: no hay una unidad coherente en el mundo, entre el mundo y el hombre. El novelista no puede aludir a significados, ni de las cosas ni de los gestos, sólo puede registrar el suceso mismo. No puede recurrir a ideas ajenas a la conducta exteriorizada y por tanto evidente ni a símbolos o representaciones más allá de la realidad material e inmediata de las cosas. Sería inútil un punto de referencia político o social puesto que el contenido de la novela carece de importancia: todo tiene el mismo nivel. El único objeto del proceso de creación es la forma. “Lo importante no es que una novela quiera decir algo: es que sea algo, sin ocuparse de significar nada.” No se puede integrar una concepción del mundo y del hombre. Robbe-Grillet ataca sobre todo al humanismo trascendente de contenido religioso, pero también desconfía del humanismo no metafísico. Rechaza todas las implicaciones acerca

de la "condición humana" que han sido tema de la novela contemporánea. Está tan lejos del *absurdo* de Camus como de la *nausea* de Sartre, que considera como las dos más notables manifestaciones novelescas de ese "engañoso" humanismo trágico. Si nadie contesta a su voz, el hombre no debe llenar ese vacío de angustia; no tiene por qué convertir ese vacío en el sentido de la vida. Si hay un abismo infranqueable entre hombre y mundo —entre las aspiraciones del hombre y su insatisfacción en el mundo— no hay que advertirla con rencor —*el absurdo*— ni mucho menos establecer una complicidad equívoca, hecha de una intimidad y una fascinación ilusorias y engañosas — *la nausea*. Ninguna reconciliación es posible. El hombre no debe intentar una salvación metafísica o terrenal, asumiendo esa condición "trágica" —la soledad, el sufrimiento, la conciencia infeliz— sino, al contrario, despojándose de la pretensión de recuperar la armonía, rechazando el vértigo del desgarramiento y situándose ajeno y tranquilo frente a un universo exterior, definitivamente extraño.

La realidad está vacía en el mundo de Robbe-Grillet. Existen los objetos —que *están ahí*— sin ningún valor. El lenguaje del novelista tiene que abandonar la metáfora y atenerse a la descripción estricta de esa superficie lisa y hueca que es el mundo. El hombre deposita subjetivamente sus valores en la realidad. Pero la palabra es una mistificación si se aventura a decir algo más, por ejemplo que "La cafetera está sobre la mesa". Los objetos no son un refugio, como los percibe Nathalie Sarraute, sino absolutamente ajenos. Los describe con una mirada que se detiene prudentemente en la superficie, sin querer penetrar puesto que adentro no hay nada. Registrar las formas, los contornos, medir las distancias. Acercarse al personaje para seguir minuciosamente sus pasos, espiar sus gestos, percibir su despegue, su separación de un universo opaco, incapaz de entablar relación con él. No introducir valores, no intentar una imposible recuperación de la unidad. No revestir las contradicciones o el fracaso con el prestigio de una necesidad de salvación; no sublimar la angustia.

Robbe-Grillet desconfía de la subjetividad, la considera insuficiente. Pero al no encontrar ninguna verdad en la vida, en el mundo, se niega a experimentar esa escisión como dramática, quiere limitarse a tener de ella una conciencia ingenua, una conciencia previa a la reflexión y a la comprobación de esa nada que cree descubrir. El individuo se encuentra reducido a sí mismo, en ruptura con el mundo, pero ese extranjero en la tierra no debe lamentar la ausencia, la falta de armonía entre él y el mundo. Aspirar a ese reposo, a restablecer la unidad significa abrigar una conciencia infeliz. En cada personaje hay un punto de vista sobre el universo, que permanece aislado, incomunicado con los demás puntos de vista. Los hombres no se reconocen. A la vez que rechaza la validez de una explicación subjetiva del mundo y pretende limitarse a una descripción objetiva, en el fondo niega que haya nada que explicar puesto que ese mundo, esos objetos, carecen de contenido. No acepta ninguna formulación trascendente, ninguna proyección de una esencia ideal en un plano superior, más allá de la vida; pero tampoco valoriza la existencia singular de cada hombre ni su existencia en el mundo, ni el mundo mismo. No hay sino un enorme hueco que el hombre ha querido llenar en vano con la presencia divina o con la exaltación de una condición humana trágica. La contradicción entre su propia subjetividad y el mundo es inevitable. Robbe-Grillet piensa que el hombre será libre sólo cuando se haya desprendido de la inquietud metafísica engendrada por la muerte de la divinidad y haya renunciado a reemplazar esa trascendencia por cualquier "antropocentrismo" igualmente falso. Él mismo ha afirmado recientemente que la objetividad supuesta de su novela es una intención que le ha atribuido la crítica, cuando él no gusta de emplear ese término en sus ensayos teóricos. Evidentemente. Cuando habla de objetividad es simplemente "en el sentido de 'vuelta hacia el objeto', es decir, hacia el mundo material exterior". Pero nunca en el sentido de un conocimiento, de una explicación objetiva de la realidad, puesto que esa realidad es inexplicable y, para usar un término muy grato al novelista, "irrecuperable".

Su universo carece deliberadamente de dirección. Los días de los personajes se suceden incomprensibles, dispersos o giran en un vago movimiento circular. La novela se inicia —como en *Les gommés*— cuando un brazo maquinal coloca el decorado y enciende la luz; al final, la iluminación desaparecerá de golpe del escenario esquemático de sombras chinescas. Las implicaciones políticas que pudiera sugerir la intriga son irónicamente soslayadas. La encuesta policiaca se desenvuelve un poco como un proceso gratuito cuyos actores no están muy seguros de lo que están buscando (sólo al final comprenderemos que el protagonista buscaba, sobre todo, su propia identidad). Las gomas de borrar que compra repetidamente Wallas, sin que ninguna consiga



"vuelta hacia el objeto, es decir el mundo material exterior"

satisfacer su deseo de poseer la goma especialmente sugestiva que se ha propuesto encontrar, sirven de título al relato, como restando importancia a la otra búsqueda paralela, la del asesino. "Va a verse obligado, una vez más, a la compra de una goma cualquiera con la que no sabrá qué hacer, puesto que no es evidentemente la que busca y no necesita ninguna otra —aunque se parezca en algunos detalles— sino *esa*." La obsesión por hallar el objeto imaginado no será satisfecha. Esa goma reúne las características del *objeto* para Robbe-Grillet: ajena al hombre, como la realidad exterior de las cosas, aquél no puede establecer contacto con ella. Pero la trama detectivesca nos reserva una sorpresa: el policía matará a la supuesta víctima. El muerto, que no lo estaba, resulta asesinado por el encargado de descubrir al criminal. Y surge el equívoco. No sabemos si el policía es o no un hijo del señor Dupont al que se alude vagamente y nos preguntamos si esa muerte no será una especie de justificación fatal del destino, de repetición burlesca del drama de Edipo. ¿Se trata tan sólo de una hábil trampa tendida a los lectores demasiado habituados a explicarse la conducta de los personajes? Wallas, personaje enigmático para nosotros y aun para él, puesto que se desconoce a sí mismo, acaba por dar muerte, sin saberlo y de una manera imprevista y arbitraria, a alguien que podría ser su padre... Y que podría no serlo... *

El tiempo de la novela cierra su ciclo restituyendo las cosas al momento inicial. El crimen, cometido aparentemente una noche a las siete y media, se comete realmente 24 horas más tarde. Ha habido sólo un paréntesis, no medido por el reloj del protagonista que se ha detenido, tras el cual se restablece el orden. Alrededor del patrón del café, que asiste imperturbable al azar de los acontecimientos, los objetos y los personajes flotan como embarcaciones mecidas al antojo del oleaje, con su carga de pescados muertos y de hombres.

A pesar del propósito expreso de evitar la psicología, tanto como la política o la implicación social, Robbe-Grillet no puede evadir del todo las motivaciones de sus hombres sin cara. Este individuo impreciso, indiferente, insensible al recuerdo, con una

* Después de terminado este ensayo, encontré la confirmación de las alusiones al mito de Edipo en "*Clefs pour Les gommés*" de Bruce Morrissette (*Les gommés*, Union Générale d'Éditions, París, 1962), quien califica a la novela de "versión moderna de la tragedia de Edipo", según testimonio recibido del propio Robbe-Grillet. Es evidente, en todo caso, que Wallas-Edipo es un personaje anti-trágico, deliberadamente caricaturizado. Por eso resulta muy sugerente la interpretación de L. Rodiez (texto inédito citado por Morrissette) que considera a *Les gommés* como la demostración de la imposibilidad para el hombre contemporáneo de nutrirse de los mitos heredados del pasado. La goma buscada por Wallas sería un instrumento simbólico para borrar la continuidad con el pasado humanista.



"Un presente inapreciable, tenso o neutro, amortajado"

estrecha imaginación reducida al cálculo minucioso de las ventanillas, es un sádico criminal. El marido invisible, en cuyo punto de vista nos situamos en *La jalousie*, es un hombre perseguido por obsesiones, quizás un loco. Sin embargo, el autor se comporta como si no lo supiera. Con enorme indiferencia relata la conducta del asesino antes y después del crimen (*Le voyeur*), jamás el crimen mismo: en relación con ese crimen conserva idéntica helada y circunspecta lucidez que el criminal. Se mantiene respecto de sus personajes igualmente ajeno, "ligeramente separado", como el vendedor ambulante que se convertirá en asesino frente a las expresiones tensas y ansiosas de sus compañeros de viaje. En las primeras novelas —*Les gommes*, *Le voyeur*— el crimen es el suceso obvio, aunque no se produzca frente a nuestros ojos. En *La jalousie* se suprime cualquier alusión, siquiera indirecta, al adulterio: cerramos el libro sin saber, más que el propio marido, si algo se ha consumado entre los supuestos amantes. La mirada alucinada del personaje que no se muestra, reproduce mil veces los gestos contemplados. Los párrafos se repiten íntegramente, como en la memoria anormal del marido los gestos que considera inculpadores. La mesa laqueada de blanco, el vestido, la navaja de rasurar, el vaso, las palmeras, los sillones, el piso, la puerta tienen contornos ineludibles. La realidad se descompone en sus elementos formales — ángulos de 45 grados, paralelepípedos, trapecios isósceles, cuadrados. El paisaje visual del personaje se ordena como un cuadro cubista. La descripción renuncia a los recursos tradicionales de la literatura para recurrir a los de la plástica. Las palabras se abstienen de evocar; el lenguaje sólo funciona en su sentido más inmediato, para dar cuenta de la presencia, sobre el polvo de la carretera, de un sapo aplastado; o sigue los movimientos de una hormiga o los contornos sinuosos de una nube. La huella del insecto estrellado sobre la pintura mate de la pared del comedor podrá borrarse fácilmente. No es cosa de inquietar a nadie.

La mirada del anónimo espectador seguirá registrando día tras día los mismos gestos sin poder llegar a ninguna conclusión. Para nosotros se oscurece el tinglado. "Son las seis y media. La noche negra y el ruido ensordecedor de los grillos se extienden de nuevo sobre el jardín de la terraza, en torno a la casa." Reina por fin la oscuridad definitiva sobre el portal, el comedor, la habitación de las persianas entornadas. Hemos asistido a lo largo de 218 páginas, detrás de imaginada celosía, a los desplazamientos enigmáticos de una mujer de cabello negro (...) y un hombre que se llama Franck.

Puede hablarse, con cierta amplitud de criterio, de los "personajes" de Sarraute o de Butor, aunque no sea en el sentido

de la novela tradicional. Nunca dejamos de establecer con ellos cierto contacto. ¿Pero cómo afirmar que conocemos a algún personaje de Robbe-Grillet? Es cierto que hay siempre alguna mirada humana sobre los estrechos perímetros de su espacio novelesco, pero nada más: una mirada que se detiene indiferente o movida por imprecisa pasión sobre las personas y las cosas y que en su sospechosa lucidez puede disimular inclusive una anormalidad. En este vacío donde los ecos de las voces rebotan y se pierden, donde nadie dice nada que quiera decir algo, la falta de significado se manifiesta también —aunque el novelista pretende eliminar progresivamente de su obra cualquier alusión semejante— en una deformación psíquica, un hueco más dentro de la ausencia generalizada. Ni siquiera queda el sonido y la furia. La vida es una historia dudosa y desvaída, que no se puede contar. Un presente inapreciable, tenso o neutro, amortajado. Un mundo sin memoria, sin antecedentes y sin consecuencias.

En *el laberinto*, el soldado no sabe adónde va. Hay silencio y cae nieve. Inmóvil, apoyado en un poste de luz, espera. La guerra ha terminado (¿cuál? Robbe-Grillet advierte que no se trata de ninguna situación histórica). El soldado busca una calle cuyo nombre no recuerda, para entregar un paquete a un destinatario desconocido. No sabe lo que contiene el paquete, que le ha sido confiado por un compañero desaparecido en la última batalla. Sin embargo, protege su envoltorio como si se tratara de un asunto de vida o muerte. El soldado escucha voces que no se distinguen, que se confunden con otros ruidos, ¿se tratará de voces humanas? Las calles no tienen nombre — algunas conservan aún sus letreros, pero tan borrosos que no se pueden leer. Además todas son idénticas, las casas iguales, las ventanas cerradas, los vidrios sucios, sin una sombra que delate tras ellos una figura humana. ¿Están todas vacías? Los personajes se detienen por momentos con la fijeza de una pose fotográfica. Tan pronto son seres de carne y hueso como figuras de un grabado. "... la tensión sucede al movimiento, los rasgos se han crispado, los miembros se han vuelto rígidos, la sonrisa se ha convertido en rictus, el aliento ha perdido su intención y su sentido. Ya no subsiste, en su lugar, sino la desmesura, la extrañeza y la muerte". Sobre la cómoda de la pieza hermética hay un grabado. Los semblantes se confunden: hay quizás un sólo niño o quizás dos; el espectador de la lejana habitación del último piso es, o no, el mismo que socorre al soldado herido y recoge ¿quién podría asegurarlo? el paquete misterioso. Como si las figuras vivas fueran inidentificables y hubieran pasado a formar parte de algo concluido, de una imagen dibujada, de un grabado titulado "La derrota de Reichenfels".

Podríamos interpretar sin duda —olvidando el consejo del autor— la busca del destinatario del paquete por el extenuado superviviente de la batalla perdida: 1) ¿hay algo que "el hombre" pretenda conservar más allá de la soledad, el fracaso y la muerte?; 2) ¿prevalece la solidaridad como valor posible en un universo despojado de todos los significados? El soldado cae abatido por las ametralladoras de una de las primeras patrullas del ejército de ocupación. Pero puede refugiarse, ya herido, en un zaguán de donde será conducido por brazos generosos a una habitación segura. Allí morirá, pero el paquete —con algunas cartas de amor, un reloj, un anillo— tiene muchas probabilidades de llegar a manos de su destinatario.

Pero Robbe-Grillet ha insistido demasiado en su desinterés por todas las manifestaciones de la literatura contemporánea que han intentado, de alguna manera, devolver un sentido a la vida. Ningún ordenamiento es posible, para él, puesto que ni él ni nadie sabe adónde va. Si *En el laberinto* fuera, en última instancia, un libro "recuperable", el autor advertiría que lo es a su pesar y que, en ese caso, los resultados de su arte no están todavía a la altura de su propia experiencia ahistórica que no concibe siquiera la posibilidad de existencias problemáticas dentro de la sociedad, ni de una búsqueda cualquiera, salvo la de una forma autosuficiente e indiferente de su propio contenido.

En *el laberinto* no sería pues sino el diseño formal imaginado por el personaje solitario de la habitación aislada por gruesas cortinas rojas. Como lectores, tenemos derecho a imaginar que ese personaje es el novelista mismo, situado frente a su mundo, frente al silencio: "Ningún rumor, ni siquiera ensordecido, franquea jamás las paredes del cuarto, ninguna trepidación, ningún soplo de aire, y en el silencio descienden lentamente delgadas partículas, apenas visibles bajo la luz de la pantalla, descienden lenta, verticalmente, siempre a la misma velocidad y el fino polvo gris se deposita en una capa uniforme, sobre el piso, sobre la colcha, sobre los muebles."