



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“EL REALISMO DE FLAUBERT Y ROBBE-GRILLET
(Madame Bovary y La Celosía)”

TESIS QUE PRESENTA:
VICTOR FERNANDO ZAMORA AGUILA

PARA OBTENER AL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LETRAS MODERNAS
(Letras Francesas)

MÉXICO

1982



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCION

El objetivo central de este trabajo es demostrar, a través de la comparación de dos novelas separadas por un siglo, que la visión de la realidad de los artistas corresponde a la de su clase social y se ve reflejada en su obra. Por visión de la realidad entendemos un sistema de representaciones, creencias, valores, prejuicios que quieren explicar y/o justificar un estado de cosas. Dicho de otra manera, por visión de la realidad entendemos la ideología de una clase social, que se manifiesta de un modo particular en cada individuo.

Tal vez se piense que no hay necesidad de probar que un artista ve el mundo y crea su obra de acuerdo al modo de ver el mundo y trabajar de su clase social; se nos dirá acaso que esto es obvio, que es una perogrullada. Por otro lado, se nos puede objetar también que a nada conduce mostrar las similitudes entre la obra de un escritor determinado y las realizaciones de un grupo social, ya que con eso no se explican los "valores intrínsecos" de la obra de arte. A lo primero responderíamos que no es tan obvio el nexo entre la obra de un escritor determinado y las realizaciones de un grupo social. Para probarlo mencionaríamos a dos importantes escritores que tenemos a la mano y que no ven tal nexo: Flaubert y Robbe-Grillet. A la segunda objeción contestaríamos que el hablar de clases sociales cuando se trata de explicar una obra de arte nos ayuda, precisamente, a mejor entenderla, pues de ese modo la ubicamos en su ámbito de significación. Desde luego, este procedimiento presupone que se acepte como válido para la interpretación de la obra literaria el tomar en cuenta el aspecto se-

mántico, y no sólo sus cualidades formales.

Con respecto a las dos obras que aquí estudiamos, la demostración que buscamos nos ha de proporcionar elementos para valorarlas y explicarlas. Esto será sobre todo con La Celosía, novela mucho menos estudiada que Madame Bovary. A través de la comparación que hacemos nos proponemos llegar a una segunda demostración: Entre Madame Bovary y La Celosía no hay diferencias esenciales, es decir, en ambas novelas se da la misma visión (artística) de la realidad. Como se ve, este segundo objetivo se relaciona con el primero que hemos mencionado y contribuye a su realización. Nos interesa en todo caso establecer cuál es el grado de innovación que se da con La Celosía, una de las obras representativas del "Nouveau Roman".

En el título de esta Tesis hablamos de "realismo". Es necesario dejar bien claro qué entendemos aquí por ese término. Cuando a lo largo del presente trabajo nos referimos al realismo de Flaubert y Robbe-Grillet no pensamos en una "escuela" literaria o en una corriente artística, de las que aparecen en los manuales de literatura. Por "realismo" entendemos más bien la visión de la realidad, la actitud frente a la realidad que estos autores manifiestan a través de su obra teórica y novelística. Y si decimos: El realismo de Flaubert y Robbe-Grillet es porque tratamos únicamente del realismo que priva en sus obras, de su manera de ver la realidad. Con seguridad un título como el que elegimos es inexacto o se presta a equívocos. Pero no quisimos titular esta Tesis: "La concepción del mundo de Flaubert y Robbe-Grillet" o "La ideología de Flaubert y Robbe-Grillet en sus novelas", porque en-

tonces éste parecería más bien un ensayo filosófico o sociológico que un análisis literario.

¿Por qué comparar a Flaubert y a Robbe-Grillet? ¿por qué precisamente Madame Bovary y La Celosía? ¿Sería fructífero comparar a Flaubert y a Butor, o a Stendhal y a Robbe-Grillet? ¿o a Balzac y a Nathalie Sarraute? La razón principal de nuestra elección es de tipo subjetivo. Intervinieron preferencias personales tanto en la elección de los autores como de las obras. También intervino —¿por qué no decirlo?— la casualidad. En efecto, la idea de tratar simultáneamente estas novelas surgió debido a que coincidieron en un momento la relectura de Madame Bovary y la lectura de La Celosía. Sin embargo, el hecho de haber tenido esa idea tuvo también una motivación más objetiva. Esta motivación radica en las coincidencias entre las dos novelas que desde un principio se nos hicieron evidentes:

- el papel de las sensaciones
- el papel de los objetos
- el papel de la imaginación (del ensueño)
- la derrota del personaje frente al mundo
- la dislocación del tiempo y del espacio.

Vimos que el tratamiento literario de estos temas constituía toda una actitud ante la realidad —un "realismo", como lo entendemos aquí.

Así, pues, el presente trabajo está estructurado con base en tres aspectos fundamentales, con los cuales intentamos determinar cuál es el realismo los escritores en cuestión: a) El objeto y su papel en la obra. b) La imaginación y su papel en la obra. c) La relación entre imaginación y objeto dentro de la obra. Comenzamos

la exposición con un examen somero de la teoría literaria de ambos autores, para dar un mayor fundamento a la comparación. De paso mostramos —y esto es importante en nuestro trabajo— que no hay diferencia esencial entre la obra artística y la obra teórica de Flaubert y Robbe-Grillet. También incluimos un capítulo en donde se examinan aspectos más bien técnicos (aunque con hon- das raíces semánticas) tales como el status del narrador, el pun- to de vista en el interior de la narración y los planos tempora- les y espaciales.

En el capítulo 5, que es una conclusión global, establecemos la filiación ideológica de Flaubert y de Robbe-Grillet, de sus obras, y el alcance artístico y cognoscitivo de su proyecto rea- lista. Vale la pena transcribir desde ahora estas palabras de Jacques Leenhardt y dar nuestra opinión al respecto para que que- de bien claro en qué dirección apuntamos: "... de un modo negati- vo primeramente y después evolucionando hacia cierta positividad, el nouveau roman se presenta como una de las expresiones ideoló- gicas más características del rechazo a los valores burgueses tra- dicionales."⁽¹⁾ Veremos si en verdad La Celosía se opone a los valores burgueses y, puesto que se trata de valores ideológicos, veremos si propone de verdad nuevos valores. Hablar de ideología en un trabajo de literatura no es ningún pecado; al contrario, hay que hacerlo: si conocemos la ideología de una obra de arte, conocemos una parte importante de ella, su valor semántico; es- taremos más cerca que antes de conocerla como obra de arte, y go- zaremos más que antes con sus valores meramente formales.

Por último, para terminar esta introducción, digamos algo so-

1.- Jacques Leenhardt, Lectura política de la novela, p. 37.

bre la forma en que aquí estudiamos Madame Bovary y La Celosía. Alguien dijo que cada obra tiene su propia vara de medir. Estamos de acuerdo. Por ello es que nuestro estudio del realismo a través del examen del objeto y la imaginación se pretende válido sólo con respecto a las susodichas novelas. No sabemos si sería fructífero trasladar este tipo de análisis a otras obras. Y ni siquiera proponemos este enfoque para todo enfrentamiento a Madame Bovary y La celosía, pues no podemos ignorar que no todos los estudiosos de estas obras han necesitado o necesitarán en el futuro extraer las mismas respuestas que nosotros buscamos. El único criterio válido para todos los lectores críticos de cualquier momento y lugar es que el enfrentamiento a las obras de arte debe ser siempre variado, enriquecedor, interesante, como esperamos que sea el nuestro.

Capítulo I

LA TEORIA LITERARIA DE FLAUBERT Y ROBBE-GRILLET

Lo más extraordinario que puede pedirse al lenguaje es que no diga nada. Si, como veremos en distintas partes de este trabajo, su función originaria y fundadora fue comunicar a los seres humanos entre sí, ¿cómo puede buscarse, entonces, una manifestación del lenguaje que no diga nada? Este es el caso de cualquier "formalista", de cualquier "poeta puro" o de, como se lo llame, cualquier escritor que intencionalmente pone en el centro de objetivos el lograr una construcción lingüística en la cual el aspecto semántico tenga la menor importancia posible. ¿Cuál es el origen psicológico y social de tal actitud frente al lenguaje? ¿Es posible realizar tal propósito? ¿El hecho de que se trate de creación artístico-literaria constituye una condición especialísima que permita "liberar" al lenguaje de su carga semántica? Apuntaremos la respuesta a estas preguntas en el presente capítulo. Para ello debemos exponer, aunque sea rápidamente, la teoría literaria de Flaubert y Robbe-Grillet, representantes destacados del "formalismo" literario.

1.1. La obra sobre nada.

Nadie mejor que Flaubert ha formulado el credo de quienes oponen arte y vida, creación artística y utilidad, formas bellas y contenido semántico. En un célebre pasaje de su correspondencia, Flaubert confiesa sin reservas:

Lo que me parece bello, lo que quisiera hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ligaduras exteriores, que se mantuviera por sí mismo con la fuerza interna de su estilo,

así como la Tierra se mantiene por sí misma en el aire sin nada que la sostenga; un libro que casi no tuviera tema o en el que por lo menos el tema fuera casi invisible, si esto pudiera ser. Las obras más bellas son aquellas donde hay menos materia; cuanto más la expresión se aproxima al pensamiento, cuanto más la palabra se confunde con él y desaparece, tanto más hay belleza. Creo que el porvenir del arte está en esa orientación (...) Por eso es que no hay temas hermosos ni temas feos, y que podría establecerse casi como un axioma, desde el punto de vista del arte puro, que no hay temas, pues el estilo es, por sí solo, una manera absoluta de ver las cosas...⁽¹⁾

Aquí está expresado el más alto ideal del artista que busca dignificar al máximo su propia obra. Para lograr tal propósito ensalza la parte de la obra que le corresponde (la forma artística) y quita valor a la parte de la obra que le es proporcionada por el mundo, la sociedad (el aspecto semántico). Un libro bello es un libro "sin tema", "sin ligaduras exteriores". Ciertamente, Flaubert es consciente de que no hay libros sin tema, pero es indudable que, para él, el grado de belleza de una obra aumenta conforme disminuye la presencia de la "materia" en su interior.

Robbe-Grillet, en sus textos teóricos sigue la misma línea, e incluso parece ser más radical en sus afirmaciones:

Yo no transcribo, construyo. Esa era ya la vieja ambición de Flaubert: construir algo a partir de nada, que se mantenga por sí mismo sin tener que apoyarse sobre nada exterior a la obra; y esa es hoy en día la ambición de toda novela.⁽²⁾

El escritor reclama el derecho de crear con autonomía. Y no sólo eso: reclama, sobre todo, el derecho de crear. Ya no considera su

1.- G. Flaubert, "Carta del 15 de enero de 1852 a Louise Collet." (Todas las traducciones de la correspondencia de Flaubert son propias.)

2.- A. Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, p. 177. (Todas las traducciones de esta obra que utilizamos son propias.)

trabajo como el de un mero interprete, un escriba de lo que piensa la sociedad. Ahora él decide sobre qué escribir y para qué escribir. Él sabrá qué sentido dar a su obra. En este caso decide no darle ninguno.

Para Flaubert no había, pues, temas importantes o artísticos en sí; lo esencial era la elaboración estilístico-técnica. Durante la redacción de Madame Bovary llega a decir "Bovary me aburre. Es por el tema (...) ese tema burgués me fastidia."⁽³⁾ Y sin embargo trabaja con pasión cada página. Por supuesto que en su época la anécdota de las novelas no podía dejar de tener una importancia fundamental para un público ávido de consumir historias. Pero en Flaubert se percibe la voluntad de no halagar al lector con historias apasionantes. En Madame Bovary, pese al gran interés que despierta la temática del adulterio, el lector encuentra pesada la lectura de ciertos pasajes demasiado descriptivos para su gusto acostumbrado a narraciones plenas de emoción. Además, los personajes no tienen la emotividad, ya no digamos de Atala o Julie, sino de un Rastignac o de un Julien Sorel; todos, en cambio, son mediocres y su vida carece de relieve e interés. En su vida no pasa nada trascendental, y si llega a pasar, pronto se termina la aventura, como en el caso de Emma. La novela de Flaubert, si bien no trata de nada, trata de muy poco; el aburrimiento de Emma es como una prolongación del que produciría posiblemente la obra en un lector que, como la propia protagonista, está acostumbrado a ser halagado con historias en las que sus aspiraciones queden satisfechas. El escritor Flaubert proclama de este modo su derecho de crear lo que a él le da la gana y no lo que desee el público

3.- Salvo indicación, las citas de la correspondencia de Flaubert están tomadas de la recopilación de Charles Carlut, La Correspondence de Flaubert. Daremos el número de página correspondiente a esta recopilación. Todas las traducciones son propias. Cf. p. 308.

comprador. En su elección de relatar la banalidad y la monotonía de la vida provinciana se puede ver, entonces, un reflejo de su credo literario.

Las condiciones en que se publica La celosía son diferentes. Robbe-Grillet ya puede permitirse escribir cientos de páginas en las que no se cuenta nada... o casi nada. La anécdota desaparece casi por completo. El aburrimiento acude con facilidad en un lector "viciado" por otro tipo de literatura. Robbe-Grillet dice, a propósito de la muerte de la anécdota:

Narrar bien consiste entonces en hacer que lo que uno escribe se parezca a los esquemas prefabricados a que la gente está acostumbrada, es decir, que se parezca a la idea convencional que la gente tiene de la realidad.⁽⁴⁾

Proclama su derecho de escribir "aburrido": "una ruptura de interés, un estancamiento serán (considerados) los mayores defectos del libro"⁽⁵⁾, y su derecho de crear: "Lo que da fuerza al novelista es precisamente que inventa con toda libertad, sin modelos."⁽⁶⁾

En cuanto a los personajes de Robbe-Grillet, también desaparecen como focos de interés; es más, en su caso desaparecen casi totalmente incluso como personajes.

1.2. La forma absoluta. El texto productor.

Puesto que lo más importante para el escritor es la forma en que se construye el texto, ésta se convierte para él en el único fin de su búsqueda. Lo que hay que buscar es una forma, la forma; los contenidos desaparecen como objetivos. Flaubert afirma que la una y los otros están indisolublemente ligados: "la forma y

4 y 5.- A. Robbe-Grillet, Pour..., p. 35.

6.- Ibid., p. 36.

y el fondo ... no existen nunca aisladamente..."⁽⁷⁾ Pero en otro lugar sostiene que, en la literatura, el contenido no tiene la misma importancia que la forma: "no separes la forma de la idea, pues la idea sólo existe en virtud de la forma..."⁽⁸⁾ "La moral del Arte consiste en su belleza misma; primero que nada estimo el estilo, y después la Verdad."⁽⁹⁾ Al escritor le importa casi únicamente lo que él crea; todo sentido con que la sociedad cargue sus palabras es algo ajeno al Arte. Robbe-Grillet, como siguiendo el mismo proceso de valoración de la forma sobre el contenido, va más lejos aún y escribe que la forma es la verdad de la obra. La "Verdad" ya no viene después de la forma, sino que está en la forma misma. Consiguientemente la forma será todo el contenido:

Ocurre lo mismo en una sinfonía y en una pintura que en una novela: en su forma es donde reside su realidad. Pero (...) también en su forma es donde reside su sentido, su "significación profunda", es decir, su contenido.⁽¹⁰⁾

Si bien afirma que la forma es el contenido, no puede decirse que para él los dos elementos tengan el mismo rango. No se identifica la forma y el contenido. Si habla de contenido es únicamente con fines polémicos. En realidad, para Robbe-Grillet la forma no es el contenido, la forma lo es todo, la forma es lo único, puesto que el contenido no existe en la obra que se ha propuesto construir. No en balde parangona una sinfonía y una novela queriendo eliminar las diferencias entre la literatura y las demás artes y quitando de ese modo importancia al aspecto semántico peculiar de la obra literaria.

7.- Charles Carlut, op. cit., p. 392.
10.- Robbe-Grillet, op. cit. p. 49.

8.- Ibid., p. 392.
9.- Ibid., p. 336.

¿Qué valor puede tener, entonces, una forma pura? ¿Para qué empeñarse en escribir con la intención o a sabiendas de que no se dirá nada interesante al lector?

La obra se vuelve interesante en sí misma, como una totalidad autárquica. Veamos lo que deseaba Flaubert en una obra:

Mé pregunto si un libro, independientemente de lo que dice, no puede producir el mismo efecto (que la Acrópolis). En la precisión de los ensambles, la rareza de los elementos, el pulimento de la superficie, la armonía del conjunto, no hay acaso una virtud intrínseca, una especie de fuerza divina?⁽¹¹⁾

Por su parte, Robbe-Grillet, con su defensa del arte por el arte como principio, no puede menos de reconocer que la forma, por su armonía, su precisión, etcétera, reúne todo el valor de la obra.

Esta posición significa algo muy sencillo de comprender: la Obra de Arte, la obra acabada es concebida como el resultado de una combinatoria. Puesto que lo importante es la combinación, a eso se "reduce" la labor del artista.

El arte no es la realidad, escribe Flaubert. No importa lo que se haga, uno está obligado a elegir entre los elementos que ella proporciona. Eso es todo el ideal, de donde resulta que hay que saber elegir.⁽¹²⁾

Lo importante no es, entonces, lo elegido por el artista, sino la elección que él hace, su acción creadora, su propia manera de elegir... y combinar. Y por si alguna duda queda sobre lo que se proponía Flaubert, he aquí esta frase, más clara por más radical: "Lo único verdadero son los "nexos", es decir, la manera en que nosotros percibimos los objetos."⁽¹³⁾ Por supuesto que este "no-

11.- Ch. Carlut, op. cit., p. 260

12.- Ibid., p. 339.

13.- Ibid., p. 352.

sotros" quiere decir "nosotros los artistas". En la misma carta dice que para que la realidad sea variada hay que saber mirarla: "se trata de mirar (los hechos) de más cerca." La mirada del artista ocupa un lugar privilegiado, fundamental.

Flaubert considera que las descripciones sirven, y mucho, al texto mismo y no a otra cosa. Dice así: "En mi libro no hay ninguna descripción aislada, gratuita; todas sirven a mis personajes y tienen una influencia inmediata o lejana sobre la acción."⁽¹⁴⁾ En esta frase hay dos palabras sintomáticas. La palabra "influencia" nos indica que la descripción no desempeña una función de servidora en la obra; antes bien, ejerce influencia sobre la misma. Por otro lado está el uso de la palabra "acción". Si analizamos nos damos cuenta de que Flaubert no utiliza un término equivalente a récit o écriture, sino que se refiere directamente a la anécdota; es decir, la descripción interviene no como el soporte de la historia que, mal que bien, se cuenta en la novela, no interviene como parte del texto que sostiene la historia, sino que lo hace dentro de la historia misma que se cuenta, dentro de la acción referida. Para entender esta afirmación en apariencia absurda hay que entrar en la coherencia de una estética que erige la forma como lo único valioso en la obra. Lo que se quiere decir en esta frase es que la descripción, al no ser gratuita, ejerce una influencia tan valiosa que puede (¿por qué no) convertirse en personaje y desempeñar un papel. Esa es por lo menos la intención del que escribe.

Por su parte, Robbe-Grillet se propone lo mismo. Su concepto de la descripción parece calcado sobre el que implícitamente tie-

14.- Ch. Carlut, op. cit., p. 406.

ne Flaubert:

La descripción servía para situar las grandes líneas de un decorado; después sirvió para destacar algunos elementos particularmente reveladores; pero ahora no habla más que de objetos insignificantes en sí, o que trata de volver insignificantes. Antes pretendía re-producir una realidad preexistente; ahora afirma su función creadora.⁽¹⁵⁾

El texto es más que un reflejo de la realidad; es un productor de su propia realidad, o en todo caso un re-productor de la misma, pero jamás su reflejo pasivo. "Los pintores de retratos hacen malos retratos (los buenos son hechos por pensadores, por creadores, que son los únicos que saben reproducir)"⁽¹⁶⁾, dice Flaubert, y con esto toma una actitud ante la realidad. Comenzamos a entender cuál es el realismo de nuestros autores.

1.3. La obra para nada.

Consecuencia de esta actitud frente a la obra y frente a la realidad es que el contenido de la obra no sólo debe ser relegado, sino que hasta es considerado un vicio, un elemento perjudicial a la belleza de la escritura. Pero no sólo se trata de relegar el "contenido", se trata de negarse a cualquier compromiso con el lector, incluso con cualquier posible lector, es decir, con la sociedad en general. No importa de qué compromiso se trate (moral, político, estético, religioso, etcétera), ni con quién sea, siempre será rechazable. Puesto que el arte no debe servir a nada ni a nadie, Flaubert reprocha así a un amigo escritor: "Te he visto mezclar al Arte un montón de cosas ajenas, el patriotismo, el amor (...)

15.- Robbe-Grillet, op. cit., p. 159.

16.- Ch. Carlut, op. cit., p. 267.

que le son extrañas en mi opinión (...) y lo limitan.⁽¹⁷⁾ La posición de Robbe-Grillet no es distinta:

El arte no puede ser reducido al estado de medio al servicio de una causa que lo sobrepasaría, aunque ésta fuera la causa más justa, la más exaltante; el artista no pone nada por encima de su trabajo, y pronto se percata de que sólo puede crear sin una finalidad.⁽¹⁸⁾

Aquí se plantea el problema de la finalidad de la obra literaria. Nos parece que se trata de un problema diferente al de su origen. Hemos visto cómo para Flaubert y Robbe-Grillet el origen de la obra se sitúa en la actividad creadora del escritor, del artista. Ahora podemos ver que la finalidad de la obra no se sitúa tampoco fuera de ella misma. Más bien, no existe una finalidad propiamente dicha. En esta estética, de la búsqueda de una obra sobre nada parece derivarse naturalmente la de una obra para nada. Parece que la obra que no sirve para nada debió de haber salido de ese vacío de significado que es la creación del artista a partir de nada. Si se reclama el derecho de crear una realidad, se reclama el de que esa realidad sea perfectamente inútil. No se piensa para nada en un compromiso social. El único compromiso necesario es aquél que se tiene con la obra.⁽¹⁹⁾

Queda, así, planteada la última consecuencia del formalismo tan coherentemente sostenido en lo teórico por Flaubert y Robbe-Grillet. El no-compromiso significa para ellos, más que un rechazo de la sociedad o de intereses políticos determinados⁽²⁰⁾ (justos o injustos), un esfuerzo por dignificar la obra literaria y elevarla al rango de Obra de Arte por encima de criterios utilita-

17.- Ch. Carlut, op. cit., p. 319.

18.- Robbe-Grillet, op. cit., p. 42.

19.- Ya veremos cómo no es en realidad el único compromiso necesario, sino el único compromiso posible.

20.- Es posible que este rechazo del compromiso a través de la obra literaria no signifique necesariamente una positividad política en el plano personal, como es el caso de Robbe-Grillet, quien

ristas, por encima del tiempo y, en consecuencia, del gusto originado en la adhesión a una escuela literaria y una ideología determinadas: se trata de desideologizar la obra, de hacerla igual (no semejante) a una pieza musical, y a una composición pictórica abstracta.

Con esto terminamos la exposición a grandes rasgos del formalismo de nuestros autores. Ahora debemos preguntarnos cuál es el origen de tal proyecto y cuáles son las posibilidades de que se realice, es decir, debemos responder a las preguntas que tan espontáneamente surgieron desde un principio.

1.4. ¿Por qué el culto a la forma?

Acaso nadie más que Flaubert ejemplifique con sus sufrimientos al escribir el hecho de que la creación literaria es una lucha contra el lenguaje. Se trata de apartarse de la norma lingüística imperante, de no utilizar la lengua que heredaron las generaciones anteriores y que la sociedad sanciona cotidianamente. El escritor se encuentra con que, a diferencia del pintor, del músico, su medio de expresión es exactamente el mismo que usa un hombre de negocios y un obrero. Esta es su verdadera desgracia, pues queda condenado inso facto a librar una batalla interminable contra el material que utilizará en la elaboración de su obra. El lenguaje está siempre contaminado por un uso vulgar y, lo que es peor, está siempre cargado de significados. Para construir la prosa artística, entonces, hay que ir más allá del lenguaje que se usa en los mercados. (21)

El primer —y tal vez el único— impulso del escritor forma-

no parece ser ningún amargado al estilo Flaubert. Pero eso no invalida nuestra interpretación de la apoliticidad de su obra, actitud asumida con la misma violencia por ambos autores.

21.- El proyecto de "purificación" del lenguaje por parte de Mallarmé era mucho más radical que el de Flaubert, pero, como veremos, sus raíces no pueden sino ser las mismas.

lista es permanecer inmerso en la materia que forma su obra. Puesto que no le importa —por principio— transmitir un mensaje determinado, sería feliz si lo escrito no significara nada. Y para lograr esto, o, más bien, como consecuencia de esta actitud, sería feliz si su escritura sólo fuera un conjunto de formas desarticuladas para el lector, para la sociedad que se ha empeñado en mantener el sistema de la lengua como un instrumento. La obra tendría su propia coherencia, distinta a la del lenguaje común y corriente. Así, pasando por el lenguaje articulado lo menos que fuera posible, se establecería un lazo de unión directa entre la emoción del creador y el resultado literario. ¿Qué clase de obra resultaría? ¿tendría un aspecto definido y sería analizable? Alfonso Reyes, salvando el problema de nombrar lo inarticulable, lo innombrable, llama a esas "obras" jitanjáforas. Y explica así la necesidad que de ellas se tiene:

¡La verdad es que en el taller del cerebro se amontonan tantas virutas! De tiempo en tiempo, salen a escobazos por la puerta de las palabras; pedacería de frases que no parecen de este mundo, o meros impulsos rítmicos, necesidad de oír ciertos ruidos y pausas, anatomía interna del poema: necesidad que algunos confunden con la inspiración. Andamos en las fronteras de la ecolalia. (22)

Después de dar ejemplos de distintos tipos de jitanjáfora (desde las onomatopeyas cotidianas hasta algunos poemas de Blake, pasando por los juegos de palabras infantiles y populares y por las fórmulas mágicas), concluye: "... de todo tiempo, el pueblo y los poetas han aflojado las riendas de la fantasía, y (...) una fuente lírica alimenta, bajo tierra, los caudales de la creación." (23)

22.- Alfonso Reyes, La experiencia literaria, p. 183.

23.- Ibid., p. 226.

Valerse de la jitanjáfora es, en mayor o menor medida, dar libre curso a la emoción.

Para explicarse los sufrimientos de Flaubert como escritor hay que tomar en cuenta las anteriores palabras de Alfonso Reyes. Flaubert tenía que ceñirse, pese a sus impulsos líricos, al rigor del lenguaje. La época que vivió y el hecho de que optara por la prosa eran como dos grandes obstáculos frente a la efusión. Tal vez en el terreno de la poesía su sufrimiento hubiera sido menor; de hecho una de sus aspiraciones era dar a la prosa las cualidades de la poesía. Pero el caso es que nunca practicó la poesía, por lo menos la poesía en verso.

La manifestación última de una obra a partir de nada y para nada sería, pues, un conjunto de efusiones expresadas alóxicamente y válidas sólo por sí mismas. La jitanjáfora es una actitud frente al lenguaje, es una necesidad cotidiana y artística.

Pero no debe olvidarse que la jitanjáfora, que sería la máxima expresión de la ausencia de contenido, sólo existe de una manera esporádica o intrascendente. Lo cierto es que el lenguaje literario está "irremediablemente" atado al significado. También es cierto que la prosa de Flaubert se caracteriza por ser una de las más rigurosas, de las que presentan un estilo perfectamente controlado, de las que, en suma, presentan una unión muy lograda entre la forma y el contenido. Todo lo cual, sin embargo, no invalida la paradoja que aquí nos interesa señalar: por un lado está el impulso lírico y por el otro, oponiéndose, está el lenguaje que sólo puede ser riguroso. Se desarrolla una lucha entre la subjetividad y la objetividad, entre la literatura como un sueño

y la literatura como una ciencia⁽²⁴⁾.

En cuanto a Robbe-Grillet, su lucha jitanjáforica (perdónese-nos el término) contra el lenguaje parece ser menos dolorosa; con él se logra en mayor medida la desarticulación del discurso artístico. Entre Flaubert y él han ocurrido muchas cosas; baste nombrar a Proust, a Joyce, a los surrealistas. En La Celosía la incoherencia pone su asiento. Si bien en el nivel estilístico encontramos una frase construida lógicamente, en el nivel estructural campean el "desorden" y la acausalidad. Se ha perdido toda articulación entre las acciones, o bien se ha establecido una causalidad, una coherencia privativas de la obra, las cuales más allá de ese ámbito no significan nada. Por lo menos, el autor les niega rotundamente todo significado externo, como hemos visto. Más adelante volveremos sobre este fenómeno de la desarticulación; por el momento retengamos esto: en la novela se ha dado rienda suelta a la emotividad-fantasía (en este caso es la del narrador-personaje) y esto se materializa en la insistencia obsesiva sobre ciertas escenas que se repiten en cualquier momento y sobre ciertos objetos que son descritos en detalle sin causa aparente.

Podemos determinar, entonces, una causa psicológica del culto a la forma: el deseo de exteriorizar la emoción sin ninguna traba (en este caso el lenguaje articulado es la traba). Se podrá objetar que no es válido considerar que la causa psicológica del formalismo de dos personas diferentes es la misma, pero de ningún modo pretendemos que el carácter de Flaubert sea el mismo que el de Robbe-Grillet. Únicamente estamos haciendo hincapié en una de las causas que, seguramente, intervienen en el formalismo de nues-

24.- Este es un aspecto importante del formalismo de Flaubert y Robbe-Grillet que conviene señalar desde ahora. Ambos autores se encuentran en la encrucijada de la razón y la irracionalidad, lo cual condiciona su manera de ver la realidad, su "realismo" particular.

tros autores y en la preeminencia de la emotividad en sus novelas. Queda fuera de duda que Flaubert era más que nada un espíritu lírico. También se dice que era neurótico y no sabemos cuántas cosas más⁽²⁵⁾. Respecto a Robbe-Grillet, poco sabemos realmente sobre su psicología. Podría pensarse, incluso, que no es ningún neurótico y mucho menos un espíritu lírico como Flaubert⁽²⁶⁾. Por una lectura apresurada y poco analítica de La Celosía puede pensarse que es un escritor "objetivo". Sin embargo, en reciente entrevista declaró que su obra no es objetiva en el sentido común del término⁽²⁷⁾. Ya observamos que, efectivamente, La Celosía no es una novela objetiva, sino lo contrario, y seguiremos insistiendo en este aspecto central a lo largo del presente trabajo.

En otro nivel de análisis, el sociológico-político, las causas del culto a la forma se localizan en el reflejo de una situación social. Así, para Georg Lukács, el formalismo es parte de una ideología (burguesa):

La forma pura, sin contenido, tiene su origen en una apatía (aparente) por la política que se debe a la "angustia", el "absurdo", el "caos" del mundo. En realidad se trata de una reacción ante la "rebelión de las masas".⁽²⁸⁾

Hemos visto cómo Flaubert y Robbe-Grillet rechazan el contenido como un elemento de valor fundamental dentro de la obra. Y de Flaubert sabemos no sólo que era un apolítico (aparente, como aclara Lukács, pues la decisión de no hacer política implica ya una posición política), sino también que expresaba con especial énfasis su desprecio por la masa, su reacción negativa ante los

25.- Confrontar, por ejemplo, El idiota de la familia, de J.-P. Sartre.

26.- Robbe-Grillet, además, no es un "literato": hizo estudios de agronomía.

27.- Declara que la crítica inventó la objetividad de su obra. Cf. unomásuno, 10 de octubre de 1980.

hechos de la Comuna, etcétera. Por otro lado, cuando trata en su correspondencia temas que no tengan que ver con la obra de arte, su tono es más bien de amargura, de resentimiento: abomina del socialismo, detesta a los burgueses que lo rodean, considera que el sufragio universal es una verdadera estupidez, desprecia a Francia y a sus gobernantes... ¿Cómo puede un hombre que considera que todo es "bêtise" creer que haya en las palabras de cualquier persona alguna verdad, algún "contenido" perdurable y valioso? El pesimismo respecto a los proyectos políticos y a los hombres que los sustentan, el pesimismo respecto a la vida social tiene que desembocar forzosamente en un pesimismo respecto a uno de los más importantes medios de cohesión y organización social: el lenguaje. Así, el culto a la forma pura (con su correspondiente rechazo del contenido) es, si no un refugio ante la rebelión de las masas, sí un refugio ante el pesimismo de un burgués que reniega de su posición y no desempeña las tareas que le corresponden en la vida como burgués. Flaubert se niega a adular al público (su público, que es burgués) y construye en gran medida la obra que él desea; se niega a ser el portavoz conciente de un público que busca en la lectura una satisfacción que no encuentra en la monotonía de su vida. Pero, de todas maneras, el escritor necesita darle una razón de ser, una finalidad a su trabajo. En vista de que la finalidad no está en el contenido, debe recaer sobre lo único que queda: la forma.

A partir del momento en que el escritor dejó de ser testigo universal para transformarse en una conciencia infeliz (hacia 1850), su primer gesto fue asumir el compromiso de su forma. (29)

28.- Georg Lukács, Significación actual del realismo crítico, p. 110.

29.- Roland Barthes, El grado cero de la escritura, p. 12.

Así se refiere Barthes al fenómeno que señalamos: el formalismo se vuelve un refugio, un sucedáneo, una consecuencia del desgarramiento de la conciencia ante la dialéctica de la razón y la sinrazón. El formalismo como el único compromiso posible.

El caso de Robbe-Grillet, viene siendo el mismo. J. Leenhardt, en la primeras páginas de su estudio sobre La Celosía, ve la necesidad de remitirse a la crisis de la conciencia que afectó al mediar el siglo XIX a hombres como Flaubert: "la crisis de la escritura se encuentra ligada a la crisis de la conciencia burguesa después de 1848."⁽³⁰⁾ Tenemos, así, que desde Flaubert hasta Robbe-Grillet se extiende esa llamada "crisis" del lenguaje. Pero la verdad es que, para ser crisis, nos parece ya muy larga. Más bien creemos que esa actitud pesimista frente al lenguaje que deriva inevitablemente en un formalismo está ligada a una conciencia a la que, por generalizar, llamamos burguesa. Pensemos en algunos grandes autores o tendencias literarias que se dan entre Flaubert y Robbe-Grillet: Mallarmé, Joyce, el surrealismo. Si algo hay en común entre estos hitos es la impugnación del lenguaje, del lenguaje entendido como vehículo de la comunicación; los une la misma desconfianza en la univocidad, en la verdad de la escritura que se "utiliza" socialmente. La obra de Robbe-Grillet es un hito más, así como la de Flaubert es uno de los primeros, si no es que el primer gran hito del formalismo necesario. Brecht observa que el vanguardismo (tan caro a Robbe-Grillet) es sólo un disfraz, que lo único que cambia en la literatura burguesa actual es la envoltura de la obra;

30.- Jacques Leenhardt, op. cit., p. 12.

Los defectos de la producción literaria en la fase avanzada del capitalismo se dejan comprobar en los intentos desesperados de los escritores por extraer nuevos encantos de los viejos contenidos burgueses.⁽³¹⁾

Brecht considera además que ésta es una prueba de la decadencia del capitalismo⁽³²⁾. Pero la verdad es que, así como en Flaubert el formalismo no es sólo un refugio ante la rebelión de las masas, en Robbe-Grillet no es sólo un reflejo del supuesto fin del capitalismo. En los dos el formalismo es asimismo una manera de protestar, un rechazo del utilitarismo burgués. Robbe-Grillet cree por necesidad en la autonomía de la forma; él es una conciencia que, perteneciendo a la clase dominante, se niega a ser el portavoz de la misma. Y entonces se da el mismo desgarramiento que en Flaubert, y con las mismas consecuencias.

En resumen, una importante causa del culto a la forma es la pertenencia a la clase dominante de una conciencia que no acepta poner su obra al servicio de esta misma clase (aunque de cualquier modo esa obra corresponda a la visión del mundo que se pretende negar).

1.5. Conclusión: la utopía formalista.

Pensemos en un artista, sean cuales sean su época y su "especialidad", momentos antes de ponerse a trabajar. De pronto su vida pasa a depender de la materialización de algo que, en su interior, pugna por exteriorizarse. ¿Qué pensar de un artista como Flaubert que, según el testimonio de su correspondencia, pasó prácticamente toda su vida de escritor en ese trance doloroso de engendrar una obra de arte? ¿Y qué pensar de un Zola o un Gorki? ¿o

31.- Bertolt Brecht, "El formalismo y las formas", en Estética y marxismo, recopilación de Adolfo Sánchez Vázquez, p. 232.

32.- Ibid.

de un artista plástico cualquiera? Tal parece que la experiencia creadora es diferente en cada caso. Esa diferencia se debe, por un lado, al material con el que se va a trabajar, y por el otro, a la actitud tomada frente a ese material. La creación musical permanecerá en el reino de la irracionalidad, de la emotividad; la de un pintor podrá representar figuras perfectamente reconocibles, pero su obra se dirigirá en primer lugar a los sentidos; lo mismo pasa con la creación escultórica. Pero en el caso del escritor existe una circunstancia que marca la diferencia entre la literatura y las demás artes: el escritor trabaja con palabras, y las palabras, en su estado evolucionado, se sitúan en el polo opuesto a aquél en donde se encuentra la expresión musical o la de las artes plásticas. Las palabras, son creaciones de la humanidad, mientras que los colores, las formas, los sonidos musicales, los movimientos, no son estrictamente hablando creaciones humanas; el hombre social toma de la naturaleza estos elementos y los organiza para satisfacer distintas necesidades. El lenguaje articulado tiene la misma finalidad, pero no el mismo origen; nació como una necesidad, nació junto con el pensamiento y junto con él se desarrolló; también moriría junto con él. Pensar y discurrir (formar discursos) van juntos como el río y su cauce; cada uno da existencia al otro. Del lenguaje se vale todo ser social, y en la medida en que hace esto fortalece la integración del grupo al que pertenece. Pero en este grupo está también el poseído, el poeta lírico, que se niega a la integración y no obedece al instinto gregario de la masa. Se empeña en ser individuo y entonces comete la "transgresión" consistente en usar el lenguaje para

fines personales. El lenguaje, la mayor obra de arte de la sociedad (Sapir)⁽³³⁾, el más poderoso medio de cohesión creado por el ser humano, es usado por el poeta lírico para fines egoístas, disgregadores. Flaubert es uno de esos poetas. Si la sociedad, en su instintiva defensa, crea la retórica, las reglas, inventa escuelas literarias para encasillar al creador individual, éste reniega de todo eso y sigue su propio, su único camino: el que abrió él mismo. Existe, frente a esta, otra clase de escritor, la del comprometido con la sociedad y que no utiliza el lenguaje para su propia satisfacción sino que respeta el sentido social de las palabras. Pero el escritor disgregador, en cambio, se compromete sólo con su creación individual.

Robbe-Grillet, con su formalismo a ultranza, es tan disgregador como Flaubert. Y si ponemos en primer lugar el caso de este último, es debido a la pasión, a la intensidad con que está planteado el sufrimiento del escritor formalista en la Correspondance. Cualquier escritor con esta actitud debe de experimentar el mismo sufrimiento al enfrentarse al lenguaje, la misma envidia de los músicos que disponen de un material no "lastrado" con significados y, por consiguiente, la misma tentación de transformar el lenguaje en música, la página escrita en una partitura llena de signos puros y la obra literaria en una pieza arquitectónica cuya armonía descansa sobre una adecuada combinación de los elementos.

Hay, pues, dos utopías: logras la "purificación" del lenguaje, y construir una obra perfecta. La segunda presupone la primera; la primera conduce, tarde o temprano, a la segunda.

Respecto a la purificación del lenguaje, nos habíamos pregun-

^{de} 33.- Edward Sapir, El lenguaje, p. 249: "El lenguaje es el arte mayor amplitud y solidez que conocemos, es la obra gigantesca y anónima de incontables generaciones."

tado si es posible lograr tal decantación en el terreno de la creación literaria. La máxima expresión de la pureza lingüística sería la creación poética; Flaubert quería hacer poesía con su prosa. Pero, como señala Alfonso Reyes, no toda la literatura es poesía, y no toda la poesía es pureza:

La literatura en pureza no debe confundirse con la tan traída y llevada noción de "poesía pura". Ante todo, porque la poesía pura sólo es una parte de la poesía; una cumbre si se quiere, pero no toda la montaña.⁽³⁴⁾

Reyes considera que la "poesía pura" es sólo una faceta de la literatura; nosotros pensamos que tal faceta no existe. Para existir necesitaría situarse en los terrenos de la jitanjáfora, y no salir nunca de ellos. Pero desde el momento en que el poeta utilizara una palabra ya sancionada por la sociedad con un significado, su poesía pura dejaría de existir. E incluso las propias jitanjáforas correrían el riesgo de que la sociedad las cargara de significado. El escritor tendría que inventar a cada paso un nuevo código de escritura.

En este punto conviene hacer alusión a la teoría del "texto productor", sustentada por Jean Ricardou y destinada a dar valor a los ímpetus formalistas de la "Nueva Novela". Las "pruebas" que da del poder productor del texto son los anagramas, los calambures, los palíndromos y todo tipo de juegos de artificio con que algunos autores adornan sus novelas. A decir verdad, no sabemos qué puede producir el juego: "Rien, nier, rein, ire, renie, nerf, rang, rire."⁽³⁴⁾ Estos juegos no son más que una pálida imitación de las variaciones sonoras de una pieza musical que sí producen

34.- Alfonso Reyes, El declive, p. 42.

35.- Jean Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman, p. 123.

algo: emociones y placer. La pretendida liberación del texto con respecto al "significado autoritario"⁽³⁶⁾, no se logra. Porque no puede existir un significante sin significado, a menos de que se trate de un significante totalmente inventado y alejado del lector (pero que, a la menor oportunidad, será cargado con un significado, cualquiera que sea). En cuanto a lo que sería producido por el supuesto texto puro, se trata una vez más de desahogos, ya que no se pretende producir significados.

Pasemos a la concepción de la obra como una construcción equilibrada al máximo y compuesta por signos "puros".

El lenguaje, que es el material de la literatura, puede ser considerado como un conjunto equilibrado, acabado. Sapir dice:

La arazón básica del lenguaje, la constitución de un sistema fonético bien definido, la asociación concreta de los elementos lingüísticos con los conceptos y la capacidad de atender con eficacia a la expresión formal de cualquier clase de relaciones, todas estas cosas las encontramos perfeccionadas y sistematizadas rígidamente en cada uno de los idiomas que conocemos. ⁽³⁷⁾

Debido a una generalización (válida, por lo demás, que hace Sapir, el lenguaje es concebido como un edificio "rígidamente" sostenido. Pero no nos engañemos: el lenguaje, como la cultura que lo sostiene, no es ni puede ser inmóvil. El lenguaje está tan vivo como los seres que lo utilizan y por lo mismo está sujeto a cambios interminables y sistematizables sólo por la abstracción. El lenguaje (usando otra terminología podríamos decir "la lengua") sólo existe cuando se realiza en el habla, y no como un conjunto de formas puras. Barthes distingue entre lengua y estilo del es-

37.- Jean Ricardou, op. cit., p. 11.

38.- Edward Sapir, op. cit., pp. 29-30.

critor diciendo que la primera son las posibilidades idiomáticas y el segundo es la manera personal de realizarlas; la escritura es el resultado concreto de estos dos elementos combinados, en ella el escritor se individualiza totalmente⁽³⁹⁾. Nosotros diríamos sencillamente que la escritura es el habla particular del escritor, su idiolecto. ¿Cómo puede, entonces, existir una obra literaria acabada si su material —el lenguaje realizado en el habla— nunca es estático? Se podría decir que en el caso de la literatura sí se puede hablar de un sistema rígido, puesto que los elementos que componen la obra no cambian: la obra permanece tal como la dejó el autor y nadie cambia las palabras ni los capítulos que la componen. Pero hay algo que no puede evitarse: los sucesivos lectores de una obra van cambiando el sentido de las palabras que entregó el autor, y por lo tanto la forma original sufre transformaciones inevitables, invisibles físicamente.

Una vez más, la comparación de la literatura con otras artes se derrumba. Los tabiques con que se construye la obra literaria no permanecen iguales. El sueño de la novela perfecta, acabadísima, por fortuna es sólo un sueño, pues de lo contrario la literatura sería finita.

Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior —dice Borges—, menos por el texto que por la manera de ser leído: si me fuera otorgado leer cualquier página actual (...) como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil (...) La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es (...). Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones.⁽⁴⁰⁾

39.- Roland Barthes, op. cit., pp. 17-20.

40.- Jorge Luis Borges, obras completas, pp. 747-48 (subrayado de P. Z.).

Madame Bovary y La Celosía son libros distintos con cada lector, porque cada uno las lee de distinta manera y les da un significado diferente. La obra literaria, si llega a ser "perfecta", lo es por su riqueza de sentidos y emociones, más que por la utópica exactitud de su construcción. Así, pues, aunque las palabras de la novela no sean alteradas, la alteración de su significado incide sobre su valor formal, puesto que al cambiar su sentido cambia su importancia.

Capítulo II

EL OBJETO Y LA OBJETIVIDAD

No existe ningún desfase relevante entre la obra teórica y la obra propiamente literaria de los autores que estudiamos. Hay tal cohesión entre las respectivas novelas y las respectivas teorías, que éstas vienen siendo, en muchos sentidos, la explicación de aquellas, o, si se prefiere, las novelas que aquí estudiamos son una prolongación de los postulados que Flaubert y Robbe-Grillet aceptan; teoría y literatura son las dos caras de una misma moneda.

Sabemos que en cierto modo se puede considerar la obra como un reflejo (exacto o no) de la personalidad del escritor, aunque no pretendemos aplicar aquí un método biográfico. Sería exagerado sostener que un autor muestra su vida en una obra literaria, puesto que él se propusiera tal cosa, entonces escribiría sus memorias o algo similar. Pero también sería exagerar decir que en la obra (literaria y teórica) no hay nada de lo que es el autor como ser humano. Es importante asentar esto, porque veremos en este trabajo cómo la actitud de Flaubert y Robbe-Grillet frente a ciertos fenómenos de la vida puede con razón ser considerada igual a la tomada por los personajes principales de sus novelas, así como a la actitud que los propios autores guardan respecto a sus obras.

2.1. "¡Ser la materia!" ¡Ser la escritura!

¿Qué significa el acto de escribir para Flaubert y para Robbe-Grillet? Ya en el capítulo anterior vimos que su formalismo los hacía ver en el ejercicio de la literatura una labor tan dig-

na como cualquiera otra, e incluso más digna que muchas labores, puesto que conciben la creación como autónoma, valiosa por sí misma, libre de toda sujeción que^{no} se imponga ella misma. Pero, más allá del formalismo literario, la escritura es también un medio de existir. Sartre dice que la necesidad o el deseo de sentirnos esenciales para el mundo nos impulsa a hacer arte, a escribir. Al nombrar o pintar un objeto el artista siente que es no sólo el director, sino el productor del ser⁽⁴¹⁾. Y, en el caso específico de Flaubert, tenemos este juicio de Jean Pierre Richard: "La creación artística equivale para Flaubert a una creación de sí, por sí mismo."⁽⁴²⁾ La escritura es un ejercicio de autocreación.

Para entender esta concepción debemos recordar que Flaubert y Robbe-Grillet ven en el compromiso con la forma artística el único compromiso posible para ellos como escritores (y quizá como seres humanos). El camino elegido, es decir, el compromiso con la forma artística, es un perfecto sucedáneo de la acción real: se elige la escritura, pero para que ésta corresponda a la acción verdadera debe también ser ardua, estar llena de fealdades y problemas; debe encerrar secretos que se descubrirán luego de una pesada búsqueda; debe, en fin, ofrecer un premio al esfuerzo: la belleza, en este caso. Este es el premio al estilista que se hunde en la acción luchando a brazo partido contra sus enemigos: las cacofonías, las repeticiones de palabras, los diálogos desequilibrados, las descripciones mal conducidas, etcétera, por un lado; y por el otro contra el sometimiento de la literatura a una ideología cualquiera o a un fin social determinado. Puesto que no se acepta ninguna sujeción de la obra bella ante lo "externo" al ar-

41.- Jean Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, p. 90.

42.- Jean Pierre Richard, Littérature et sensation, p. 205.

te, el premio obtenido es satisfactorio no sólo porque es hermoso, sino también porque no compromete al escritor ante nadie en particular: su obra gana en eternidad. Así, el resultado es el mismo de siempre: el rechazo de un compromiso con la sociedad es una forma de huir de la acción verdadera. Por esto es que la actitud formalista radical de Robbe-Grillet es, ni más ni menos, una manera de evadir el mundo, no importando que sea indirecta ni que este autor no sea un misántropo derrotado como Flaubert: la evasión del significado es una evasión de la realidad social. Sólo tomando en cuenta esto es posible entender cabalmente la frase de Flaubert: E

Es algo delicioso escribir, dejar de ser uno mismo y sin embargo circular en toda la creación de la que ⁽⁴³⁾ uno habla ... eso es motivo de orgullo o de piedad.

Se trata de ya no ser el mismo, de fundirse en la escritura porque lo que se es en la realidad no resulta satisfactorio. Si se es un mediocre burgués temeroso de la acción o un burgués que se niega a integrarse a la mediocridad de su clase, entonces lo único satisfactorio es dejar de ser el mismo para dejarse llevar, sin oponer resistencia, voluptuosamente, por el río del lenguaje. ¿Hay algo más "delicioso" que luchar contra el lenguaje y abandonarse a la corriente de los ritmos creados? Por lo menos es más delicioso luchar contra el lenguaje que luchar contra la realidad. En la frase dice Flaubert que circula en aquello de que habla; pero en el fondo da a entender que circula en su escritura. Recordemos que para él el estilo no sólo está por encima del contenido, sino

43.- Ch. Carlut, op. cit., p. 86.

que el estilo es, o debería ser, todo en la obra. Si el burgués común y corriente elabora en sus fábricas objetos (útiles o inútiles), el burgués vergonzante que es Flaubert elabora en su taller bellos objetos (útiles o inútiles). A esto se refiere Barthes cuando escribe que:

Flaubert (...) constituyó definitivamente a la Literatura como objeto por el advenimiento de un valor-trabajo: la forma se hizo el término último de una "fabricación", como una cerámica o una joya...⁽⁴⁴⁾

Sólo en tanto objeto la escritura es capaz de albergar al ser frustrado e impotente, y no en tanto "Obra de Arte". Flaubert dice: "me incrustaría en el colorido de lo objetivo y me absorbería en ello con amor."⁽⁴⁵⁾ Y por supuesto, al ser absorbido por lo objetos pierde conciencia de sí y se olvida del mundo externo, aquel que en el ámbito de la escritura se manifiesta a través de la significación de las palabras. Lo que se logra al fundirse con el objeto es una aniquilación de la conciencia vía aniquilación del significado.

Robbe-Grillet no hace ninguna referencia explícita a este fundirse con el objeto. Pero, como veremos pronto, en La Celosía no es otra la actitud del personaje central frente a los objetos, la cual coincide además con la de Emma Bovary. Gerard Genette señala esta importante similitud; cita un pasaje de la primera Tentación de San Antonio y lo comenta:

"Frecuentemente, con motivo de cualquier cosa, de una gota de agua, de un guijarro, de un cabello, te has detenido, inmóvil, con la mirada fija y el corazón abierto." Todos los flaubertianos coinciden en hallar

44.- Roland Barthes, op. cit., p. 14.

45.- Charles Carlut, op. cit., p. 111.

en este pasaje, un eco de las disposiciones propias de Flaubert... (46)

Genette observa la correspondencia entre la vida del autor y su obra. Pero lo que más nos interesa en este momento es la correspondencia que encuentra entre Flaubert y Robbe-Grillet. Cita a Barthes:

"Los objetos de Robbe-Grillet involucran verdaderamente a la anécdota misma y a los personajes que ésta reúne en una especie de silencio de la significación." Si bien el estilo descriptivo de Flaubert, tan profundamente substancial, pleno de materialidad resplandeciente, esté todo lo alejado posible del de Robbe-Grillet, estas consideraciones pueden encajar en ciertos aspectos de su obra. (47)

Vamos, pues, preparando el terreno para hacer una lectura de las novelas observando el aspecto de la fetichización de los objetos por parte de los personajes, que es el exacto correspondiente de la reificación de la escritura por parte de los autores. (48) La escritura, después de ser reificada es fetichizada: el culto a la forma resulta ser una consecuencia natural de la transformación de la escritura en objeto. Podremos ver, asimismo, que si Flaubert hace de la obra un objeto, Robbe-Grillet adopta esa misma actitud y agrega una reificación de los personajes (procedimiento que en Flaubert ya se encuentra esbozado): en vez de relaciones humanas pone en escena relaciones entre cosas.

46.- Gerard Genette, Figures I, p. 231.

47.- Ibid., p. 240.

48.- Por "fetichización" entendemos sencillamente el sacrificar un objeto. "Fetichismo: En sentido estricto, la creencia en el poder sobrenatural o mágico de objetos materiales particulares.", Nicola Abbagnano, Diccionario de Filosofía. Con el término "reificación nos referimos al conferir la cualidad de cosa a aquello que no lo es. Goldmann (Pour une sociologie du roman) utiliza este término refiriéndose a cómo en la obra de Robbe-Grillet los persona-

En Madame Bovary los objetos merecen gran atención por parte del narrador. Casi podríamos decir que, en ocasiones, llegan a tener, dentro del conjunto armónico de la obra, tanta importancia como los personajes. Pero si formulamos así el problema de los objetos no estamos exponiendo lo que en última instancia queremos decir: que en esta novela los personajes son colocados en un momento dado en el mismo rango que los objetos. Se aclara de esta manera que no sólo los objetos adquieren autonomía, sino que hay momentos en que los personajes son vistos como objetos, son reificados. (49)

Los principales personajes de la novela son los siguientes, en orden de aparición: Charles, Emma, Homais, León y Rodolphe. Es de llamar la atención que los cinco son presentados, ya a través de uno o varios objetos, ya en medio de descripciones minuciosas de objetos o lugares. En la primera página se describe al niño Charles por su aspecto físico, según lo ve uno de sus compañeros de escuela; pero no hay mejor descripción de él que la que hace el narrador de su gorra:

en una palabra, era uno de esos lamentables objetos cuya muda fealdad tiene las profundidades de expresión del rostro de un imbécil. (p. 22) (50)

La gorra es Charles, de otro modo no se justifica una presentación tan detallada de ese objeto. (51)

najes son como objetos, es decir, están reificados. Creemos que el concepto de reificación puede ser aplicado también al lenguaje, en tanto es concebido como un objeto.

49.- Este fenómeno tiene mucho que ver con el de la llamada "muerte del personaje", del que trataremos en el apartado 4.1.

50.- Todas las traducciones de Madame Bovary que utilizamos son propias. La edición que usamos es la de Gallimard, Collection Folio, 1972. Para la traducción de las citas nos auxiliamos de la edición española publicada por Espasa-Calpe, Colección Austral, 1971. En adelante sólo daremos entre paréntesis la página en que se localizan las partes citadas de la edición francesa.

La primera aparición de Emma es característica de la reificación de los personajes que hace Flaubert. Charles llega a la granja de los Bertaux. Sigue una descripción de lo que ve al llegar en el exterior y en el interior. En medio de esa descripción, como un ser sin relevancia, confundida entre los objetos del lugar aparece el personaje principal de la novela:

El patio formaba pendiente hacia arriba, habían plantado en él árboles simétricamente espaciados, y el alegre graznido de un tropel de gansos resonaba junto a una charca.

Una joven que vestía falda de merino azul con tres volantes apareció en la entrada de la casa para recibir al señor Bovary, a quien hizo entrar en la cocina, donde ardía un alegre fuego. (p. 35)

Siguen detalles descriptivos, la presentación del padre de Emma, la curación de la fractura, y una nueva entrada en escena de la futura heroína de la novela:

"... la criada sacaba tiras de las sábanas para hacer vendas y la señorita Emma trataba de coser unos cojinitos. (...) pero al coser se pinchaba los dedos, llevándose los enseguida a la boca para chupar la sangre.

Charles se sorprendió por la blancura de sus uñas. Eran brillantes, de agudas puntas, más cuidadas que los marfiles de Dieppe y cortadas en forma de almendra. La mano... (p. 36)

De modo que Emma no aparece por sí misma o por la presentación que el narrador hace de ella, sino que es descubierta por la mirada de Charles, como cualquier objeto que está ahí. Además, lo primero que se dice de Emma está relacionado con algo tan material como su forma de vestir y sus uñas como el marfil. Después Charles

51.- Sobre el problema de las descripciones volveremos en los apartados 2.2. y 2.3.

ve sus manos y sus ojos. Emma va emergiendo de entre los objetos y adquiere poco a poco cualidades humanas.

La presentación de Homais no es muy distinta:

Un hombre con babuchas de piel verde, algo picado de viruelas y tocado con gorro de terciopelo y borla de oro, calentábase la espalda junto a la chimenea. Su semblante no expresaba más que la satisfacción de sí mismo y tenía un aspecto tan apacible como el jilguero suspendido sobre su cabeza, en una jaula de alambre: era el farmacéutico. (p. 110)

Es de notarse que de su vestimenta se nombran dos cosas, las pantuflas y el bonete; el personaje queda descrito con sólo nombrar lo que tiene en los pies y lo que tiene en la cabeza. Se da un detalle, su rostro está picado de viruelas. Y por si faltara algo, el narrador lo compara al jilguero.

En cuanto a Léon y Rodolphe, seres de importancia en la vida de Emma, si bien no son presentados sólo a través de algún objeto, sí salen a escena de un modo más bien accidental. Léon es visto por primera vez así:

Emma, una vez en la cocina, se acercó a la chimenea. Con la punta de los dedos se levantó la falda hasta las rodillas, y, habiendo descubierto sus tobillos, acercó a la flama, por encima del guiso, su pie calzado con un botín negro (...). El rojizo resplandor de la llama se reflejaba en su figura, cada vez que el soplo del viento entraba por la puerta entornada. Desde el extremo opuesto de la chimenea, un joven de cabellos rubios la miraba silenciosamente. (p. 117)

Más que aparecer, Léon es descubierto por un ojo que se desplaza: primero aparece la chimenea, luego Léon. Y del mismo modo es des-

cubierto Rodolphe por la distraída mirada de Emma:

Emma estaba acodada en su ventana, cosa que hacía con frecuencia —la ventana, en provincias, reemplaza al teatro y al paseo—, se entretenía en mirar aquel rústico barullo, cuando divisó a un hombre con levita de terciopelo verde. (p. 176)

En La Celosía este procedimiento es llevado al extremo. Es fácil percibir que las acciones de los personajes semejan movimientos de máquinas; por ejemplo, cuando A... se cepilla el cabello leemos:

La cabellera completamente deshecha, el cepillo desciende con un ruido ligero, que tiene algo de soplo y de crepitación. Apenas llega a la parte baja de su recorrido, muy rápido vuelve a elevarse hacia la cabeza, en donde golpea con todas las cerdas, antes de deslizarse nuevamente sobre la masa negra, óvalo color de hueso cuyo mango, bastante corto, desaparece casi por completo en la mano que lo ciñe con firmeza. (p. 64)⁽⁵²⁾

Son incontables las escenas en donde A... o cualquiera de los otros personajes son sepultados por los objetos. Aquí el cepillo se mueve por sí mismo y la mano parece ser un objeto autónomo más.

He aquí una de las apariciones de Frank, personaje de primer rango:

Sobre el aparador, a la izquierda de la segunda lámpara (...), están apilados los platos limpios que serán usados durante la comida. A la derecha de la lámpara y detrás de ella —contra la pared— un cántaro indígena de barro cocido señala el centro del mueble. Más a la derecha se dibuja, sobre la pintura gris de la pared, la sombra agrandada y borrosa de una cabeza de hombre —es la cabeza de Frank. No lleva saco ni cor-

52.- Alain Robbe-Grillet, La Jalousie, Editions de Minuit, 1957. Todas las traducciones de esta novela que utilizamos son propias. En adelante sólo indicaremos entre paréntesis la página en que se localizan las citas.

bata, y el cuello de su camisa está muy abierto; pero es una camisa blanca irreprochable, de tela... (p. 21)

Es claro que en las dos novelas se confunde a los personajes con los objetos. El caso extremo es el del personaje principal de La Celosía: el marido. Sabemos de su existencia sólo porque aparecen los objetos que utiliza: vasos, cubiertos, sillas. No hay otro medio de conocerlo.

La relación entre los personajes y los objetos ya se concibe desde que se pone atención a la forma en que aquéllos son presentados y a su forma de ver los objetos; si en cierto modo estos personajes ven a los demás seres humanos como objetos, a la vez ven en los objetos, más que una prolongación de los seres humanos, a seres independientes. Tanto en el caso de Emma como en el del marido, los objetos son como la materialización de los deseos, los temores, las obsesiones, las decepciones... Luego del baile en la Vaubyessard, cuando Emma vuelve a la realidad de su mundo, encuentra la cigarrera de uno de los asistentes y en ella cree ver otra vez aquella elegante sociedad. Pero no tiene esperanzas de volver ahí, y entonces descarga sobre ese objeto su rabia:

Emma, tomando la cigarrera, la arrojó fuertemente hasta el fondo del armario. (p. 88)

Prefiere no ver un objeto que, por contraste, le hace ver la mediocridad de su vida. En otra parte leemos:

Pero era sobre todo a la hora de la comida cuando ya no podía más, en esa salita de la planta baja, con su estufa que echaba humo, su puerta que rechinaba, sus muros que exsudaban, su piso húmedo; toda la amargura

de la existencia le parecía servida sobre su plato...
(p. 99)

Más claramente no puede decirse que el objeto es cargado de cierta significación emocional por el observador no racional. En La Celosía, podemos decir que prácticamente todo objeto es cargado de ese tipo de significación porque el único observador es el marido intranquilo. El observa obsesivamente aquellos objetos que le sugieren lo que teme: la pérdida de su mujer (o de su propiedad privada, como sugiere Leenhardt⁽⁵³⁾). Por ejemplo, la hoja de papel azul, la carta inquietante que sin causa aparente es descrita una y otra vez:

A..., en su habitación, ha continuado su carta, con esa su escritura fina, apretada, regular. (p. 103)

Después vuelve a aparecer la hoja ¡pero en poder de Frank!:

Una hoja de papel de un azul muy tenue, doblada varias veces sobre sí misma (...) sobresale ahora de la bolsa derecha de su camisa. (p. 106)

Lo que da significado al papel azul es más que nada la imaginación del marido (o del lector); nada indica en el texto que el papel que usó A... sea el mismo que está en poder de Frank.

Hay otro elemento no humano que vuelve una y otra vez como signo de los temores y la impotencia del marido: el ciempiés. Leenhardt ha analizado exhaustivamente esta insistencia enfermiza sobre el ciempiés. Citemos sólo el pasaje en que el narrador asocia el ciempiés con el accidente imaginario que sufre A..., junto con Frank:

53.- Jacques Leenhardt, op. cit., p. 138.

De inmediato brota el fuego. Toda la maleza se ilumina, en el crepitar del incendio que se propaga. Es el ruido que hace el ciempiés... (p. 167)

El ser humano inseguro tiene necesidad de establecer cualquier tipo de dominio sobre el mundo que lo inquieta. (Veremos cómo en La Celosía un modo de dominar es la geometrización del mundo.) El personaje inquieto, al mismo tiempo que ve materializadas en los objetos las pasiones y luchas de su vida, se hunde en la contemplación de esos mismos objetos (sean objetos reales o sea una escritura reificada).

¿Cómo es posible que el ser temeroso se funda con el objeto que representa precisamente aquello que teme u odia? Lo hace para apropiárselo y, con ello, dominarlo, es decir, acabar con aquello que teme. El objeto es el sucedáneo de la vida; la apropiación y el dominio del objeto son el sucedáneo de los triunfos en la vida.

El objeto se mantiene ahí, frente a nosotros, en su distancia y su extrañeza; para hacerlo nuestro habría que hacerlo ⁽⁵⁴⁾ entrar en nosotros, o, como dice Flaubert, absorberlo.

Con estas palabras sintetiza J. P. Richard la actitud flaubertiana frente a la realidad externa, actitud que podemos extender por lo menos al personaje de La Celosía, si no es que al propio creador de esta obra. Terminaremos este apartado con el punto de vista de Bachelard:

El niño se lleva a la boca los objetos antes de conocerlos, para conocerlos. El signo de bienestar o de malestar puede ser borrado por un signo más decisivo:

54.- Jean Pierre Richard, op. cit., p. 122.

el signo de posesión realista. La digestión en efecto corresponde a una toma de posesión de una evidencia sin par, de una seguridad inatacable. Es el origen del realismo más fuerte (...). El realista es un digeridor. (55)

El llevarse los objetos a la boca, la digestión, son el paso más inmediato y primitivo, el primer movimiento en el afán de conocer, de hacer realismo y, finalmente, el modo más fácil de apropiarse los objetos que pueden atacar la sagrada seguridad individual.

2.2. Objeto y estética.

Ya vimos cuál es la importancia del objeto en dos niveles, el del escritor como ser humano que se funde con los objetos que lo refugian y el del personaje que hace los mismo. Pero en este mundo de irracionalidad que nos presentan Flaubert y Robbe-Grillet, el objeto tiene gran importancia en un tercer nivel, el de la construcción de la Obra de Arte.

El objeto tiene, en esta estética, una importancia capital para la elaboración de una obra bella. Así se explica la proliferación de descripciones en las novelas estudiadas. Es decir, abundan pasajes descriptivos en los que los objetos adquieren cierta autonomía. Esto, que es evidente en Madame Bovary, donde hay muchas descripciones de lugares y objetos que no son vistos por ningún personaje, no lo es tanto en La Celosía, pues en esta novela las descripciones están sostenidas por la mirada ubicua del narrador-personaje. Tendremos que recurrir a una frase de Robbe-Grillet para entender esta diferencia; según él "las cosas ya no serán el vago reflejo del alma del héroe, la imagen de sus

55.- Gaston Bachelard, La formación del espíritu científico, p. 199.

tormentos, la sombra de sus deseos." (55) ¡Dice algo que es exactamente lo contrario de lo que acabamos de demostrar en el apartado anterior! Este no es el momento de analizar una "contradicción" que es perfectamente lógica en Flaubert y Robbe-Grillet. (56) Por ahora nos interesa notar que no siempre, en las obras de Robbe-Grillet, los objetos están sostenidos por la mirada de un personaje. Por ejemplo, en el "relato" Le mannequin (57) se hace la descripción de una serie de objetos, y nada más. Nadie mejor que Jean Ricardou para ensalzar el valor de la descripción en la construcción de la Obra de Arte:

(La descripción) es, ya por sí misma, el relato. La cafetera descrita no es sólo un elemento útil al relato El mannequin, sino que Le mannequin es el relato (...) obtenido por el prolongamiento descriptivo de esta descripción. (58)

Gracias a Ricardou entendemos claramente la intención de Robbe-Grillet: convertir la escritura-descripción de objetos en un objeto, convertirla en el objeto mismo de la descripción. De ahí que afirmemos que en esta estética el objeto tenga una importancia capital. Porque no es, para decirlo claramente, un objeto cualquiera; no es el objeto que todos podemos ver y tocar. El objeto de que se trata en el relato es la escritura misma. De ahí que, tanto Flaubert como Robbe-Grillet abominen del realismo entendido como un "reflejo" de la realidad y de la descripción entendida como un "retrato" de las cosas y de las personas. Ya analizamos la frase en que Flaubert dice que las descripciones en su obra influyen sobre la acción; afirma tal cosa porque según él ella misma es la acción. Solo ahora podemos entender las palabras de Ricardou:

55.- Alain Robbe-Grillet, Pour..., p. 24.

56.- Lo haremos en los apartados 2.3. y 3.4.

57.- Alain Robbe-Grillet, Instantanées, nouvelles.

58.- Jean Ricardou, op. cit., p. 19.

"Así, no sin paradoja, la descripción es, ejercida con rigor, el más serio adversario del naturalismo."⁽⁵⁹⁾ La descripción no "refleja", sino que produce una realidad, la suya.

Si en La Celosía, a diferencia de Madame Bovary, interviene la mirada del personaje en las descripciones, se debe a que en esa novela el narrador y el personaje se confunden, representan en todo momento la misma mirada.

La estética de la escritura-objeto es irracional, en primer lugar porque, al menos en los casos aquí analizados, se pretende tener un objeto capaz de albergar al ser extraviado, desilusionado, y así protegerlo. Esa protección no va más allá de los campos del placer, de la emoción, de la ausencia de significados (que es la ausencia de la razón y por lo tanto del compromiso: la inconsciencia total).⁽⁶⁰⁾ Otro aspecto de esta estética lo encontramos en el carácter productor que se atribuye al propio lenguaje artístico. Al hablar de las jitanjáforas vimos cómo las fórmulas mágicas son consideradas por Alfonso Reyes como un tipo especial de esos desahogos. Y en realidad no son simples desahogos; son, para el practicante de la magia, productoras de realidad. El carácter evocador o creador de las fórmulas mágicas es el perfecto sucedáneo del poder creador de una acción verdadera. El hombre "primitivo", incapaz de oponerse a la naturaleza o a otro hombre, impotente ante un poder mayor, se refugia en su lenguaje mágico y le atribuye poderes creadores.⁽⁶¹⁾

59.- Jean Ricardou, op. cit., p. 24.

60.- Pensemos en los surrealistas, que se "negaban" a razonar y preferían la inconsciencia a que los llevaría el lenguaje desbordado, libre de trabas y de rigores significativos.

61.- ¿Por qué hablar de la magia en un trabajo sobre literatura? Queremos entender cuáles son las implicaciones de que el lenguaje sea reificado y fetichizado. (Las explicaciones ya fueron dadas en el apartado 1.5.)

La estética de la escritura-objeto implica, pues:

- una negación de la significación del lenguaje articulado (es decir, una negación de su capacidad de abstracción).
- una consiguiente vuelta al primitivismo en la relación con el lenguaje (es decir, una creencia en los poderes "creativos" o "mágicos" del lenguaje).

La primera actitud del hombre ante el lenguaje —dice Octavio Paz— fue la confianza: el signo y el objeto representado eran lo mismo. La escultura era un doble del modelo. La fórmula ritual (era) una reproducción de la realidad, capaz de re-engendrarla. Hablar era re-crear el objeto aludido. La exacta pronunciación de las palabras mágicas era una de las primeras condiciones de su eficacia. (62)

Verdaderamente nos asombran estas palabras. Parecen escritas para explicar no la actitud de los primitivos frente al lenguaje, sino la de Flaubert y Robbe-Grillet. El signo y el objeto son los mismos, y de ahí nace la confianza. En el caso de los primitivos es una confianza, casi diríamos inocente, primaria, intacta. En el caso de Flaubert y Robbe-Grillet es una confianza en el lenguaje que se había perdido, puesto que ya no se confía en su poder significador. Y en los dos casos se acaba en lo mismo: el lenguaje pasa a ser fórmula ritual capaz de re-engendrar o producir la realidad. Asimismo, en los dos casos la realidad re-engendada o producida es la que ya existe en el lenguaje mismo, puesto que el signo y el objeto son lo mismo; se va a producir lo que ya se

62.- Octavio Paz, El arco y la lira, p. 29.

tiene, de ahí la confianza que dan la posesión y el manejo del lenguaje-objeto. Por otro lado el prurito de repetir las fórmulas mágicas cuidadosamente no es el exacto correlato de la frase cuidada hasta el extremo, de Flaubert? Si se altera la fórmula no habrá una confirmación de la posesión y la seguridad de dominar la naturaleza; si se altera el ritmo de la frase literaria perfecta, la belleza poseída de antemano se desvanecerá dejando desamparado al artista.

Volvemos así a la idea de Bachelard de que el realismo necesita de la posesión.⁽⁶³⁾ Pero agregamos ahora que así ocurre con el realismo primario e irracional (Bachelard habla del realismo "más fuerte"), puesto que un realismo más evolucionado creería en la posesión y la seguridad que da el concepto: el lenguaje ya no sería el objeto, sería una posible imagen, una abstracción de ese objeto.

Ernst Cassirer entiende el desarrollo del lenguaje como un paso de la imitación a la abstracción pasando por la analogía.⁽⁶⁴⁾ En sus primeros estadios, el lenguaje contiene multitud de onomatopeyas y todo tipo de analogías entre la expresión y la realidad. Estos recursos son formas de "coger a distancia" los objetos:

Es el primero de los pasos mediante el cual el yo perceptivo y apetitivo aleja de sí mismo el contenido representado y deseado, configurándolo como "objeto", como contenido "objetivo". En el primer nivel del efecto y el impulso todo "aprehender" el objeto significa sólo cogerlo directa y sencillamente, tomar posesión de él. El ser extraño ha de ser sometido al poder propio, ha de ser incorporado a la esfera del yo en sentido puramente material.⁽⁶⁵⁾

63.- Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 199.

64.- Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, T. I.

65.- *Ibid.*, p. 137 (subrayado de P. Z.)

En esta etapa, el lenguaje o cualquier representación contienen la realidad que se desea poseer; El lenguaje no significa, porque entonces sería sólo una imagen de las cosas. El hombre primitivo posee un lenguaje que se asemeja al máximo a las expresiones plásticas. El animal flechado en los muros de las cavernas no es una "imagen", es el animal real que ya está siendo cazado. La realidad nombrada en la fórmula mágica está siendo ya poseída y dominada desde el momento en que se pronuncia la palabra adecuada. El lenguaje carece todavía de lo que será finalmente su característica esencial en la etapa desarrollada: la abstracción, la significación. "El lenguaje —dice Cassirer— pasó por tres etapas (...), la de expresión mímica, analógica y simbólica propiamente dicha."⁽⁶⁶⁾ (Y por simbolismo se refiere a la representación que hace el lenguaje, no a una motivación del signo lingüístico, como podría hacer pensar el término.)

Vemos así que en la etapa primitiva no se había dado aún la diferenciación entre el lenguaje y las artes plásticas y la música. Todo lenguaje (cotidiano o ritual) era poesía y era música y era, como las piedras esculpidas en donde estaban realmente las divinidades, y las pinturas en donde estaban realmente los seres pintados, un fetiche. Una vez que el lenguaje fue pasando a la etapa simbólica, fue necesario delimitar y cuidar el espacio del lenguaje sagrado, el de los poetas-sacerdotes. Pues bien, esto es lo que subyace a los intentos de Flaubert y de Robbe-Grillet de identificar el lenguaje con la música y las artes visuales. El escritor, además, se autoerige orgulloosamente como una especie de sacerdote guardián poseedor de la belleza. Ningún burgués

66.- Ernst Cassirer, op. cit., p. 148.

tendrá sus capacidades; ningún compromiso ensuciará la forma-fórmula protectora y productora.

¿Cómo se manifiesta en las obras que estudiamos esta concepción sacralizadora del lenguaje? ¿Hasta qué punto se logra una escritura pura, es decir, una escritura sin significado, capaz de producir o re-producir una realidad? Ya hemos dicho bastante sobre el carácter utópico de este propósito. Pero también he mos dicho que Flaubert y Robbe-Grillet, escritores con oficio, alcanzan un alto grado de coherencia entre sus teorías y sus obras. Vimos cómo su mayor enemigo es el utilitarismo de cualquier tipo a que pueda ser sometida la Obra de Arte. Este enemigo es el más difícil de vencer, y, para ser exactos, diremos que es el único invencible en toda la línea. Sin embargo, y aquí se demuestra que tanto Flaubert como Robbe-Grillet son artistas reales, poetas de la prosa (una prosa que llega a perder con ellos su característica linealidad, su horizontalidad), sin embargo, los dos logran un triunfo, relativo, pero triunfo al fin.

Madame Bovary es una novela que corresponde en mucho a lo que Flaubert admiraba en la Acrópolis: la perfección puramente formal. No vamos a hacer aquí un análisis estructural de la novela ni creemos que éste sea el lugar para hacerlo. Sólo mencionaremos algunas partes en las que la forma puede prescindir de su significado. En esas partes las formas están tan bien equilibradas que también pueden sostenerse por sí mismas, sin un recurso obligado a la significación. ¿Cómo explicar, si no es con esta autonomía relativa de la forma, el placer indiscutible que produce la relectura de la obra, cuando el contenido de la misma ya es cono-

cido por el lector?

Hay algunos capítulos, a nuestro parecer de los más logrados, como el de los comicios, el de la seducción de Emma por Rodolphe y los cuatro últimos que narran la agonía de Emma y lo que ocurre después de su muerte, en donde se encuentra esa independencia de la forma literaria. En el capítulo de los comicios (VIII de la Segunda Parte), se hace primero una larga descripción del lugar antes de presentar el encuentro Emma-Rodolphe. Para el lector ingenuo esta descripción es inútil, puesto que lo importante es el encuentro. (Y en efecto muchos críticos contemporáneos de Flaubert censuraron la abundancia de detalles "superfluos".⁽⁶⁷⁾) ¿Por qué insiste el narrador en ese aparente exceso? Lo que persigue Flaubert es oponer dos fuerzas, dos ritmos y dar como resultado de esa oposición un nuevo ritmo, más rico. Es fácilmente perceptible cómo en ese capítulo el comienzo es lento; los dos temas, el encuentro y los comicios, se alternan lentamente. Poco a poco el ritmo se acelera, los dos temas se alternan con violencia progresiva hasta finalmente casi confundirse. Los discursos de Rodolphe y el orador se suceden contrastando y a la vez asemejándose: ambos hablan huecamente, ambos se dirigen a interlocutores a quienes no es posible saber cuál es el contenido del discurso y que se beben las palabras sin razonar. Al mismo tiempo, al lector (y sobre todo al lector que ya conoce la trama, al que reluce) poco le importa lo que se habla; no le importa el contenido, sino la confusión y el apartamiento final de dos movimientos. Si no tuviéramos una violenta reacción en contra que obstaculizara la comprensión de lo que queremos decir, afirmaríamos simple y llanamente que ten-

67.- En la edición de Madame Bovary que utilizamos, se incluye al final algunas opiniones de críticos contemporáneos de Flaubert. Sainte Beuve afirma: "me hubiera gustado que en ocasiones hubiera una descripción menos detallada..." Y Pontmartin: "la novela hubiera podido prescindir muy bien de doscientas páginas, es decir, de dos mil descripciones." (pp. 469 y 471)

to Rodolphe como el orador acaban por no decir nada; pero nos parece más cauto, aunque también más inexacto, decir que el relato acaba por estallar y que el encuentro Emma-Rodolphe (el "contenido") queda sepultado por los ritmos creados, que las formas literarias se vuelven personajes de la obra:

Rodolphe hablaba con la Bovary de ensueños, de presentimientos, de magnetismo. El orador, remontándose al origen de las sociedades, describía aquellos salvajes tiempos en que los hombres se alimentaban con bellotas en lo profundo de los bosques. Luego, desprendiéronse de las pieles de los animales, cubriéronse con telas, abrieron surcos, plantaron viñas. (...) Rodolphe, paulatinamente, pasó del magnetismo a las afinidades, y mientras el presidente citaba a Cincinato con su arado (...) Rodolphe explicaba a Emma que esas atracciones irresistibles tenían su origen en una existencia anterior.

(...)

"¡Premios a los buenos abonos!" —gritó el presidente.

—Así, por ejemplo, cuando me presenté en la casa de usted...

... "¡Al señor Bizet, de Quincampoix."

—¿Sabía yo que la acompañaría?

... "¡Setenta francos!"

—Cien veces he llegado a desear marcharme, y la he seguido, y no obstante me he quedado.

"Estiércoles"

—Como me quedaré esta noche, y mañana, y... (pp. 201-

La escritura-objeto se ha autonomizado y desempeña un papel de importancia entre los demás valores estéticos de la obra. Algo similar ocurre en los otros capítulos que hemos mencionado: llega un momento en que el lector, al releer, sigue experimentando placer al percibir el choque y la fusión de distintos ritmos. En el

capítulo IX de la Segunda Parte se opone la descripción de la naturaleza y la narración de la seducción. En los cuatro últimos capítulos se opone el drama de la agonía y muerte de Emma y la pesada presencia de Homais con su discurso interminable.

En La Celosía esta autonomía relativa de la escritura se manifiesta más continuamente. De hecho el estallido del relato lineal que hemos observado en los capítulos mencionados de Madame Bovary se manifiesta en toda la novela de Robbe-Grillet. Y con la desarticulación de la estructura narrativa se expresa el deseo de dar autonomía a la forma. Porque si la escritura fuera articulada estaría sometándose al orden que impone la significación. Pero no ocurre así en la novela; la recurrencia de ciertas escenas o motivos descriptivos viene siendo como la recurrencia de los temas de una obra musical. El contenido, si no deja de tener importancia para todos los lectores, sí puede perderla cuando al lector ya no le interesa saber qué ocurre entre los personajes. (Y, a decir verdad, en esta novela ocurre muy poco, casi nada.) Se podría decir, desde una visión formalista radical, que la obra de Robbe-Grillet no trata de celos ni de colonialismo, sino del encuentro, la lucha y la cooperación final entre una serie de descripciones y una serie de narraciones.

Se ha logrado en cierto modo la jitanjáfora. Las fórmulas mágicas deben ser repetidas a un ritmo determinado; la repetición de las palabras comunes y corrientes hace que en el acto mágico esas palabras queden despojadas de sus sentidos utilitarios para poder así ayudar al oficiante en su búsqueda de mundos sublimes. Lo mismo vale para esta estética que reifica y fetichiza el lengua-

je: el ritmo, la repetición, llevan como fin "limpiar" a las palabras para poder alcanzar con ellas la belleza.

2.3. La otra objetividad

En Flaubert y Robbe-Grillet, al mismo tiempo que hay un impulso hacia el objeto debido a una actitud netamente irracional, existe en su conciencia de autores el impulso contrario: hacer de la obra literaria una obra científica. No se puede decir que hay "contradicción" entre este proyecto y el de usar la obra como un desahogo o una creación de sí mismo. Más bien, creemos que estos dos impulsos son como la acción y la reacción dentro de una misma dinámica. Si se ven las cosas con simplicidad, cuesta trabajo afirmar que la misma persona que encuentra en la escritura una autocreación diga también: "Yo creo que el gran Arte es científico e impersonal".⁽⁶⁸⁾ Pero toda resistencia desaparece desde que leemos una frase del mismo Flaubert en donde están contenidos los dos ideales: "adiós para siempre a lo personal, a lo íntimo, a lo relativo... nuestras alegrías, tanto como nuestros dolores, deben diluirse en nuestra obra."⁽⁶⁹⁾ Por un lado está la amarga renunciación a lo personal en aras de la objetividad "científica";⁽⁷⁰⁾ pero por el otro está el consuelo de que nada se perderá, de que la emoción será conservada y sublimada en la propia creación del escritor: por eso habla Flaubert de "nuestra obra". Hay otra frase suya, quizá más clara: "el autor, en su obra, debe ser como Dios en el universo, presente en todos lados e invisible a la vez."⁽⁷¹⁾ ¿Puede reconocerse de una manera más clara que la escritura es

68.- Charles Carlut, op. cit., p. 817. 69.- Ibid., p. 312.

70.- Flaubert no podía permanecer ajeno al científicismo y al positivismo de su época. Además, en su obra se percibe, quizá a pesar suyo, una reacción satírica contra la literatura romántica, contra su excesivo sentimentalismo.

71.- Charles Carlut, op. cit., p. 312.

una prolongación de uno mismo y al mismo tiempo desear encubrir tal hecho?

Robbe-Grillet muestra en sus escritos teóricos la misma doble tendencia. Primero afirma que en el "nuevo realismo", "los objetos ya no serán el vago reflejo del alma del héroe, la imagen de sus tormentos, la sombra de sus deseos"⁽⁷²⁾, y más adelante dice lo contrario:

Incluso si uno encuentra (en las "nuevas novelas" P. 2.) muchos objetos, y descritos minuciosamente, está siempre y en primer lugar la mirada que los ve, el pensamiento que los vuelve a ver, la pasión que los deforma. Los objetos de nuestras novelas nunca tienen presencia más allá de las percepciones humanas, reales o imaginarias.⁽⁷³⁾

Ahora los objetos existen en tanto hay un sujeto que los mira, mientras que antes había afirmado que en sus novelas los objetos son independientes y no son el mero "reflejo" del personaje que los percibe.

Flaubert cae en una "contradicción" al hablar de la relación escritor-escritura; Robbe-Grillet lo hace al hablar de la relación sujeto (personaje)- objeto. En los dos casos se trata de la actitud del ser humano ante lo exterior (la escritura social y los objetos sociales). Por otro lado, en los dos autores la escritura y el objeto son lo mismo: la escritura es un objeto; el objeto que impresiona al personaje se confunde con la escritura misma en tanto es capaz de albergarlo.

En este apartado, consideramos la objetividad no como el impulso hacia el objeto con el fin de perder la conciencia, sino

72.- Alain Robbe-Grillet, Pour..., p. 24.

73.- Ibid., p. 147.

como lo contrario: un intento de convertir el ejercicio de la escritura en una "ciencia".

Para Robbe-Grillet el acto de escribir requiere también de la racionalidad:

El trabajo paciente, la construcción metódica, la arquitectura largamente meditada de cada frase tanto como del conjunto ⁽⁷⁴⁾ del libro, es algo que siempre ha tenido importancia.

Ciertamente, esta frase aislada palidece junto a la avalancha de expresiones que dejó Flaubert respecto al mismo problema; pero no por ello deja de considerarse en ella que el escritor debe abordar su trabajo con toda la frialdad posible.

Flaubert manifiesta su convicción (y más que nada su deseo) de que la literatura se convierta en una ciencia:

La literatura tomará cada vez más el aspecto de la ciencia; será sobre ⁽⁷⁵⁾ todo informativa, lo que no quiere decir didáctica.

De aquí se deriva naturalmente la exigencia de no dejar traslucir para nada los sentimientos, puntos de vista, o cualquier rasgo del autor: "calificas a esos señores de asesinos... ¿Para qué hacerlo si estás mostrando que lo han sido." ⁽⁷⁶⁾ La ciencia, en efecto, es desapasionada al máximo y por ende descomprometida; Flaubert escribe a un amigo: "Te he visto mezclar al arte un montón de cosas ajenas, el patriotismo, el amor... que le son extrañas en mi opinión... y lo limitan." ⁽⁷⁷⁾ La ciencia pierde valor como tal cuando es puesta al servicio de intereses; lo mismo ocurre con el arte.

74.- Alain Robbe-Grillet, op. cit., p. 12.

75.- Charles Carlut., op. cit., p. 816.

76.- Ibid., p. 282. 77.- Ibid., p. 319.

Así, el escritor es un artesano que se propone ser un científico. El científico verdadero se caracteriza por su frío tesón, por su casi obstinación en alcanzar el objetivo propuesto. "No descuide nada, trabaje, rehaga."⁽⁷⁷⁾, recomienda Flaubert. El sin duda es capaz de trabajar de esa manera porque tiene ante sí la mayor de las satisfacciones, que será tanto más placentera cuanto más ardua sea la labor: la belleza. "... tú trabajas. ¡Continúa! tendrás tu recompensa... un libro bello."⁽⁷⁸⁾

¿Y qué es la belleza? Pocos juicios son tan subjetivos como los que determinan cuándo hay belleza. Sin embargo, el escritor piensa proceder objetivamente en la obtención del libro bello. Así como el hombre de ciencia hace su trabajo con la seguridad que le da el método científico, el escritor se ilusiona con su trabajo metódico. ¡Cuánta dedicación! Pero no es de extrañar en nuestros autores ese sacrificio de la inspiración, digno sólo de quien está seguro o, más bien, de quien necesita estar seguro de que logrará su objetivo.

El artesano-científico escribe por su vida. Busca la obra bella por su vida. Como se trata de algo tan importante no puede haber lugar para improvisaciones. El ejercicio de la escritura debe, pues, ser científico.

La imparcialidad narrativa es un rasgo imprescindible de una literatura "científica". Flaubert y Robbe-Grillet la logran en gran medida; casi diríamos que está lograda como pocas veces lo ha sido, sobre todo en la novela de Robbe-Grillet. Este logro es una prueba concluyente de que se realiza la separación entre el escritor y el narrador, como veremos en el Capítulo 4.

77y78.- Charles Carlut, op. cit., p. 468.

La impasibilidad que tanto admirara Flaubert en las grandes obras de arte está presente también en su novela. Acaso ésta sea una de las cualidades que más impactan al lector, si no es que se trata de la cualidad más impactante. Desde el principio se percibe que al narrador no le atañen los sufrimientos de los personajes. (79) Refiere con toda frialdad las burlas de que es objeto Charles. Y a lo largo de la novela encontramos que presenta con naturalidad descripciones de objetos sin importancia en medio del drama de los personajes. Cuando Léon se va de Yonville, viene una descripción del mercado; en ese momento aparece Rodolphe, pero no se le da importancia, se narra la sangría de su criado y se habla de otras cosas banales. Después, cuando Rodolphe escribe a Emma la carta de despedida, leemos:

Releyó la carta y la encontró muy bien.

—Pobrecilla! —pensó enternecido— Va a creer que soy más insensible que una roca; unas lagrimitas hubieran quedado bastante bien; pero yo no puedo llorar; no tengo la culpa.

Entonces, Rodolphe sumergió un dedo en un vaso de agua que se había servido y, elevándolo, dejó caer una gruesa gota, que hizo una desvaída mancha sobre la tinta. Luego buscó un sello para el lacre del sobre y encontró el de Amor nel cor.

—No es lo más apropiado para la circunstancia... ¡Bah! ¡no importa!

Tras de lo cual se fumó tres pipas y se fue a dormir. (p.270)

Emma recibe la terrible noticia y ^{se} enferma. Pero el narrador no dedica toda su atención al drama de la mujer. Da importancia a los interminables discursos de Homais, sin restársela en favor de lo que ocurre con Emma:

79.- El narrador no es forzosamente el autor.

—Tenga cuidado, no vaya a despertarla —dijo en voz baja Bovary.

—Y no solamente los humanos —prosiguió el farmacéutico— están sujetos a esas anomalías, sino también los animales. Así, usted no ignora el efecto singularmente afrodisíaco que produce el neopla cataria, vulgarmente llamada hierba de gato, sobre los felinos (...)

—Sí, dijo Charles, que no prestaba atención.

—Eso nos prueba —repuso el otro sonriendo con un aire de benévola suficiencia— las irregularidades sin número del sistema nervioso (...) (p. 276)

Emma está muriéndose; Charles está consternado. Todo esto no le importa a Homais, como tampoco al narrador, quien presenta sus discursos o bien hace descripciones de otros asuntos. Cuando Emma agoniza, en vez de consagrar toda la narración a la trágica muerte del personaje central, el narrador habla del médico:

Pertenecía a la gran escuela quirúrgica nacida a la sombra de Bichat, a aquella generación, hoy desaparecida, de médicos prácticos filósofos que, sintiendo por su arte un amor fanático, lo ejercían con exaltación y sagacidad. (411)

Y así continúa. El narrador es tan "inoportuno" como el boticario, tan incommovible y pesado como él. Continúan las descripciones detalladas, las discusiones ideológicas entre Homais y el padre Bournisien, etcétera. Pero donde mejor se manifiesta la poca o nula emotividad del narrador es en su forma de referir la muerte de Emma:

Su pecho comenzó al momento a jadear rápidamente. La lengua entera saliósele de la boca (...) A medida que el estertor se hacía más fuerte, el sacerdote aceleraba sus rezos, que se mezclaban a los ahogados sollozos de Bovary; a veces todo parecía fundirse en el sordo

murmullo de las sílabas latinas, que resonaban como un tañido fúnebre.

De pronto, se oyó en la acera un ruido de zuecos unido al arrastrarse de un bastón, y una voz se elevó, una voz ronca que cantaba:

De un bello día el calor
hace que sueñen las mozas,
a veces, con el amor.

Emma se irguió como un cadáver galvanizado, desatada la cabellera, fijos y abiertos de par en par los ojos. Para amontonar más pronto las mieses que el dalle siega, sobre el surco que las da va agachándose mi nena.

—¡El ciego! —exclamó Emma.

Y se echó a reír con una risa espantosa, frenética, desesperada, creyendo ver la horrible cara del miserable, que se erguía como un espantajo en las tinieblas eternas.

Con fuerza el viento sopló
el día aquel, y las cortas
enaguas le levantó.

Una convulsión la hizo caer sobre el lecho. Todos se aproximaron. Estaba muerta. (pp. 417-18)

Descripción que por su frialdad contrasta con las de la muerte de Julie en La nouvelle Héloïse, de Atala, de Henriette de Lenoncourt en Le lys dans la vallée, por ejemplo. El narrador está fuera de la historia que cuenta.

A lo largo de la novela, hay ciertos pasajes en donde el narrador interviene con comentarios sobre los hechos narrados. Piósesse en la comparación que hace entre la gorra de Charles y "el rostro de un imbécil". Hay otros casos:

Madame Bovary nunca fue tan bella como en esa época... (p.25)
Renunció también (Léon) a la flauta, a los sentimientos

exaltados, a la imaginación —pues todo burgués se ha creído, al calor de la juventud, aunque sólo sea por un día o un minuto, capaz de inmensas pasiones, de altas empresas. El más mediocre libertino ha soñado con sultanas; cada notario lleva en su intimidad los restos de un poeta. (p. 375)

Rodolphe enmudeció. Y Charles, con la cabeza entre las manos, prosiguió con voz apagada y con el acento resignado de los dolores infinitos:

—¡No! ¡ya no lo odio!

Agregó una gran frase, la única que jamás dijera:

—¡Todo es culpa de la fatalidad!

Rodolphe, que había conducido esa fatalidad, encontró la frase demasiado benigna para un hombre en semejante situación, e incluso cómica y un poco vil. (p. 445)

Es de notarse, en primer lugar, que estas "intromisiones" son, o bien rápidas, como las dos primeras que citamos, o bien algo sentenciosas y amargas, como las dos últimas, que por lo demás corresponden al tono seco e irónico con que se suceden los hechos en la novela. Con esto queremos decir que, aunque no se puede negar que el narrador se hace presente, sus intervenciones no representan una ruptura con el tono de los hechos mismos, o una distracción en relación a la historia narrada, como ocurría con gran frecuencia en la novela del siglo XIX. Encontramos en Madame Bovary un pasaje en donde la objetividad del narrador alcanza el grado de perfección. Después de decirnos cómo Charles conoce a Emma y cómo en un movimiento sus cuerpos entran en contacto accidentalmente, el narrador escribe simplemente, y sin dar ninguna interpretación:

En vez de presentarse con los Bertaux tres días después, como prometiera, apareció por ahí el día siguiente

te, y después, dos veces por semana regularmente sin contar las visitas inesperadas que como por casualidad hacía de vez en cuando.

... ni siquiera trató de preguntarse porqué iba a la granja con placer. (p. 39)

El personaje no sabe cuál es el móvil de sus acciones, el narrador no lo sabe tampoco, pues no dice nada definitivo al respecto, y el lector lo sabe sólo por sí mismo.

Este procedimiento, no siempre usado por Flaubert, abarca la totalidad de la novela de Robbe-Grillet. Vimos cómo el narrador-personaje se limita a observar cómo la hoja en que escribiera A... se encuentra después en poder de Franck. El sólo consigna lo que perciben sus sentidos y las asociaciones de su mente descontrolada, como la del ruido del choque con el ruido que produce el ciempiés. Veamos otros pasajes:

Ahora Franck recapitula la lista de las piezas que deben ser desmontadas para el examen completo del carburador. Lleva a cabo ese inventario exhaustivo (...)

—Parece usted muy fuerte en mecánica hoy —dice A...

Franck se calla bruscamente, en lo mejor de su discurso. Mira los labios y los ojos, a su derecha, sobre los cuales una sonrisa tranquila, como desprovista de sentido, parece haber sido eternizada por una fotografía. Su propia boca ha permanecido entreabierta, quizá a la mitad de una palabra.

—En teoría, quiero decir —precisa A... sin dejar su tono ^{de} lo más amable. (pp. 198-99)

Con esta sequedad se cuenta un momento verdaderamente dramático en el que A... pudo haber denunciado el adulterio cometido (o imaginado), porque, según se sabe, ella y Franck pasaron juntos una

noche fuera debido a una supuesta falla mecánica de un automóvil. El lector es quien hace las deducciones, porque no se sabe a ciencia cierta si hubo o no adulterio, ni se sabe tampoco si Franck sintió temor cuando A... le dijo que parecía saber mucho de mecánica. También en este otro pasaje el lector hace las deducciones:

El grito más violento de un animal nocturno señala una presencia muy cercana, en el jardín incluso, en el ángulo sudeste de la casa, y Franck se levanta de un salto y se dirige a grandes pasos hacia ese lado; sus suelas de caucho no hacen ningún ruido sobre el mosaico. En unos segundos, la camisa blanca desaparece completamente en la oscuridad.

Como Franck no dice nada y tarda en reaparecer, A..., creyendo sin duda que ha encontrado algo, se levanta también, suave, silenciosa, y se aleja en la misma dirección. También su vestido es absorbido por la noche opaca. (pp. 208-9)

Después, sólo se dice que Franck se ha ido y que A... está en su habitación. "El lector debe quizá ser tan celoso como el marido para poder imaginar qué ocurrió en el jardín.

La "cientificidad" se manifiesta en esta novela en la ausencia de comentarios por parte de un narrador. Ahora bien, podría decirse que aquí no hay en absoluto objetividad, pues el narrador es el marido celoso, quien no puede ver las cosas fríamente. Creemos ^{que} sí la hay, sólo que se sujeta a condiciones especiales, ya que en esta obra hay la peculiaridad de que el narrador le incumbe todo lo que ocurre: él es el personaje. Pero precisamente por esto último el esfuerzo para narrar con economía tiene un mayor relieve; el narrador-personaje muestra sólo los hechos que ve (aun-

que, por supuesto, la forma de narrar sugiere lo que imagina el propio personaje).

Aún más, podría hablarse de objetividad en otro sentido. La novela de Robbe-Grillet parece estar construida con base en la subjetividad del personaje, procedimiento que es rigurosamente seguido. Lo cual representa un esfuerzo de objetividad por parte del autor, ya que sólo mediante una actitud alejada de la emotividad es posible mostrar exactamente, desde fuera, los sentimientos exaltados de un personaje.

En ambas novelas, el principio y el final hacen pensar que no va a pasar ni ha pasado nada de tanta importancia como para que el narrador se altere. Gracias a esto los hechos, las pasiones, los sueños de los personajes han podido ser consignados sin alteración; gracias a esto las pasiones y los sueños del autor no han interferido en el trabajo del narrador; gracias a esta "cientificidad" la seguridad de alcanzar la belleza no se pierde.

2.4. El objeto en el entorno social.

En el nivel sociológico, la proliferación de descripciones y, por ende, de objetos en las novelas que estudiamos adquiere implicaciones un tanto más complejas que las ya vistas. Para comprender esta abundancia de objetos en las novelas debemos recurrir a la comprensión del mismo fenómeno, pero en la vida misma.

Sobre la abundancia de objetos en la vida Abraham Moles dice:

Hay una suerte de proliferación de objetos debida a diversas causas: 1) desarrollo de la tendencia a la adquisitividad conectada con la civilización burguesa, 2) desarrollo del objeto en serie, es decir, de

la multiplicidad de elementos que poseen un grado de identidad creciente (...) 3) consumo ostentatorio, que relaciona poco a poco la condición social con la posesión de objetos..."⁽⁸⁰⁾

Encontramos aquí las características que tienen los objetos de nuestros autores. En la primera, la del objeto como algo adquirido, está el ansia de apropiación del objeto de que ya hemos hablado. Moles relaciona esta actitud con la vida burguesa, puesto que en ella lo importante no es sólo poseer, sino también comprar. Nosotros la relacionamos también con el realismo "primitivo" de los autores y con la irracionalidad de sus personajes. De las otras dos características, el desarrollo del objeto en serie corresponde al alejamiento frente a la escritura del escritor que pasa de artesano a científico: en la elaboración del objeto en serie la improvisación, la inspiración y la huella personal se evitan al máximo; todo está cuidadosamente planeado, para evitar riesgos. ⁽⁸¹⁾ Por último, el consumo ostentatorio de la sociedad burguesa se ve retratado fielmente en Madame Bovary e indirectamente en La Celosía.

Jean Baudrillard analiza la elevación del objeto al rango de signo de status social. La clase media aspira a una legitimidad que no puede alcanzar debido a las condiciones sociales, y por ello "invierte su dinero con tanto mayor encarnizamiento en el universo privado, en la propiedad privada y en la acumulación de objetos."⁽⁸²⁾ En las dos novelas se observa una pasión por adornar y/o cuidar el hogar, el cual es convertido en un espacio sagrado. Emma y el marido celoso cuidan con la misma dedicación su propiedad. La siguiente descripción del hogar pequeñoburgués

80.- Abraham Moles, et. al., Los objetos, p. 9.

81.- Roland Barthes, op. cit., "El artesanado del estilo", pp. 65-69.

82.- Jean Baudrillard, "La moral de los objetos", en Abraham Moles, op. cit., p. 11.

que hace Baudrillard cuadra perfectamente con las casas de los personajes en cuestión:

- a) La saturación: se sabe que la casa burguesa está cerrada sobre sí misma y llena hasta el tope (...) el interior pequeño burgués se distingue por el amontonamiento.
- b) La redundancia: es la envoltura teatral y barroca de la propiedad doméstica: la mesa está cubierta por un mantel, protegido a su vez por otro mantel de plástico (...) Cada flor tiene su florero, cada florero su cubreflorero. Todo está protegido y enmarcado. Aun en el jardín, cada cantero está rodeado de un enrejado, cada camino subrayado con ladrillos y mosaicos, etc. (...) no sólo poseer, sino subrayar dos y tres veces lo que se posee.
- c) El "gusto" por lo antiguo (...) es la búsqueda de una legitimidad, una herencia.
- d) El triunfo de lo barnizado, de lo pulido, de lo enchapado, de lo encerado, de lo lustrado, de lo laqueado, de lo bruñido, de lo vitrificado, de lo plastificado. Es toda una ética de la protección.
- e) El ordenamiento simétrico (...) que tiende a conjurar el devenir social en un orden, a abolir las contradicciones en un devenir tautológico.⁽⁸³⁾

Antes de dar los ejemplos de esta utilización de los objetos en las respectivas casas de Emma y el marido celoso, veamos cómo se da la misma utilización en las "casas" de Flaubert y de Robbe-Grillet: sus novelas. Si la escritura es un objeto, la novela puede ser un hogar, un verdadero refugio.

Los "burgueses" Flaubert y Robbe-Grillet saturan de objetos sus hogares. Sería excesivo decir que amontonan, pues no acumulan objetos sin ton ni son. Es decir, la abundancia de objetos está controlada por el buen gusto artístico de los dueños. Por lo menos ese es el aspecto que dan las novelas al lector. Pero no

83.- Jean Baudrillard, op. cit., pp. 51-56.

es difícil imaginar que, en las partes secretas de la casa, sí existe un amontonamiento de objetos. Maxime Du Camp cuenta cómo Flaubert, después de una gran discusión con él y Louis Bouilhet, tuvo que echar al desván, es decir, dejar en el cajón, una extensísima descripción de un juguete.⁽⁸⁴⁾ Robbe-Grillet procede con el mismo buen gusto, pero con más libertad; sus objetos desbordan la novela y ocupan gran parte del espacio narrativo.

La redundancia que busca subrayar la posesión la encontramos en la actitud de los autores respecto a la posesión de su obra. En todo momento insisten en el carácter personal de su creación. Nadie debe penetrar con sus ideas (buenas o malas) en el sagrado recinto de la Obra de Arte.

La búsqueda de lo pulido sería una consecuencia de la necesidad de proteger la propiedad y la individualidad. Jean Rousset considera que esa búsqueda de las "superficies pulidas se origina en la necesidad de modular el desarrollo de la narración, de conseguir la armonía evitando bruscos cambios de punto de vista: "El artista se concentra sobre las uniones; esas uniones deben ser fuertes y flexibles, pero invisibles."⁽⁸⁵⁾ Esta adoración de lo pulido tiene también como fin proteger el muro para que sus ladrillos no sean corroídos.

Finalmente, el ordenamiento simétrico se encuentra con facilidad en la búsqueda de la unidad de la obra, independientemente del contenido. Sería exagerado afirmar que las dos novelas son simétricas, pero no deja de ser significativo que Madame Bovary, aparte de estar cuidadosamente estructurada, comience con la presencia de Charles y termine con la de Homais. Se comienza y se

84.- Maxime Du Camp, "Souvenirs Littéraires", en Flaubert, Oeuvres complètes, L'intégrale, p. 29.

85.- Jean Rousset, Forme et signification, p. 121.

termina con dos personajes representativos del orden social. En *La Celosía* se da un fenómeno similar que J. Leenhardt considera ser la expresión de un afán de poner en orden: se trata de los dos "ahora" que enmarcan la novela. La primera frase de la obra dice: "Ahora la sombra de la pilastra... divide..." La última dice: "La negra noche y el ruido ensordecedor de los grillos se tienden de nuevo, ahora, por el huerto y por la terraza alrededor de toda la casa." En medio de estas frases se da la puesta en peligro de la casa del marido y la "desordenación" de la novela misma. Estas dos frases representan para Leenhardt el ordenamiento geometrizable que se opone a la "anarquía verde". En la página 174 de la novela se dice:

"... si algo queda por medir, por contornear, por describir en la oscuridad total, hasta el amanecer, ahora... Medir, contornear, describir, tales son los instrumentos del dominio que debemos ver en el origen de toda narración, de todo texto —dice Leenhardt.⁽⁸⁶⁾

Así como el burgués se esmera en ordenar su casa para dar la impresión de estabilidad social y orden, el escritor levanta el orden de su obra como una defensa de la misma ante los embates del contenido o de su utilización ideologizante. La obra está tan bien construida que ninguna ideología puede socavarla. El dueño de la casa puede estar tranquilo: su propiedad y, sobre todo, su persona, no peligran.

Emma Bovary, que siempre ha soñado con salir de su ambiente clasemediero, se da a adquirir objetos que alimenten sus ilusiones de esplendor. Llena a Rodolphe de regalos, rodea su vida hogareña de objetos sugestivos:

86.- Jacques Leenhardt, op. cit., p. 148.

"Se compró plumas de avestruz, porcelana china y arcones (p. 373)

En su hogar los objetos se acumulan; ya desde antes de que Emma lo habite está saturado:

Venía después una amplia y ruinoso pieza, con un horno, que daba al patio donde se encontraba la cudra y que ahora servía de leñera, alacena y depósito, llena de fierros viejos, de toneles vacíos, de instrumentos de labranza desechados, y cantidad de otras cosas cubiertas por el polvo cuyo uso era imposible adivinar. (p.58)

Emma sigue amontonando, aunque objetos suntuosos, de los que Baudrillard ubica en la categoría de la redundancia:

compró para su habitación unas cortinas amarillas con anchas franjas, cuyo buen precio le había elogiado Lheureux (...) Emma no podía prescindir ya de sus servicios. (p. 339)

La madre de Charles se queja de los gastos que provoca tanto recargamiento ostentatorio:

—¿No podían pasarla sin alfombra? ¿Para qué renovar la tela de los sillones? En mis tiempos, se tenía un solo sillón en una casa (...) ¡Habrás visto! ¡perifollos! ¡adornos inútiles! (p. 357)

Por último, veamos qué cambios hace Emma cuando llega a su hogar de mujer casada:

Durante los primeros días, se dedicó a meditar sobre los cambios que haría. Quitó los globos de los candellabros, mandó retapizar, todo alrededor del reloj de sol; incluso preguntó cómo se podía hacer para tener un estanque con surtidor y peces. Su marido, finalmente, sabiendo que a ella le gustaba pasearse en coche, compró uno de ocasión, y después de colocarle unos faroles y un guardabarros de cuero, casi casi quedó convertido en un tálburi. (p. 59)

En estos cambios es notoria la decisión de subrayar la posesión, pues se imponen nuevas y personalísimas características a la casa y a los objetos. También se percibe el deseo de cubrir o recubrir las superficies.

No encontramos ninguna alusión significativa a la simetría ni al gusto por lo antiguo.

En La Celosía el personaje no adquiere tantos objetos como Emma, aunque sí los vigila, los cuida.

La redundancia aparece obsesivamente, subrayando, como dice Baudrillard, la posesión:

Las ventanas estén enmarcadas por una moldura y las remata un frontón en forma de triángulo muy aplanado. Las tablas que componen estos ornamentos han sido clavados (...)

También la puerta está enmarcada por una moldura de madera y la remata un frontón triangular aplanado. Después del umbral comienza un nuevo embaldosado (...)

El mismo embaldosado continúa, sin la menor separación, en el salón-comedor. La zona en donde se levantan la mesa y las sillas está recubierta por una capa de fibra... (pp. 158-63)

Las palabras que subrayamos muestran también el afán de cubrir y recubrir, de proteger. Esto último se percibe claramente en la preocupación del personaje por ver que las superficies pierden su tersura:

La pintura de la parte superior del barandal, que casi ha desaparecido por completo, también comienza a descascarillarse sobre las partes redondeadas de la balaustrada. (p. 39)

Sobre el muro desnudo, la huella del ciempiés aplasta-

do todavía es perfectamente visible. Aún no se ha debido de intentar nada para borrar la mancha, por miedo de echar a perder la hermosa pintura mate, no lavable, probablemente. (p. 90)

Aparte de esas perforaciones, la pintura de la habitación está en buen estado (p. 159)

El embaldosado, en los alrededores, está limpio de toda mancha (p. 161)

J. Leenhardt ya había notado que en esta novela los objetos son pintados, que su color natural es recubierto. En su estudio señala asimismo que la geometrización de las relaciones con los negros y de la naturaleza es signo de un intento desesperado por someter al "orden" aquello que se rebela.⁽⁸⁷⁾ Así, del lado del marido celoso, al sur, dominan las formas rectas, el ordenamiento de los objetos, la luz, el lenguaje articulado, los recubrimientos... Y del lado norte están la exuberancia, la "anarquía verde", las formas curvas, la oscuridad, el canto... Por lo tanto, el ojo vigilante trata de someter el norte a los criterios del sur mediante la medición y la geometrización. El observador, con sus números, doma el "desorden" verde:

Sin tomar en cuenta el orden en el cual se encuentran los bananales realmente visibles y los bananales ocultos, la sexta línea da las cifras siguientes: veintidos, veintiuno, veinte, diecinueve —que representan respectivamente el rectángulo, el trapecio...

Para las líneas siguientes se tiene: veintitrés, veintiuno, veintiuno, veintidos, veintiuno, veinte, veinte. Veintitrés, veintiuno, diecinueve... (pp.36-7)

Los propios colonizados son geometrizados:

Los cinco hombres, de un lado y del otro del pequeño puente, también están colocados de manera simétrica (p. 104)

87.- Jacques Leenhardt, op. cit., p. 56.

La simetrización es un modo de dominar lo que se rebela, o bien de apropiarse aquello que se teme perder: la propiedad (o la esposa, que es vista como una propiedad). A... es geometrizada:

Los dos brazos extendidos están separados a la misma distancia de las dos caderas. Las dos manos se toman de una manera idéntica del barandal de madera. Como A... hace caer la mitad exacta de su peso sobre cada uno de los talones, la simetría de todo su cuerpo es perfecta. (pp. 136-7)

El objeto dominado y ordenado da seguridad emocional y social a su poseedor.

2.5. Conclusión: la reificación y la fetichización como escapes.

Podemos ya afirmar que de Flaubert a Robbe-Grillet no se opera ningún cambio sustancial en lo que se refiere a la actitud frente a la realidad. Si de esta realidad consideramos dos aspectos: la escritura y la vida social, debemos concluir que en los dos autores se da la aceptación, ya resignada, ya inconscientemente gustosa, del orden social imperante.

La reificación de la escritura legitima al escritor como ser social, no como artista. Y, lo que es más, lo legitima como burgués, o pequeñoburgués. "El escritor da a la sociedad un arte declarado, visible a todos en sus normas, y en cambio de ello la sociedad puede aceptar al escritor."⁽⁸⁸⁾ Flaubert detesta lo burgués, Robbe-Grillet intenta oponerse a la novela burguesa. Pero, en vez de ser antiburguesa, su literatura se conforma a los procedimientos y actitudes burguesas frente al mundo objetivo: el lenguaje es reificado y fetichizado; el escritor, es un obrero. Se está contribuyendo, y se constata a la vez, la permanencia de un estado de cosas en el que los objetos van desplazando al ser

88.- Roland Barthes, op. cit., p. 68.

humano, debido a que alquieren individualidad.

Respecto al papel del objeto en la elaboración de la obra bella, vimos que la consideración de la escritura como un objeto implica una huida de la realidad social. Esta huida se caracteriza por un "primitivismo" que desea identificar el signo con el objeto. Se rechaza el simbolismo del lenguaje, más que por un inútil afán de pureza literaria, por una obligada huida del comprometedor mundo del significado.

Así, lo que se persigue en el fondo es evitar una realidad molesta y poco o nada artística en sí misma, según este punto de vista, aunque se tenga que volver a ella una y otra vez, como veremos en el siguiente capítulo.

La reificación del lenguaje y su fetichización, así como la fetichización de los objetos, obedecen al carácter contemplativo de los impotentes, como observa Genette:

La abundancia de descripciones no responde (...) en Flaubert, como en Balzac, por ejemplo, a necesidades de orden dramático, sino en primer lugar, ⁽⁸⁹⁾ lo que él mismo llama el amor de la contemplación.

¿Para qué contemplar? Para, al mismo tiempo, perderse en los objetos y "apoderarse" de ellos. Dice Bachelard, refiriéndose al mito de la Madre Tierra:

... se logra dar un sentido totalmente nuevo a la necesidad que un ser doloroso y temeroso experimenta de encontrar en todas partes la vida, su vida, de fundirse (...) en el gran Todo. ⁽⁹⁰⁾

El mismo papel tranquilizador desempeña la otra objetividad, la científica. Sabemos que la ambición de que la literatura llegue por su rigor al grado de ciencia es una ilusión, porque en el terreno del trabajo artístico está presente inevitablemente

89.- Gerard Genette, op. cit., p. 234.

90.- Gaston Bachelard, op. cit., p. 209.

el aspecto imaginativo-emotivo. Pero el artista necesita asegurar su huida del mundo real y tiene que recurrir al trabajo metódico, absorbente. Por otro lado, la "depuración" a ultranza del lenguaje representa la búsqueda más intensa y dolorosa de la belleza que se pueda dar. Al respecto Sapir escribe:

Una palabra cuyo tono afectivo habitual está aceptado de manera demasiado unánime se transforma en una especie de comodín, en un cliché. A cada momento, el artista literario tiene que luchar contra el tono afectivo para que la palabra signifique lo que desnuda y conceptualmente tiene que significar, pues quiere que el efecto sentimental dependa de la fuerza creadora de una yuxtaposición individual de conceptos e imágenes. (91)

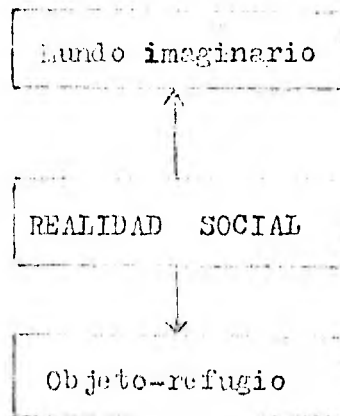
El escritor declaradamente formalista intenta depurar el lenguaje de sentimientos e ideologías sancionados socialmente, pero el valor artístico de su creación no radica realmente en la ausencia de sentimientos e ideologías, como él desea por momentos, sino en la exacta correspondencia entre la idea y el sentimiento, y la escritura. La forma literaria pura, carente de sentimientos e ideas (ideologías, significados sociales), seguirá siendo un bello y reconfortante sueño.

No podemos dejar de señalar que toda esta actitud formalista y sus implicaciones son, igualmente, ideológicas. El no-compromiso es ya un compromiso en favor de un orden establecido. La reificación del lenguaje refleja y favorece finalmente la reificación inherente al sistema capitalista. La búsqueda de un refugio frente a la sociedad es una de las actitudes que más convienen al sistema imperante. El hombrecito encerrado en su torre de marfil de

91.- Edward Sapir, op. cit., p. 51.

"artista independiente", o en su habitación privada, es confinado ahí por el orden burgués y a la vez no hace nada por salir de su encierro, todo lo contrario... De Flaubert a Robbe-Grillet la realidad de una sociedad capitalista no ha cambiado; el tipo de realismo que practican es esencialmente el mismo.

Pero sus coincidencias van más allá. Si bien por una parte los dos buscan, en un primer movimiento, perderse en el objeto, por otra parte existe un movimiento en sentido contrario, de la misma intensidad y con el mismo fin. Y tan es de la misma intensidad que no se detiene en la realidad social, sino que llega hasta el reino etéreo de la supuestamente pura imaginación, de la subjetividad total. Podemos simplificar toda esta dinámica con el esquema siguiente:



La realidad social (la única que realmente existe sin la intervención emotiva del sujeto) es evitada por el sujeto, que forma parte de ella e incluso contribuye objetivamente a transformarla. Se la evita hundiéndose en el objeto e individualizándolo, como hemos visto en este Capítulo. O bien se la evita dando rienda

suelta a la imaginación y tomando lo objetivo únicamente como un acicate, un estímulo para construir ese mundo feliz que sólo existe en los sueños. Este vuelo es el tema a tratar en el siguiente Capítulo.

Capítulo 3

LA IMAGINACION CREADORA

En este capítulo veremos cómo la dinámica que mueve el mundo de Flaubert y Robbe-Grillet consiste en un ir y venir, o más bien en un subir y bajar. Es un movimiento que va desde el objeto-refugio hasta el reino de la imaginación, sin pasar (sin desear pasar) por la realidad social. Todo este subir y bajar es causado por una inconformidad con la realidad.

3.1. El choque contra la realidad.

En las novelas estudiadas, la relación de los personajes con el mundo que los rodea es áspera, desagradable. El choque contra la realidad resulta ser toda una forma de vida.

¿Cómo se relaciona Emma Bovary con la realidad social? Evidentemente, ella no está satisfecha con su situación. Es un ser imaginativo que ve acrecentada esta cualidad al encontrarse hundido en un ambiente mediocre y tedioso. Ella no puede sino chocar contra ese mundo provinciano y pequeño burgués (que, de cualquier manera, es el suyo). En cambio, Charles, Homais y los amantes de Emma no son seres esencialmente imaginativos ("aéreos", podría decir Bachelard); pueden permanecer en esa fea realidad y conformarse con ella; no necesitan individualizar los objetos —ven en ellos sólo útiles, instrumentos— ni volar hacia los ensueños —nadie sueña como Emma, a excepción del joven Léon Dupuis, antes de integrarse a la forma de vida burguesa.

La muerte de Emma ha de ser por suicidio, pues es la propia dinámica de su vida la que la lleva a estrellarse fatalmente con-

tra el impasible muro de la realidad. Sería inconcebible una muerte tranquila para un ser tan inconforme. Y así tenemos que, pese a sus esfuerzos por evitarlo, Flaubert nos presenta una muerte a la manera del romanticismo en su máxima expresión. El autor procura no ser romántico; da una muerte sórdida a la heroína (todo lo contrario de la sublime muerte de los personajes románticos), y, después, nos muestra cómo todo sigue igual en el pueblo. Pero el móvil de la muerte es la inadaptación al mundo de un ser ansioso de experiencias intensas; este es incontestablemente un motivo romántico.

La eterna insatisfacción de Emma la lleva a decepcionarse pronto de su matrimonio:

Antes de casarse creyó estar enamorada; pero como la felicidad que habría debido resultar de ese amor no había llegado, preciso era —pensaba— que se hubiera equivocado. (p. 61)

La conversación de Charles era plana como una acera, y por ella desfilaban (...) sin excitar emoción, risa o ensoñación, las ideas más trilladas. (p. 70)

Vienen después otras decepciones: la de no haber procreado un varón, la de la religión, la de la vida en general. Es así como Emma se aventura en el adulterio para, en su segunda experiencia (con León) llegar también al fastidio.

Se conocían demasiado para experimentar esos transportes de la posesión que centuplican el goce. Y tan hastiada sentíase ella de él como fatigado él de ella. Emma volvía a encontrar en el adulterio todas las insulseces del matrimonio. (p. 376)

Léon saldrá de esta experiencia para adaptarse a la sociedad; Emma, eternamente insatisfecha, saldrá para caer exhausta, víctima de la desmesura de sus ambiciones. No hay correspondencia entre la realidad y sus sueños porque éstos son demasiado ideales. Se da un choque contra la realidad porque, aunque esos sueños son al mismo tiempo demasiado ideales, son una realidad para el personaje:

Quiso, empero, proporcionarse el amor con arreglo a las teorías que consideraba como buenas. En el jardín, al claro de luna, recitaba todas las apasionadas rimas que se sabía de memoria y le cantaba entre suspiros melancólicos adagios; pero enseguida volvía a su calma anterior, y Charles no parecía ni más enamorado ni más conmovido. (p. 73)

Emma hubiera deseado que el apellido Bovary, que era el suyo, fuera ilustre, que se viera en los escaparates de los librereros, en los encabezados de los periódicos, y lo conocieran en toda Francia. ¡Pero Charles carecía de ambición! (p. 94)

¿Acaso el pedir demasiado a la realidad no es una forma de evadirla? ¿No se oculta con un supuesto hastío del mundo el hecho doloroso de que se ha fracasado en la vida? Cuando no se puede derribar un obstáculo, lo más fácil es decir que no vale la pena de esforzarse por derribarlo.

En cuanto a La Celosía, no contiene de ninguna manera motivos románticos. Pero sí se da en ella el rasgo de la inadaptación o rechazo o miedo ante la realidad, lo cual debe ligarse a un choque contra la misma. No es necesario que el personaje se suicide físicamente para que nos refiramos a un choque contra el mundo

exterior. Su propia inseguridad lo lleva a múltiples aniquilaciones que, aunque son causadas por su imaginación, influyen sobre su vida material. No puede ser feliz, su vida parece pender eternamente de un hilo.

Leenhardt descubre que hay una lucha social representada en La Celosía. El marido representa el colonialismo de viejo cuño que se encuentra en una situación que lo llevará a su fin; Franck representa el nuevo colonialismo, más seguro de sí porque en vez de temer a los negros como enemigos, confía en ellos y los convierte, en cierto modo, en sus colaboradores.⁽⁹²⁾ En consecuencia, el marido debe salir mal librado de su relación con la realidad, pues se empeña en someterla a sus deseos. Le ocurre lo mismo que a Emma: la realidad acaba por vencerlo; su mundo imaginario se disuelve y el soñador se ve llevado a un estado autodestructivo. Aquí no hay suicidio, pero sí hay autotortura: el marido ve en cada ruido la señal de un próximo ataque a su persona; construye, en su aislamiento, la escena de la infidelidad de A...; transforma a los negros en monstruos sexuales merodeantes. En cambio, Franck y A... no sufren; sus aspiraciones van de acuerdo a la realidad social; ellos son los triunfadores. Y por lo mismo no se hunden en los objetos, porque no necesitan individualizarlos ni cuidarlos. Las descripciones minuciosas y repetitivas en la novela son consecuencia del estado anímico cercano a la paranoia del personaje. La escena del ciempiés es muy ilustrativa. A... se espanta cuando ve el animal, Franck se levanta y de un golpe lo mata, eso es todo. Pero el marido vuelve una y otra vez sobre la misma acción, la repite en su mente, la analiza, la interpreta...

92.- J. Leenhardt, op. cit., pp. 103-8.

Lo que para Emma parece ser inseguridad provocada por un mundo vulgar, para el marido (celoso) parece inseguridad provocada por una mujer infiel.

La observación escrupulosa se debe sin duda a que el ser que observa aguza sus sentidos para saber por donde llegará el ataque a su persona:

En ciertas partes de la nueva plantación recientemente hecha —ahí donde la tierra rojiza comienza apenas a dar paso al follaje— es incluso fácil seguir la huída regular de las cuatro direcciones entrecruzadas, a lo largo de las cuales se alinean los troncos jóvenes.

(...) en efecto ese es el lugar que se presta más cómodamente a la vista, el que ofrece una vigilancia menos problemática... (p. 13)

Hay preocupación por vigilar bien. El enemigo puede salir de cualquier lugar, o puede ser cualquier visitante, como Franck, el nuevo colonizador. Leenhardt nos enseñó a ver en escenas como la siguiente algo más que un simple galanteo:

Ella se apoyó con la otra mano en el brazo del sillón y se inclina hacia él, tan cerca que sus cabezas se tocan. El murmura unas palabras: sin duda un agradecimiento. Pero las palabras se pierden en el estrépito ensordecedor de los grillos que invade todo el ambiente. (p. 59)

Cada movimiento es seguido con atención enfermiza, no importa que se trate del criado negro, de Franck, o de A...:

Sólo el cuadro de la ventana forma una mancha de un violeta más claro, sobre la cual se recorta la silue-

ta negra de A...: la línea de los hombros y de los brazos, el contorno de la cabellera. Bajo esa claridad, es imposible saber si la cabeza se presenta de frente o no. (p. 137)

En el momento más dramático de la novela, cuando el marido está solo en su cuarto observando la lámpara rodeada de mosquitos, la impotencia frente al mundo llega al límite de la angustia. Los sentidos —último recurso— resultan insuficientes para dominar el exterior:

Agudo y breve, el grito del animal resuena, muy próximo, pareciendo llegar del jardín, justo bajo la terraza. Después el mismo grito, tres segundos más tarde, señala su presencia del otro lado de la casa. Y de nuevo es el silencio, pero una sucesión de gritos idénticos, más finos, más lejanos, en el centro del bananal... (p. 149)

3.2. El ensueño como escape y consuelo: el sueño bello.

Cuanto más violento y letal sea el choque contra la realidad, más necesario será el ensueño. Flaubert escribe: "¡Hay que consolarse con sueños de lo que nos falta, el sol, y todo lo demás!"⁽⁹³⁾ La misma escritura es para Flaubert un medio para soñar; de acuerdo a lo que hemos visto, la siguiente afirmación es comprensible perfectamente tratándose de Flaubert: "lo que no parece más alto en el Arte (...) es el actuar a la manera de la naturaleza, o sea, el hacer soñar."⁽⁹⁴⁾ Expresa claramente que para él en el fondo de su búsqueda de la belleza hay una satisfacción de los deseos frustrados, un motivo para soñar: no hay un objetivo superior a éste en el Arte.

93.- Charles Carlat, op. cit., p. 185.

94.- Ibid., p. 203.

Jean Rousset nota en Emma Bovary esta recurrencia del vuelo hacia lo imaginario: 'Emma Bovary, cautiva también entre los muros de su fosa, encuentra en su ventana un impulso 'hacia todos los horizontes': 'se ponía con frecuencia frente a las ventanas'." (95) Pero también están, nos dice, las ventanas cerradas y las cortinas corridas: es cuando Emma no sueña o se siente vencida. La libertad física, la ensoñación, los espacios abiertos, la luz, se asocian a los momentos felices y lo contrario a los momentos infelices.

¿No ocurre lo mismo con el marido celoso? Su situación, aunque diferente, no es por ello menos desalentadora. En el espacio de la novela se describe un lapso de varias horas, tal vez de un día; no hay decepciones después de haber alimentado esperanzas porque no se ve en la novela el desarrollo de toda una vida. Pero el sufrimiento es intenso, concentrado como el campo de acción en que se mueve el personaje. Ahí está él, encerrado en su jaula y protegido al mismo tiempo tras la celosía. Y también hace acto de presencia la imaginación. Debemos notar que en La Celosía el mundo imaginario no se asocia aparentemente a la felicidad. Esta es una diferencia entre las dos novelas que aquilataremos luego de ver cómo se da en ambas novelas el vuelo hacia lo imaginario.

Sartre dice sobre las imágenes oníricas:

Nunca una imagen se mezcla con las cosas reales. Y eso es una fortuna porque (...) si así fuera, no tendríamos ningún medio de repararlos y el mundo de la vigilia no se distinguiría claramente del de los sueños. (96)

La imagen onírica, como tal, es independiente de la realidad; por

95.- Jean Rousset, op. cit., p. 123.

96.- Jean Paul Sartre, L'Imagination, p. 109.

ello es que, científicamente, el sueño y la realidad no son iguales. E insiste Sartre:

Si, como se piensa, el material de la percepción son los datos sensibles, entonces es necesario que el material de la imagen no sea sensible, (de otra manera) sería radicalmente imposible (...) establecer cualquier distinción entre la imagen y lo real, entre el universo de la vigilia y el mundo de los sueños. (97)

Para quien busca proceder científicamente, para el filósofo, sería imposible, en caso de ligar la imagen y lo sensible, distinguir el sueño de la realidad. Y Sartre ve que esa confusión sería una falta de científicidad, porque esos dos mundos son diferentes en sí. Pero ¿qué ocurre con nuestros personajes? ¿qué relación se establece en las mentes de Emma y el marido celoso entre lo imaginario y lo real? Es la máxima relación posible: la identificación del uno con el otro. Ellos, durante la vigilia, siguen soñando; porque el sueño nocturno no es suficiente y porque el mundo de la vigilia es despojado de su materialidad para convertirse en un receptáculo protector del ser extraviado, a la vez que un motivo para soñar. No se espere que Emma y el marido puedan deslindar el sueño de la realidad: no pueden hacerlo porque no vendería a su debilidad frente al mundo. Una mente ofuscada busca siempre la solución más cómoda, más inmediata, en este caso es la evasión.

Aun cuando el personaje se halla inmerso en la materialidad, encuentra posibilidades de evadirla. En el propio objeto se da el ensueño consolador:

97.- Jean Paul Sartre, L'imagination, p. 112.

Se había comprado un cartapacio, hojas de papel, un portapluma y sobres, aunque no tuviera nadie a quien escribir; desempolvaba su estante, se miraba al espejo, tomaba un libro, y después, soñando entre las líneas, lo dejaba caer sobre sus rodillas. Sentía ansias de viajar o de regresar a su convento. Deseaba al mismo tiempo morir o vivir en París. (p. 93)

El objeto se liga a los sueños; imposible separar lo real de lo imaginario en este universo. Pero no basta con decir que el sueño es una evasión a partir del objeto. Hay que determinar porqué se prefiere ese tipo de evasión. En el pasaje que acabamos de citar se encuentra la frase "Deseaba al mismo tiempo morir o vivir en París", la cual dice lo mismo que esta otra, en la que vemos cómo Emma está hastiada, ahora del adulterio: "Hubiera deseado ya no vivir o continuamente dormir." (p. 377) El sueño aparece para contrastar con la realidad y resaltar la "fealdad" de ésta. Vamos descubriendo que el sueño no tiene su verdadero valor en sí mismo: no es la evasión por la evasión, no se sueña porque se tenga un carácter dado al ensueño.

Emma deseaba un hijo; sería fuerte y moreno; lo llamaría Georges; y esta idea de tener por hijo a un varón era como el esperado desquite por todas sus impotencias pasadas. (p. 128. Subrayado de F. Z.)

Se prefiere la evasión por el sueño porque en ella se podrá siempre pedir a la realidad más de lo que de ella puede obtenerse; se justifica, así, el alejamiento del mundo. Siempre será fácil justificar, por lo tanto, el fracaso en el mundo, aduciendo (consciente o inconscientemente) que se tienen objetivos o aspiraciones supremas. El sueño debe ser desmesurado para aliviar al soñador, y

sólo en esa medida tendré valor. El sueño es bello porque es atractivo, es atractivo porque es irrealizable:

Pero al escribir (a Léon) percibía a otro hombre,^a un fantasma hecho de sus más ardientes recuerdos, de sus lecturas más bellas, de sus más fuertes deseos; y finalmente se volvía tan verdadero y accesible, que se estremecía maravillada, sin que pudiera, no obstante, imaginarlo claramente, de tal modo se perdía, como un dios, entre la abundancia de sus atributos. (p. 376)

El ideal es tan alto que no puede ser verdadero, y esto es lo que lo hace atractivo.⁽⁹⁸⁾ El ser insatisfecho y vencido vive sostenido por el culto de lo imposible. Todo lo que sí es posible podrá entonces ser marcado con el signo de la vulgaridad, pues se encuentra en el mundo real y no se adapta a las exigencias vagas del ser insatisfecho. Como la pasión está presente en cada acto imaginante, el grado de objetividad se reduce al mínimo, si no es que se anula por completo. Jeanne Bernis nos dice que el espíritu apasionado imagina y ve el objeto deseado bajo hermosas formas que, al desaparecer en la realidad, lo dejan decepcionado. Pero, continúa diciéndonos, el espíritu apasionado no deja de soñar; si un sueño es desmentido por la realidad, inmediatamente se genera otro sueño más radical.⁽⁹⁹⁾

Estas reflexiones nos llevan a entender porqué en La Celosía el ensueño no se presenta para crear necesariamente mundos felices. Aquí la pasión imaginante se presenta bajo la forma de los celos. Sabido es que los celos nacen de la inseguridad, la cual a su vez se debe a un fracaso pasado. Encontramos que en nuestras dos novelas el móvil del sueño es la derrota en la vida. En el

98.- La obra sobre nada, la obra perfecta es la más bella, precisamente porque es imposible lograrla.

99.- Jeanne Bernis, L'Imagination, pp. 84-5.

caso de Emma, ese móvil se manifiesta como una insatisfacción; en el caso del marido, como los celos. En ambos casos, se recurre al sueño para ocultar la derrota, y ese sueño, por tanto, es satisfactorio. ¿Cómo! Respecto a Emma no hay duda de que el sueño es feliz. Pero ¿ocurre así con el marido celoso? Jeanne Bernis escribe:

La pasión amorosa no es la única que experimenta los poderes de la imaginación; cuando el odio o los celos están en juego la imaginación realiza un trabajo tan activo como la cristalización, pero de sentido inverso; los actos más inocentes son transformados en conductas perversas. (100)

Cualquier acto se vuelve un ataque al bienestar personal. Pero al transformar en conducta perversa el acto más inocente de la otra persona, se le está dando también toda la responsabilidad de lo que ocurre. Con ello se logra evadir responsabilidades y ocultar los errores propios y el grado de impotencia que se tenga. No pretendemos afirmar que así actúan todos los celosos, sólo decimos que el "marido celoso" de nuestra novela así lo hace. J. Leenhardt ha notado que el personaje se encuentra prácticamente vencido por su opositor en los negocios (o en amores, pues para el caso es lo mismo). ¿De qué forma soportar mejor la derrota? Culpando a los demás: a los negros que se rebelan, a la coqueta esposa, al ambiente hostil, al rival..., a todos menos a las propias incapacidades. La "culpa" recae sobre la realidad exterior: lo mismo que con Emma Bovary. Si para Emma el sueño es bello por ser imposible, para el marido celoso el sueño es bello porque es posible: los culpables pueden ser los demás.

100.- Jeanne Bernis, op. cit., p. 86.

3.3. La imaginación y el objeto.

Queda establecido entonces que sin una realidad desagradable no existe la imaginación. La imaginación es hija del inconformismo y/o la derrota. Y la identificación "anticientífica" entre el sueño y la vigilia es producto de lo mismo. Veamos más a fondo el significado de esta identificación.

El apartamiento del soñador con respecto a su ambiente puede resultar ya de las decepciones con mucha frecuencia renovadas —choques frecuentes entre las aspiraciones y las realidades que provocan el repliegue del sujeto sobre sí mismo—, ya de una disposición caracterológica esencial que tiende a alejar al hombre de la acción. (101)

Así explica Jeanne Bernis el alejamiento del mundo. Según ella ese alejamiento se debe a las decepciones o al carácter de la persona. Pero no aceptamos la disyuntiva. Más bien creemos (y es algo sobre lo que hemos insistido) que el evitar la acción se debe precisamente a que la acción ha resultado decepcionante. El ser que sueña siempre obedece al siguiente razonamiento: "¿Para qué actuar si se ha fracasado y por lo tanto voy a fracasar de nuevo? Es mejor no actuar, es mejor soñar." El ser vencido, no obstante, sigue buscando la felicidad. Y como no la encuentra en el mundo real, entonces la "inventa" en su interior o en los objetos que lo rodean.

Salta a la vista el carácter eminentemente creador de la imaginación. La imaginación crea mundos y se siente capaz de independizarlos del mundo real, o de convertirlos en sus sustitutos. En el fondo lo que hay es una tendencia (una necesidad) a identifi-

101.- Jeanne Bernis, op. cit., p. 75.

ar esas dos esferas. Para nosotros es sintomático que en la primera frase de su libro sobre la imaginación diga Sartre: "Miro esta hoja blanca, puesta sobre mi mesa; percibo su forma, su color, su posición."⁽¹⁰²⁾ ¿Por qué hablar de lo percibido si se va a tratar de lo imaginario? Sencillamente porque esto último no existe sin lo primero. Cuando se necesita lo imaginario es porque lo percibido (el mundo real, satisfactorio o insatisfactorio) ya existe... Bachelard dice:

Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos ⁽¹⁰³⁾ de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes.

La imaginación requiere de lo percibido para existir; la percepción suministra lo que la imaginación deforma. Normalmente existe una complementaridad entre percepción e imaginación. Pero en temperamentos como el de Emma y el del marido celoso existe más bien una identidad. Por supuesto que esta identidad es "inventada", creada, aunque no por ello menos válida y reconfortante. A propósito de esa identificación Sartre escribe:

... se concluye que la imagen existe como existe el objeto. Y de esta manera, se constituye lo que llamaríamos la metafísica ingenua de la imagen. Esta metafísica consiste en hacer de la imagen una copia de la cosa, dándole la existencia misma de una cosa. ⁽¹⁰⁴⁾

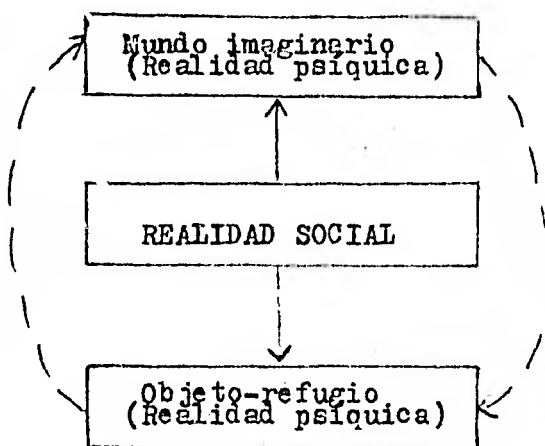
Hacer de la imagen un objeto, hacer del objeto una imagen (consoladora). En el mundo de irracionalidad y deseos insatisfechos de Flaubert y Robbe-Grillet estas actitudes son perfectamente normales.

102.- Jean Paul Sartre, L'Imagination, p. 1.

103.- Gaston Bachelard, El aire y los sueños, p. 9.

104.- Jean Paul Sartre, L'Imagination, p. 3.

Ahora podemos completar el esquema con el cual explicamos la evasión, hacia arriba y hacia abajo, de la realidad social:



Dentro de esta dinámica de la evasión por debilidad (¿hay una evasión que no sea por debilidad?), el mundo imaginario no se opone de ninguna manera al mundo de los objetos que son fetichizados; antes bien, estos dos mundos se complementan, se penetran, se sostienen mutuamente. Sólo un ser imaginario puede soñar al estar en contacto con los objetos; y sólo quien puede fetichizar el objeto puede elevarse a grandes alturas partiendo de éste. Se crea, así, una realidad psíquica; se puede pasar de la mayor profundidad a la mayor altura sin pasar (en apariencia) por la realidad social. ¿Qué mayor gusto que el de no tener que atravesar por la realidad social? Toda esta dinámica es artificial y falsa desde un punto de vista externo; pero, internamente, el espíritu que se evade encuentra ahí la verdad, su verdad, su realidad. Para este espíritu no tienen efecto las palabras de Marx:

La mercancía es ante todo un objeto exterior, una cosa

que por sus propiedades satisface necesidades humanas de cualquier clase. Que tales necesidades tengan por origen el estómago, o la fantasía, ello en nada modifica las cosas. (105)

Ese espíritu no puede ver el objeto como una mercancía, como un objeto útil y exterior; y no puede porque el objeto es su último refugio. Marx dice que la exterioridad del objeto en nada se ve modificada por el hecho de que sea fetichizado. El ensueño no cambia la realidad social que lo provoca. Con esto caracterizamos el realismo de nuestros autores.

Sartre cita un texto de Alain, quien considera que entre el ensueño y la percepción no hay separación real:

Pero ¿de dónde vienen esos vuelos de la ensoñación que atraviesan de tiempo en tiempo mis percepciones? Si yo buscara bien, encontraría casi siempre algún objeto real que no he visto más que un instante, un ave en el aire, un árbol a lo lejos o bien el rostro de un hombre vuelto hacia mí por un instante (...) Nuestros pensamientos están copiados de las cosas presentes y nuestra capacidad de soñar no va tan lejos como se dice. (106)

Jeanne Bernis coincide con Alain. Señala que la imaginación

es la fusión de dos formas de la vida psíquica: la vida sensitiva y la vida intelectual. (107)

Podríamos decir, pues, groseramente, que la imaginación resulta de la suma de la percepción más la invención puramente intelectual.

Por otro lado, la percepción involucra todos los sentidos. Cuando se ejerce una mirada creadora, imaginativa, sobre los obje-

105.- Karl Marx, "La mercancía", en El Capital, p. 55.

106.- Alain, en Jean Paul Sartre, L'Imagination, p. 114.

107.- Jeanne Bernis, op. cit., p. 14.

tes, entran en juego las cualidades propias del objeto y el carácter del sujeto.

La visión, lejos de ser un registro mecánico de elementos sensoriales, (resulta) inventiva, perspicaz y hermosa (...). El proceso de mirar el mundo (es) el resultado de la relación entre las propiedades que impone el objeto y la naturaleza del sujeto que observa. (108)

Emma Bovary, mujer de gran voluptuosidad, encuentra en los objetos un motivo para soñar: los objetos son una fuente inagotable de placer y de mundos imaginarios. En cuanto al marido celoso, también pone en acción sus sentidos, aunque en su caso no sea para sentir un placer inmediato.

El objeto capaz de sugerir mundos nuevos es llamado en la teoría de la Nueva Novela "generador". El nombre es bastante apropiado, puesto que la percepción del objeto y el objeto mismo generan, es cierto, "realidades".

La aptitud productora de una palabra interviene tanto en el plano del significado como del significante (...). La Celosía es una persiana, pero no es menos una pasión. (109)

Estos generadores ofrecen, en la lectura, "nuevas directivas a la ficción". Así, también en el plano de lo anecdótico se posibilitan nuevas situaciones. Emma, al entrar en contacto con algún generador, se pone a soñar. El marido celoso igualmente.

El mundo imaginario es, se puede decir, generado, por los objetos. La relación entre el ensueño y el objeto es necesaria: lo imaginado se ubica naturalmente en las alturas, pero necesita de vez en cuando bajar hasta el abismo de los objetos para reci-

108.- Rudolph Arnheim, *Arte y percepción visual*, p. X.

109.- Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 123. "Jalousie" significa en francés "celosía" y "celos".

bir un nuevo impulso que a su vez ha de agotarse. El espíritu imaginativo crea recibir este impulso del objeto fetichizado, pero realmente lo recibe de la realidad social que genera ese objeto y la inconformidad en cuestión: no hay que olvidar lo que dice Marx sobre la mercancía. Y así nos explicamos la dinámica de Madame Bovary que esclarece Rousset:

En esta vida, cada éxtasis es seguido por una pequeña muerte; la muerte última concuerda armoniosamente con las que la han precedido y prefigurado. ⁽¹¹⁰⁾

Las muertes parciales y la muerte final de Emma no se dan cuando ella se encuentra en las alturas o en el abismo de los objetos fetichizados, sino cuando se encuentra en el medio, en la realidad concreta. La realidad, como ya vimos, la mata; los objetos que adquiere con desesperación han de llevarla al suicidio cuando se manifiestan como mercancías. La misma dinámica se da en La Celosía. El marido se sostiene pasando del mundo imaginario al mundo del objeto fetichizado. Y, si bien su mundo imaginario no le proporciona imágenes claramente felices, sí lo ayuda a fin de cuentas a evitar la realidad de su decadencia. El marido descubre, o inventa, la infidelidad de su mujer, y este problema parece obsesionarlo; pero el trasfondo de sus temores es su desplazamiento a manos de un nuevo colonizador.

La evasión, que se manifiesta como una dinámica de la elevación y el hundimiento, aparece de un modo muy parecido en las dos novelas. Emma Bovary, desde joven, encuentra en la lectura casi un medio de existencia:

110.- Jean Rousset, op. cit., p. 129.

Con Walter Scott (...) se aficionó a las cosas históricas, y soñó con lores, cuerpos de guardia y trovadores. Hubiera querido vivir en una antigua morada... (p. 64)

Se suscribió a la Corbeille, periódico femenino, y al Sylphe des salons (...) Estudió, en Eugenio Sue, descripciones de lobilarios; leyó a Balzac y a George Sand, buscandó en ellos satisfacciones imaginarias para sus apetencias personales. (p. 90. Subrayado de F. Z.)

Al mismo tiempo, se da como una constante el que Emma se refugie en los objetos "onirizados" (o en los sueños derivados de los objetos) inmediatamente después de sus derrotas en la vida. Esta es la dinámica que mueve su existencia. He aquí algunas muestras de cómo los "descensos", es decir, los despertares de Emma a la realidad corresponden a su confrontación con el mundo real, y los "ascensos", es decir, las evasiones se derivan directamente de la experiencia negativa con el mismo mundo:

Cuando León salva de Yonville rumbo a París, describe el narrador la despedida y concluye así:

Madame Bovary había abierto su ventana sobre el jardín, y miraba las nubes. (p. 167)

Vuelve a la vida cotidiana, aburrida y mediocre. No le quedan más que sus imaginaciones... y sus objetos:

Era esa ensoñación que uno se forja sobre aquello que no volverá, la lasitud que se apodera de uno después de que se ha cumplido lo inevitable (...)

Léon reaparecía ante ella más alto, más bello, más delicado, más vago; y aunque separado de ella, no la había abandonado, estaba allí, y diríase que las paredes de la casa conservaban su sombra. Emma no podía apartar la vista de aquella alfombra por donde él había caminado, de aquellos muebles en donde se había sentado. (p. 171)

Cuando Charles fracasa en la operación, ocurre lo mismo:

Ella se cargaba de brazaletes, de anillos, de collares.
(p. 250)

Aparte de la fusta con puño de plata, Rodolphe había recibido un sello con la inscripción: Amor nel cor; y además un chal para que se cubriera hasta la nariz, y finalmente, una cigarrera idéntica a la del vizconde.
(p. 253)

Veamos un ejemplo de "descenso":

Sentíase arrastrada al galope de cuatro caballos hacia un país desconocido, del que ellos (Emma y Rodolphe) no regresarían nunca. Iban con los brazos enlazados, sin hablar. Con frecuencia, percibían de pronto desde lo alto de una montaña alguna espléndida ciudad con sus cúpulas, sus puentes, sus navíos, sus bosques de limoneros y sus catedrales de mármol blanco, cuyos agudos campanarios tenían nidos de cigüeñas. Marchaban al paso, a causa de las enormes losas, y veíanse en el suelo ramos de flores que (...) Pero la niña comenzaba a toser en su cuna, o bien Bovary roncaba más fuerte, y Emma ya no podía dormirse hasta el amanecer. (pp. 259-60)

Ya nos referimos a la observación de Jean Rousset sobre este ascender-descender. La aparición de las ventanas simboliza el impulso hacia las alturas, la libertad, la luz. Creemos que la ventana, por su posición fronteriza, puede simbolizar también, y simultáneamente, el impulso hacia abajo, hacia los objetos, hacia la oscuridad y la introversión. Este es el significado de la ventana en La Celosía, sin que se excluya el del impulso hacia lo imaginario puro. Después de leer el ensayo de Jean Rousset nos preguntamos por qué también en la novela de Robbe-Grillet aparece tanto la ventana. En efecto, pudimos contar más de veinte escenas

en donde es nombrada la ventana, sin tomar en cuenta los momentos en que el narrador-personaje observa desde la ventana y no lo dice. No debe dejarse de lado tampoco un hecho muy importante: la ventana es el lugar de la celosía; la celosía, que permite ver sin ser visto, es el escudo que proporciona seguridad emocional a quien se oculta tras ella. La ventana con celosía ayuda al personaje temeroso a sentirse protegido cuando vigila sus propiedades o cuando observa a su enemigo.

Es tal la frecuencia con que A... es vista detrás o delante de una ventana que parecería que no se separa de ahí. En realidad, el marido no pierde oportunidad de vigilarla, sea que él esté dentro del cuarto, sea que esté en el exterior observándola a través de la ventana.

A... cierra las ventanas de la habitación que quedaron abiertas de par en par toda la mañana, baja las celosías una tras otra. Va a cambiarse; y a tomar una ducha, sin duda... (p. 89)

La mirada del marido es como la de un voyeur, ⁽¹¹¹⁾ la de un extraño que no posee aquello que observa tan obsesivamente: el personaje teme perder algo. Le preocupa saber qué hace ella detrás de la ventana cerrada; le preocupa saber qué puede ver ella a través de la ventana, y quién puede verla:

Así, los ojos de A... deberían encontrar la ventana abierta de par en par que da sobre el aguilón oeste, frente a la cual ella se peina sentada a una pequeña mesa acondicionada para ese fin, y provista con un espejo vertical que refleja la mirada hacia atrás, en dirección a la tercera ventana de la habitación, la parte central de la terraza y la pendiente del valle.

La segunda ventana (...) muestra el perfil izquier-

111.- Es importante señalar que antes de publicar La Celosía, Robbe-Grillet publicó Le Voyeur, novela en donde también se dramatizan las obsesiones de un personaje y en donde la mirada desempeña un papel primordial.

do del rostro y los cabellos deshechos que caen sobre la espalda, el brazo izquierdo... (p. 66)

En cuanto a la ventana como protección y signo de encierro, remitimos al lector al estudio de J. Leenhardt, quien nos hace ver cómo la habitación del personaje atormentado, con la ventana como única posibilidad de salida, desempeña las funciones de una jaula, de un refugio, de un último reducto.⁽¹¹²⁾ Pensamos también en el encierro patológico de Emma, e imaginamos sus noches tormentosas, llenas de terrores, similares a la noche dramática en que el personaje de La Celosía imagina la infidelidad de A...

La ventana representa en esta última novela el impulso hacia "abajo", que en el fondo significa lo mismo que el impulso hacia "arriba": la derrota.

Es necesario insistir sobre el hecho de que, si nuestros ejemplos de ascenso y descenso son menos numerosos y menos variados al hablar de La Celosía, es porque el espacio anecdótico es aquí muy restringido; la "historia" se desarrolla en un día completo o un poco más, por lo cual no hay diversidad de escenas. De cualquier modo, esto no nos impide afirmar que Emma Bovary parece un personaje de Robbe-Grillet tanto como el "marido celoso" es un individuo bovarysta.

3.4. Conclusión: La imaginación fundamental.

Si por un lado a la imaginación no podría negársele el calificativo de "creadora", por otro no podemos menos de agregarle otro calificativo, obligatorio y natural tratándose de Flaubert y Robbe-Grillet: la imaginación es fundamental. Para el personaje

112.- Jacques Leenhardt, op. cit., pp. 67, 85.

de la novela la imaginación es fundamental en su existencia. Para el artista la imaginación da un fundamento a la vida, puesto que para él la obra es lo mismo que el objeto para el personaje: un refugio fantástico y fetichizado, un estímulo para imaginar. Y, finalmente, para la obra de arte la imaginación es igualmente importante; sin ella no se alcanza la verdadera creación, que es la belleza.

Nos interesa profundizar en el aspecto estético, puesto que los otros dos ya han sido vistos y también porque es en la dimensión de lo estético donde se percibe más nítidamente la importancia que tiene la imaginación para Flaubert y Robbe-Grillet: en lo estético culminan los esfuerzos del ser humano que además es un artista.

Podemos afirmar, desde ahora, que en esta estética también la existencia de la obra artística está determinada por la dinámica de la elevación y el hundimiento en lo objetivo. De una parte está la objetividad (de los dos tipos) que podría contener o eliminar toda fantasía, pero que de ningún modo lo hace; de otra parte está la subjetividad que, al sostener la imaginación, sostiene la ficción artística. La obra de arte debe ser ficticia para ser completamente satisfactoria, para ser un sueño hermoso capaz de sobreponerse a la realidad. Nuestros autores saben muy bien esto, aunque también saben intuitivamente que no puede haber ficción a partir de nada, sino a partir de un objeto que, pese a ser sólo un trampolín, un punto de partida, es imprescindible. Por algo Flaubert desoía siempre escribir una obra "a partir de nada": porque era imposible escribirla. Para él esa sería la belleza pu-

ra: la que es inalcanzable y que por ello mismo puede ligarse sin dificultad al mundo de lo imaginario, en donde todo es hipotéticamente posible, incluso el satisfacer deseos frustrados y alcanzar la belleza incontaminada. La desmesura del sueño del autor es igual a la del sueño del personaje; igual de radical y, por ende, igual de satisfactoria.

Flaubert, dando su lugar al objeto, afirma sin vacilación: "Shakespeare tenía los dos elementos, imaginación y observación."⁽¹¹³⁾ No sabemos si en verdad Shakespeare tenía esos dos elementos; pero lo que nos importa es que para Flaubert esos son los dos elementos. Utiliza el artículo determinativo "los", por lo que se infiere que para él son los únicos, o por lo menos los elementos esenciales del arte. Debe haber en la génesis de la obra artística una dosis de imaginación compensada y complementada por una dosis de objetividad, y viceversa. Sólo así entendemos esta frase de Flaubert en apariencia contradictoria: "la observación artística debe proceder con imaginación."⁽¹¹⁴⁾ Para el sentido común la observación y la imaginación se oponen tanto como el objetivismo y el subjetivismo; pero no es así dentro de esta estética, que es también la de Robbe-Grillet. Ya vimos en el segundo capítulo la flagrante contradicción en que incurre este autor al negar primero y aceptar después la importancia del subjetivismo en la construcción de la obra artística. Además, se "opone" a la metáfora porque personaliza, inútilmente, según él, los objetos: "¿Qué perdería el poblado si sólo estuviera "situado" en el fondo del valle? La palabra "arrellanado" no nos da ninguna información complementaria."⁽¹¹⁵⁾ Pero después dice: "Los objetos de nuestros

113.- Charles Gaudin, op. cit., p. 325.

114.- Ibid., p. 344.

115.- Alain Robbe-Grillet, Pour..., p. 60.

novelas nunca tienen una presencia más allá de las percepciones humanas, reales o imaginarias." (116) La metáfora es en parte un producto natural de la tendencia humana a ver las cosas no sólo a través de las emociones, sino también como prolongaciones o materializaciones de las mismas. Por lo tanto en las novelas que estudiamos es imposible no encontrar metáforas, entendiendo por metáfora cualquier tipo de figuración por la cual los objetos se- an fuentes de mundos, sentimientos, pasiones; no es necesario que existan metáforas "explícitas" (por decirlo así) para que la me- táfora esté presente. En consecuencia, en estas novelas la imagi- nación es fundamental, como reconoce Robbe-Grillet:

El relato moderno tiene esto de notable: afirma delibe- radamente este carácter, a tal punto incluso que la invención, la imaginación se convierten en última ins- tancia en el tema del libro. (117)

Y se olvida por completo de la objetividad en la literatura cuan- do dice:

Sólo Dios puede pretender ser objetivo. Mientras que en nuestros libros, al contrario, es el hombre quien ve, quien siente, quien imagina (118) un hombre (...) condicionado por sus pasiones...

Aquí, lo imaginario es fundamental; en otro lado lo es el obje- to frío y exterior al hombre. Esto nos lleva a decir que para el autor los dos aspectos son en el fondo igualmente importantes.

¿Por qué se da esta coexistencia de contrarios? Una explica- ción se encuentra en el interior de la concepción artística (que es parte de la concepción de la realidad) de Flaubert y Robbe-Grillet.

116.- Alain Robbe-Grillet, Pour..., p. 147.

117.- Ibid., p. 36. (Subrayado de F. Z.)

118.- Ibid., p. 149.

Otra incumbe al arte de cualquier momento y lugar.

La primera es inherente a la concepción de nuestros autores, según la cual el objeto no es de ningún modo fuente y meta de la objetividad, científica, sino que es fuente y punto final del ensueño. En ambos los objetos no existen fuera de las pasiones humanas, antes bien éstas los determinan, los deforman, los personalizan. Por ello pueden reunir en un sólo movimiento la imaginación y la observación "científica" del objeto.

La segunda explicación (que no podemos deslizar de la primera) nos dice que el elemento imaginario, en tanto es creativo, necesita nutrir esa creatividad de algún modo, y lo hace en el único lugar donde puede hacerlo: en los objetos que forman parte de la realidad social. Es decir, la imaginación acude al objeto, pero no a ese objeto mistificado e inexistente socialmente al que creen acudir los que desean evadir la realidad. (Emma cree que los objetos que compra la van a satisfacer porque ella los desliga de la realidad no tomando en cuenta su calidad de mercancías. El escritor escapista cree que la escritura-objeto que él adora lo acogerá y lo llenará de placeres, aunque en su labor se esté enfrentando en cada frase al mismo lenguaje que se usa en los mercados, aunque la obra resultante de sus esfuerzos sea "utilizada" ideológicamente.) La imaginación, pues, es un medio de alejarse de lo únicamente utilitario y elevarse a la creación artística. Así lo ve Alfonso Sastre:

El modo de relación con lo real, propio del arte, es pues la imaginación; instancia capaz de resolver dialécticamente las enunciadas antinomias y de abrir el campo propio de la Estética, desde un punto de vista

"poético" o. de creación artística. (119)

¿En qué consisten esas antinomias? He aquí la respuesta:

La imaginación es, a la vez, un modo de "comunicación" y de "distanciamiento" del hombre-artista y espectador —con lo real. El arte es, diríamos, un compromiso descomprometido. (120)

La imaginación es fundamental en el arte pero no se mantiene viva por sí sola, sino que toma motivos de creación en la realidad concreta, jamás exclusivamente en una realidad psíquica, porque lo imaginario no nace de lo imaginario con exclusión de lo real. Sobre la ficción (que también llama "imaginación") nos dice Alfonso Reyes que es el signo de la creación artística. La ficción es un ir más allá de lo real, pero "como la cometa, prendida a un hilo de resistencia"; la ficción permanece sujeta

—a la verdad filosófica

—a la verdad psicológica

—al mínimo de realidad (un mínimo cualitativo) (121)

Debe haber un mínimo de realidad, por eso es que "puesto a fabricar fantasmas, tendré que fabricarlos con elementos que me preste la realidad." (122) La ficción sin el objeto concreto no existe; está sujeta a las tres verdades (filosófica, psicológica, real), "servidumbre que tal vez sea el acioate de su propia grandeza, el apoyo del salto." (123) Para Alfonso Reyes las tres verdades son importantes. Parecería que nosotros queremos privilegiar la verdad de lo material, pero no es así. Únicamente estamos determinando la importancia que la realidad social tiene en la géne-

119.- Alfonso Sastre, "El arte como modo humano de relación con lo real, en Adolfo Sánchez Vázquez, Estética..., p. 194.

120.- Ibid.,

121.- Alfonso Reyes, El declive, p. 197.

122.- Ibid., p. 122.

123.- Ibid., p. 123.

sis de la obra de arte.

El método de elaboración de Madame Bovary es, o pretende ser, una combinación controlada de objetividad y subjetividad. Flaubert ha insistido en su correspondencia en que lo importante es ser objetivo; pero ya vimos cuál es el fondo de su objetividad. La imaginación de Emma, el "bovarysno" es como la prolongación dentro de la novela del bovarysno de Flaubert. La manera en que Emma se enfrenta al mundo es vista despiadadamente por el narrador impassible, pero ese enfrentamiento apasionado constituye el impulso, la fuerza que sostiene a la obra realista. Madame Bovary es, entre otras cosas, la historia de una pasión, sin importar a fin de cuentas sobre qué objetos se aplica ésta. En La Celosía ya ni siquiera se muestra desde fuera que el personaje se enfrenta al mundo de un modo determinado: eso es inferido por el lector. Aquí la imaginación desatada, la subjetividad es asumida sin cortapisas, al grado de que no hay un narrador que la presente, sino sólo un ser que imagina. Sin la imaginación del personaje no habría ficción literaria, sobre todo en la novela de Robbe-Grillet. La literatura parece explicarse a sí misma como producto de la imaginación libre y liberadora, como ficción "nura". Se erige la imaginación desbordada como fundamento del "nuevo realismo".

La novela de Flaubert no existe gracias a la imaginación del personaje. sin embargo con ella se inicia el camino que la nove-
lística francesa de evasión seguirá hasta dar el lugar de honor en la creación literaria a la imaginación (del personaje), provocada por el objeto. Entre Flaubert y Robbe-Grillet, entre Madame Bovary y La Celosía está En busca del tiempo perdido, obra inter-

media en más de un sentido. Marcel Proust, Marcel, el autor y protagonista de la obra nos cuenta cómo sin ciertas experiencias con los objetos, su imaginación no se habría visto estimulada y su escritura no habría sido engendrada: la creación artística como resultado de las sensaciones del personaje-autor-narrador. El objeto se convierte en la materialización de un estado anímico:

Aquella escalera detestada por donde yo subía tan triste, exhalaba un aroma a barniz que en cierto modo había absorbido, fijado esa especie particular de pena que yo experimentaba cada noche, y la volvía tal vez más cruel para mi sensibilidad... (124)

No sólo las cualidades del objeto son la proyección de lo que está en el interior de quien entra en contacto con él, sino que el objeto es, por sus propias cualidades sensibles, el motor de la creación, el "generador":

... nuestro pasado. Es inútil esforzarse por evocarlo, todos los esfuerzos de nuestra inteligencia son inútiles. Está oculto fuera de su dominio y de su alcance, en algún objeto material (en la sensación que nos sería dada por ese objeto material) que no sospechamos. (125)

Después viene la experiencia fundadora con las magdalenas. El acto sensorial origina la actividad creadora del espíritu:

Dejo la tasa de té y me vuelvo hacia mi espíritu. A él le corresponde encontrar la verdad. Pero ¿cómo? (...) ¿Buscar? no basta: crear. El espíritu se encuentra frente a algo que todavía no existe y que sólo él puede realizar, y después sacar a la luz. (126)

Este recuerdo, que equivale a un encuentro con el yo, sólo es posible realizarlo a través de la obra de arte:

124.- Marcel Proust, Ducôté de chez Swann, p. 38.

125.- Ibid., p. 57-8.

126.- Ibid., p. 59. (Subrayado de P. Z.)

Ahora, ese medio que me parecía el único, ¿era otra cosa que hacer una obra de arte? (127)

Y en su caso el medio es la escritura:

La verdadera vida, la vida por fin descubierta y esclarecida, la única vida realmente vivida en consecuencia, es la literatura. (128)

Parece que estamos repitiendo lo que habíamos visto de la escritura en relación a Flaubert: la escritura es una creación de sí por sí mismo.

Pero ¿qué pasa con Emma, el personaje de Flaubert? La pobre no es escritora, y por lo tanto no le queda más que su simple imaginación de mujer provinciana y sus objetos, siempre sus objetos que le son leales por momentos, antes de rebelársele:

A menudo, cuando Charles salía, ella iba al armario y sacaba la cigarrera de seda verde, de entre los pliegues de la ropa blanca, donde la había dejado.

La miraba, la abría, e incluso aspiraba el perfume de su interior —mezcla de verbena y tabaco. ¿A quién pertenecía? “El vizconde. Era tal vez un regalo de su amante. La habrían bordado en un bastidor de palisandro (...) Un soplo de amor había pasado por entre el tejido de la seda; cada puntada de la aguja fijaba ahí una esperanza o un recuerdo, y todos esos hilos de seda entrelazados no eran sino la continuación de la misma pasión silenciosa. Luego, una mañana, el vizconde la había llevado consigo. ¿De qué habían hablado cuando él se ponía junto a las chimeneas?... (p. 89.)

La imaginación de Emma, si no da existencia a la obra como tal, sí crea algunas direcciones que hacen avanzar al texto de la misma obra. Mucho de la novela que el lector tiene en sus manos se

127.- Marcel Proust, Le temps retrouvé, p.237.

128.- Ibid., p. 257.

debe a las imaginaciones de la heroína. En la Recherche ya se nos dice explícitamente que el protagonista es el autor y que, por lo tanto, la imaginación creadora del primero da origen a la obra del segundo: se ha "avanzado". Pero el proceso llega a su máxima radicalización en La Celosía. Aquí ya ni siquiera se nos dice que el protagonista es el narrador y el "creador", porque no hay quien lo diga, no hay autor; solo está la imaginación del personaje.

Por lo demás, el personaje de esta novela se encuentra en una situación similar a la de Emma. Como ella, tampoco dispone de la escritura para crear mundos y no le queda más que su simple imaginación de hombrecito vencido, y sus objetos: su plantación, su mujer, su casa. En la Recherche hay un caso igual a los de estos personajes, el de Swann, que tampoco es escritor, pero que, como ^{en} Emma y el marido, corresponde al del autor. La imaginación del personaje da existencia a la obra del escritor.

Es interesante, a propósito, mostrar cómo los celos del marido (forma que toma su imaginación) funcionan igual que los celos de Swann.

Swann llegó hasta suponer que iba a recibir una carta de ella en donde le pedía dinero para alquilar un castillo cerca de Bayreuth, pero previniéndole que él no podría ir, porque ella había prometido a Forcheville y a los Verdurin que los invitaría. ;Ah, cómo le hubiera gustado que ella se atreviera! ;Qué alegría tendría de negarse, de redactar la respuesta vengativa cuyos términos ya se complacía en elegir, en enunciar en voz alta! ;Cómo si en realidad hubiera recibido la carta! (129)

... sus crueles celos lo volvían a poner (...) en la posición de alguien que aún no sabía, y después de varios meses esa vieja historia lo trastornaba siempre

como una revelación. Admiraba la terrible potencia creadora de su memoria. Sólo de la debilitación de esa generadora cuya fecundidad disminuye con la edad ⁽¹³⁰⁾ podía esperar una disminución de su tortura.

Después Marcel dice todo esto de sí mismo, cuando narra su relación con Albertine. El autor se confunde con su personaje, va dejando de ser el creador único y omnisciente de la obra para dejar su lugar a los poderes creadores de la imaginación trasladada a la escritura y provocada por el objeto que afecta a un espíritu especialmente estimulable.

Toda esta concepción entraña también una lucha contra el sometimiento de la obra artística, contra toda imposición de directrices. Con Flaubert hace un siglo y con Robbe-Grillet ahora y de un modo radical, la novela se cuestiona a sí misma sobre su validez y sale airosa de la prueba: en la obra de arte no tiene curso un criterio que juzgue el valor de verdad de lo ahí presentado. Al ser la imaginación el fundamento absoluto del arte ¿no es acaso apta para construir un universo autónomo, con sus propias reglas y su propia coherencia? La obra no puede ser sometida ni ponerse al servicio de ninguna verdad sin perder calidad artística. Así, el libro que el escritor pone en manos del lector se constituye en una impugnación, a partir del libro mismo, del objetivismo que quiere ser unívoco. El escritor, en su lucha por la libertad absoluta del artista, en su ansiedad de crear mundos sin hallar obstáculos de ninguna especie, llega a proponer la disolución del objeto literario.

130.- Marcel Proust, Du côté..., p. 433. (Subrayado de F. Z.)

Capítulo 4

LA DISOLUCION DE LAS FORMAS

De Flaubert a Robbe-Grillet la novela ha recorrido caminos que la han cambiado, primordialmente en los aspectos técnicos. Uno de los rasgos que caracterizan a la novela tradicional es la presencia de un personaje alrededor del cual giran las acciones. Casi es imposible concebir una obra narrativa sin el sostén de un personaje principal, centro de la atención y motor de la dinámica novelesca. Sin él la obra se derrumbaría. Pero entre la obra de los dos escritores se dan la revolución freudiana y la revolución saussuriana, que vienen a completar el desplazamiento del ser humano del centro del universo que ya se había iniciado con la revolución copernicana; el ser humano ya no está en posesión ni siquiera de su propia psicología y su propio lenguaje; la relatividad, la división, el estallamiento toman el lugar del centralismo y la sistematicidad con que eran concebidos el hombre y el universo. La Celosía muestra en el terreno literario el impacto que tuvieron estos descubrimientos. En cuanto a Madame Bovary, Flaubert ya intuye genialmente en esa obra lo que décadas después irán encontrando los hombres de ciencia y que cien años después Robbe-Grillet utilizará conscientemente para elaborar su novela.

4.1. El destronamiento del personaje y del narrador.

Robbe-Grillet dice que en la actualidad el personaje literario "es una momia".⁽¹³¹⁾ Para él esta pérdida de credibilidad en la humanidad del personaje es signo de una sana evolución. Nos dice que el personaje "tradicional" tiene un nombre, un carácter

131.- Alain Robbe-Grillet, Pour..., p. 31.

definido, un pasado, una posición social, un físico, etcétera, lo cual expresa el individualismo que privaba en la sociedad europea del siglo pasado. "La novela de personajes pertenece sin duda al pasado, caracteriza una época: la que marca el apogeo del individuo"⁽¹³²⁾, y del antropocentrismo, al que se opone rotundamente cuando de literatura se trata (entendiendo por antropocentrismo simple y sencillamente la presencia dominante del ser humano en las obras de arte). Pues bien, esta actitud frente al personaje, frente a su presencia en la novela se relaciona con la negación de la presencia tácita o expresa del autor, o por lo menos del narrador en la misma. Para explicar este fenómeno debemos referirnos a la problematización que hizo Flaubert sobre la presencia o ausencia del autor en su obra.

Puestos a hacer suposiciones, nos atrevemos a afirmar que si Flaubert hubiera sido contemporáneo de Robbe-Grillet habría escrito novelas habitadas por "momias" como las de este último. Pero esas momias, pese a todo, seguirían siendo el único sostén de la obra, porque tanto en Flaubert como en Robbe-Grillet el narrador entrometido brilla por su ausencia, dejando como último foco de interés para el lector a los personajes y sus acciones, por muy poco "interesantes" que sean ambos.

Vayamos por partes. Si es arriesgado hacer suposiciones como la anterior, más arriesgado sería decir que en Madame Bovary, gran novela decimonónica, los personajes, el personaje central no es el sostén de la obra. No es así. En esta novela los personajes existen realmente y no es difícil que el lector (del siglo XIX o del siglo XX) se identifique con alguno de ellos y sienta

132... Alain Robbe-Grillet, Pour..., p. 33.

aversión o cualquier sentimiento hacia otros. Cada personaje puede, con relativa facilidad, ser tipificado; su comportamiento sigue una línea trazada de acuerdo con sus características y su entorno. Emma Bovary, y aun el boticario Homais, han llegado a ser verdaderas personalidades que en la mente de los lectores ya adquirieron una existencia independiente de la novela, algo así como Don Quijote y Sancho Panza, que ya son seres de la vida real.

Hay gran diferencia en la forma de trabajar el personaje entre Flaubert y Robbe-Grillet. Sin embargo, ya en el primero apunta el tratamiento del ser humano como un objeto más, procedimiento casi sistemático en Robbe-Grillet. No queremos forzar nuestra comparación, únicamente queremos mostrar cómo la separación de cien años entre dos autores pertenecientes a una misma clase social dominante no determina más que ciertas diferencias en lo formal (diferencias que en este caso no son determinantes), mientras que las significaciones profundas son esencialmente las mismas.

Ya vimos en el apartado 2.1. de qué manera en Madame Bovary los personajes hacen su aparición rodeados, confundidos casi con los objetos. Los objetos adquieren vida en esta novela, como ya hemos demostrado. Queremos hacer una última cita de la novela en relación con este tema. Se trata de la escena de la seducción de Emma en el coche:

El coche volvió a caminar, y dejándose ir desde la plaza Lafayette por la pendiente, penetró a golpe tendido en la estación.

(...)

E inmediatamente, arrancando de nuevo...

(...)

El coche regresó; y entonces, sin rumbo fijo, al azar, vagabundó... (pp. 320-21)

Este dar una voluntad al coche es algo más que una habilidad retórica. Significa la sustitución del personaje de carne y hueso por un objeto vuelto individuo. Además, aquí el personaje es llevado por el objeto.

Respecto a la obra de Robbe-Grillet, ya hemos demostrado también la entronización del objeto en detrimento del personaje, como en esta escena:

A una distancia menor de un metro solamente aparecen en los intervalos sucesivos, en bandas paralelas separadas las bandas más anchas de madera gris, los elementos de un paisaje continuo: las balaustradas de madera torneada, el sillón vacío, la mesa baja donde un vaso lleno está posado junto a la charola, las dos botellas, y en fin la parte alta de la cabellera negra, que en ese momento pivotea hacia la derecha, donde aparece por encima de la mesa un antebrazo desnudo, color café oscuro, que termina en una mano más pálida que lleva un recipiente con hielo. La voz de A... agradece al criado. La mano morena desaparece. (pp. 51-2)

Si de A... sólo se ve la cabeza, o el cabello, del criado sólo se ve la mano, y de Franck la camisa o la cabeza, del "personaje principal", en cambio, no se ve nada ni se sabe nada, por lo menos directamente:

Ella llama al criado. Nadie responde.

—Sería mejor que fuera uno de nosotros— dice ella.

Pero ni ella ni Franck se mueven de su sitio.

En la antecocina, el criado se ocupa ya de extraer los

cubos de hielo de los moldes, según las instrucciones dadas por su señora, asegura. (p. 106)

Si A... y Fanck no se mueven ¿quién va a buscar al criado? Otro ejemplo:

Los rastros menudos dejados por las patas o las antenas (del ciempiés) desaparecen de inmediato, desde las primeras aplicaciones de la goma. La parte más grande del cuerpo, ya bastante tenue, en forma de signo de interrogación cada vez más difuso hacia el extremo de la parte curva, tarda poco en borrarse también, totalmente. (p. 130)

¿Quién borra con tanto cuidado la sugestiva mancha del ciempiés?

A... no ha vuelto la cabeza para dirigirse al criado. Su rostro recibía los rayos de la lámpara sobre el lado derecho. Ese perfil muy iluminado persiste enseguida sobre la retina. En lo negro de la noche donde nada hace que los objetos, incluso los más próximos, subsistan, la mancha luminosa se desplaza a voluntad, sin que su fuerza se atenúe, conservando el perfil de la frente, de la nariz, del mentón, de la boca... (p. 141)

¿Quién queda impresionado por el brillante rostro de A... visto de perfil? Un último ejemplo:

A... no regresará a cenar (...) es inútil esperarla. (p. 142)

¿Quién, si no el marido, piensa o dice esto?

Es obvio que el personaje construye con su presencia, con su mirada y su imaginación la historia, sin la intervención de ningún narrador. Pero eso no quiere decir que él sea el centro de la obra. Los pasajes citados nos muestran que existe una tenden-

cia hacia la desaparición del personaje, que no sólo deja de ser el centro sino que deja de existir como personaje, como ser humano.

Volvamos, ahora que podemos entenderla mejor, a la crítica del personaje que hace Robbe-Grillet en sus textos teóricos. Considera que el insistir en las características del personaje refleja y a la vez promueve el individualismo. El Nouveau Roman, que se opone a las concepciones "tradicionalistas" del arte literario, elimina este rasgo considerado negativo en la actualidad y de paso, al echar de los dominios del arte al antropocentrismo (entendido a la manera de Robbe-Grillet), contribuye a mantener intacta la pureza del arte. Flaubert no pudo haber negado la presencia del personaje en la novela, pero sí estuvo en contra de la presencia explícita de asuntos humanos o humanistas como el compromiso político, la caridad, etcétera. Ya hemos penetrado en las causas de esta ausencia de compromiso.

Detrás de la cosificación del personaje (apenas esbozada en Flaubert, asumida como un programa en Robbe-Grillet), la cual conduce inevitablemente a negarle un pasado, ya que carece de una personalidad que lo situaría históricamente, detrás de esta negación del personaje está el mismo deseo de evadir la realidad que hemos señalado. Como observa Lukács, el hombre acaba perdiendo dentro de esta evasión todo nexo con el mundo:

Para ellos (habla de los vanguardistas) "el" hombre, el individuo, existe esencialmente solo por toda la eternidad, ontológicamente independiente de toda relación humana y, con mayor razón, de toda relación social.
(133)

133.- Georg Lukács, op. cit., p. 21.

Cada hombre, entonces, resulta estar en su célula que lo separa del devenir histórico y del presente social. Se cae una vez más en la llamada por Baudrillard "ética de la protección": cada quien en su cajoncito, sin relación posible con el mundo pasado o presente; y se sugiere, por ende, la estética de la torre de marfil, tan cara a Flaubert y a Robbe-Grillet. ¿No es ésta una forma de individualismo? ¿No es esta la típica concepción burguesa del individuo que dice "Cada quien en su propiedad, protegido del vecino, que a su vez se protege del vecino"? Sin lugar a dudas, el *Nouveau Roman* tiene muy poco de nuevo con respecto a la ideología burguesa.

Hemos dicho que la negación del personaje se liga en estos autores a la negación del narrador. Este es otro aspecto que igualmente se ve con claridad en La Celosía y con relativa dificultad en Madame Bovary.

En la novela de Flaubert ya es posible descubrir que el narrador no se entromete en la historia contada. Se limita a presentar los hechos sin comentar casi lo que él y el lector saben por igual. Claro que su neutralidad no es total, porque describe usando adjetivos, utiliza metáforas, ironiza sutilmente, etcétera. Pero piénsese por ejemplo en alguna novela de Balzac o de Dickens y se entenderá inmediatamente porqué la narración de Flaubert puede ser considerada impersonal. El narrador tiende a desaparecer, a no mezclarse en la obra, a no interponerse entre los personajes y el lector. El narra lo que ^{se} ve y ahí termina su tarea. ¿De qué modo se liga este fenómeno con la negación-momificación del personaje? Creemos que el narrador deja de intervenir en la medida

en que lo narrado no le atañe. Balzac, el escritor, lloraba por la muerte de sus personajes queridos. Balzac era, podemos decir, un personaje más de sus novelas, de ahí sus continuas intervenciones en la narración de las vidas de sus personajes. Pero Flaubert, el escritor, se separa del narrador y así puede dejar a éste la obra; el autor sí está en la obra (su vida se prolonga en la de Emma, su personaje), pero no así el narrador. Balzac es el escritor y el narrador de sus historias; Flaubert y Robbe-Grillet, escritores, no son los narradores de sus historias. De esta manera se logra la famosa impassibilidad del estilo: separando al hombre que escribe, al autor que sufre y se emociona y se compromete con sus personajes, de quien narra sin ningún sentimiento. Y ya podemos responder a nuestra pregunta. El narrador, carente de sentimientos, no se ve impulsado a estar presente entre los personajes; puede hacerse casi invisible, los deja actuar por sí mismos, no le interesa lo que les ocurra porque son meros objetos, no son seres de carne y hueso para él (son "momias").

En resumen, el autor, quien, como vimos, desea proceder científicamente, se esfuerza por no mezclarse entre los personajes y para ello necesita dos cosas: perder interés en lo narrado (para esto se separa del narrador) y transformar a sus personajes en semiobjetos susceptibles de ser tratados desinteresadamente e incluso despiadadamente. A un personaje cosificado, un narrador indiferente, un narrador al que no le interesa ser omnisciente.

Lo anterior nos ayuda a entender el problema narrativo en la obra de Flaubert. Pero en relación a La Celosía hay que considerar una particularidad; en esta obra el narrador no existe en

absoluto; en ella nadie narra nada. Los objetos, los movimientos se presentan por sí mismos ante los ojos del "personaje" y la imaginación del lector. No existe una "narración" propiamente dicha, pues lo que el lector lee no es un "relato" de lo que ocurre, sino una especie de transcripción de las reacciones internas y externas del marido. Pero hay algo más radical en esta novela. El autor no sólo hace desaparecer definitivamente al narrador, sino que intenta hacer desaparecer al personaje. Robbe-Grillet descarta la omnisciencia del narrador por considerarla un recurso mañoso y falsificador. De modo que no puede haber un narrador que construya personajes, que sepa todo de ellos y que los erija como sostén y finalidad de cuanto ocurra en la obra. No hay un creador único y omnisciente, no hay un personaje central, puesto que el que podría asumir este papel resulta ser sólo un espectador.

Podemos, pues, concluir lo siguiente con respecto a la relación entre el personaje central y el narrador omnisciente: puesto que el personaje central y el narrador omnisciente se sostienen mutuamente, a medida que muere el primero como realidad (central) muere el segundo como creador (único).

¿Qué queda entonces? Cuando no se cree en la literatura como un medio de expresión puede llegarse a este extremo de intentar destruirla desde su interior mismo: se impugna a la literatura con el ejercicio de la literatura. Se ataca directo al centro, a la objetividad. Queda el entronizamiento del punto de vista totalmente subjetivo. Después de la explosión, ya no hay un objeto compacto, sino una infinidad de objetos diferentes, sin rango posible.

4.2. El punto de vista múltiple.

En su libro Barroco,⁽¹³⁴⁾ Severo Sarduy escribe que, como consecuencia o en relación con la teoría de la Relatividad, se concibe el universo como cuatro dimensiones intercambiables e igualmente importantes. Ninguna puede ser considerada aisladamente, sino como parte de un todo: "... el mundo no es aprehensible más que desde mi punto de vista e inconcebible desde un punto de vista totalizante que sería el de nadie."⁽¹³⁵⁾

Una de las características de la novela del siglo XX en Europa es la ruptura con el centralismo del narrador omnisciente. Joyce, Virginia Wolf, Proust, Butor, dan gran importancia al punto de vista subjetivo. Lo mismo hace Robbe-Grillet; lo mismo hizo, en su época, Flaubert. Claro que éste no pudo llegar a los extremos de los escritores contemporáneos, pero ahí está insinuada bajo la superficie tersa de su Madame Bovary, la preeminencia del punto de vista subjetivo y, en consecuencia, de la subjetividad. Es sintomático que ya a los dieciséis años dijera, en su Memorias de un loco, que "cada uno de nosotros percibe el mundo desde un prisma distinto (...). Hay hombres que en el mundo sólo ven un título, mujeres, el banco, un nombre, un destino: ¡locuras!"⁽¹³⁶⁾ En Madame Bovary se lleva a la práctica esta concepción del conocimiento y la percepción del mundo como una multiplicidad de puntos de vista. A propósito, dice Jean Rousset: "Flaubert no cree en la realidad objetiva; toda visión, toda percepción es una ilusión propia de cada quien, tantos "prismas" como miradas."⁽¹³⁷⁾ Lo

134 y 135.- Severo Sarduy, Barroco, p. 90.

136.- Flaubert, "Memorias de un loco", en La palabra y el hombre, revista de La Universidad Veracruzana, abril-junio, 1980.

137.- Jean Rousset, op. cit., p. 112.

que se persigue es impugnar la omnisciencia del narrador. Así, Emma es presentada según la ve Charles. Este procedimiento no es rigurosamente seguido, porque en ocasiones, dice Rousset, el narrador refiere hechos que algún personaje no conoce. Sin embargo, con su mundo interior, Emma es el centro de la novela y en general predomina su punto de vista. Se erige, de cualquier modo, un punto de vista como dominante. Pero aunque está centralizada la percepción del mundo, ya está sembrada la semilla de la subversión del punto de vista omnisciente. Esto es lo que aquí nos interesa notar. Rudolph Arnheim, refiriéndose a la representación del objeto en la pintura, da también al siglo XIX el mérito de haber tomado conciencia de la multiplicidad de las percepciones:

En la pintura realista tradicional había un principio que no podía violarse: el del respeto por el aspecto proyectado (...) Tenían que elegirse los aspectos más característicos y combinárselos de una manera orgánica (...) más tarde, durante el siglo XIX, se descubrió que una representación semejante era unilateral, subjetiva, accidental, lo que al principio fue causa de aplauso y luego de aprensión. (138)

Y claro que causaría aprensión el descubrimiento de que no hay una sola verdad, de que el realismo debía cambiar sus planteamientos. La confianza en un conocimiento inequívoco de la realidad se perdió para siempre. La novela, que nace a la par de otras actividades que se proponen el conocimiento exacto del mundo, no puede menos de resentir las consecuencias del desencanto.

Esta es la "crisis" que se inicia angustiosamente con Flaubert y que se acepta sin gran preocupación por parte de un Robbe-Grillet.

138.- Rudolph Arnheim, op. cit., pp. 98-99.

Por algo éste dice que "sólo Dios puede pretender la objetividad." En La Celosía da preeminencia al punto de vista subjetivo y aislado. No presenta distintos puntos de vista, como Virginia Wolf en Las olas, sino que respeta rigurosamente un subjetivismo total: en la novela no hay más que un solo punto de vista, que además no es omnisciente.

Debido al predominio del punto de vista subjetivo, relativo, la validez objetiva, general, de la literatura como forma de conocimiento de la realidad es puesta en tela de juicio. Se adopta una literatura de la desconfianza en donde no se pueden filtrar sin remordimientos ideas de ninguna especie. No tiene caso valerse de la literatura para comunicar una concepción del mundo, puesto que todo es relativo. Siempre será mejor estar desengañado de antemano con respecto a las posibilidades comunicativas del lenguaje.

4.3. El espacio y el tiempo desarticulados.

Cuando la percepción y la actividad humanas han sido "descen-tradas", multiplicadas, desarticuladas, el espacio y el tiempo, en tanto son sus recipientes, son también desarticulados y se los percibe en un dinamismo irrefrenable.

La materia parece sufrir las mismas transformaciones que se dan en la mente de quien la percibe. Un espíritu "fragmentado" percibe, en su anarquía delirante, objetos fragmentados, fuera de todo ordenamiento. Jean Pierre Richard describe así la percepción de la materia en el mundo de Flaubert:

Puesto que se ha descubierto la imposibilidad de atra-

vesar la masa sensorial y de emerger a un vacío que se situaría más allá de ella, será en ella donde tendré que intentar ahora descubrir o crear el hiato, el principio de intervalo que me permita volver a tomar aliento y volver en mí. Mi ambición ya no me lleva a hacer estallar las formas en su totalidad, sino únicamente a separarlas por mí mismo. (139)

El ser encerrado en la materia se resigna y busca en ella su felicidad. La disociación de la forma corresponde a la disociación del yo que la percibe. Cuando ese yo ha dejado de seguir un orden y de permanecer en equilibrio, los objetos percibidos hacen lo mismo. Arnheim considera que existe una dinámica del objeto, pero hace la aclaración de que esa dinámica es real sólo en el interior de quien percibe:

Las fuerzas que se experimentan cuando se mira un objeto pueden considerarse la contraparte psicológica o el equivalente de las fuerzas fisiológicas que actúan en el centro cerebral de la visión. Aunque éstas son procesos fisiológicos que tienen lugar en el cerebro, se las experimenta psicológicamente como si fueran propiedades intrínsecas de los objetos percibidos. (140)

Aquí el autor se refiere a un fenómeno común y corriente, a una forma de percibir que se da en cualquier persona con imaginación. Pero no por ello dejaremos de señalar que para Arnheim esa dinámica del objeto es psicológicamente real. (Recuérdese lo antes dicho a propósito de la verdad psíquica que se sobrepone a la verdad material.) Un espíritu soñador, que sobrevalora la realidad psicológica, despertará trágicamente encontrándose con la dura e imposible realidad a la que quiso moldear de acuerdo con sus ilu-

139.- Jean Pierre Richard, op. cit., p. 175.

140.- Rudolph Arnheim, op. cit., p. 6.

siones. "El término 'ilusión', dice Arnheim, es sólo aplicable cuando alguna diferencia entre el mundo físico y el psicológico nos hace cometer un error: llevarse por delante un espejo, por ejemplo..."⁽¹⁴¹⁾ Esto pasa con los soñadores de tiempo completo, sólo que para su desgracia la realidad no es un espejo que se puede arrollar, sino una incommovible pared.

La dinámica del objeto que es animado no puede ser más que una ilusión y está confinada a la representación. Estudiando el realismo literario, Roger Garaudy se refiere a la visión cubista que impugna y destruye el centralismo de la perspectiva tradicional.⁽¹⁴²⁾ Picasso introduce dos "deformaciones": la deformación espacial que consiste en el abandono de la perspectiva, y la que consiste en la presentación simultánea de múltiples puntos de vista, sobre una superficie de dos dimensiones; todo lo cual requiere de derribar los planos. Esto es similar a lo visto por Jean Rousset respecto a la diversidad de puntos de vista en Madame Bovary; y también al subjetivismo extremo de La Celosía. Garaudy explica psicológicamente el subjetivismo de la siguiente manera:

Se nos imponía (en la pintura tradicional) una actitud de mirón, que contempla el mundo desde una cerradura (...). El cubismo renuncia a esta convención y a este artificio. Hace existir a los objetos simultáneamente, en la diversidad de sus aspectos sucesivos, como aparecen ante un ser viviente y moviente, y sobre todo a un ser que sueña y recuerda.⁽¹⁴³⁾

Una vez más, nos encontramos con el sueño en el origen de la disolución de las formas.

Pero también están las causas externas de la disolución, más relacionadas con las condiciones de la vida material. Si queremos

141.- Rudolph Arnheim, op. cit., p. 7.

142.- Roger Garaudy, De un realismo sin riberas, p. 38.

143.- Ibid.

tener un panorama más completo del proceso que lleva a la literatura contemporánea (y al arte en general) a adquirir el aspecto de estar rompiendo siempre consigo misma, debemos referirnos, así sea de pasada, a algo más que necesidades psicológicas. Esto es lo que hace Henri Van Lier cuando, en su ensayo sobre el objeto y la estética, nos dice, refiriéndose a la producción de objetos en serie, que ya no obedece (aparentemente, agregamos) a un plan centralista:

La construcción contemporánea, grande o pequeña, proce-
por elementos. Las piezas que en ella intervienen, más
que partes integrantes, y por consiguiente propias de
un objeto particular, son elementos puros, capaces de
funcionar en cualquier punto de la combinatoria. (144)

Se llega a una serie de variaciones no sometidas a una unidad pre-
viamente establecida "tal como sucede en un cuadro cubista, las
variaciones musicales seriales, o una buena página del nouveau
roman." (145) En efecto, este "desorden" se percibe claramente en
La Celosía, donde lo que se lee parece haber sido dispuesto al
azar, y por lo tanto puede ser leído en otro orden sin que la no-
vela pierda sus cualidades. En Madame Bovary es difícil encontrar
este género de ruptura del centralismo. Pero no es imposible; tam-
bién en esta obra del siglo XIX el espacio es dislocado, como ocu-
rre en la escena de los comicios, que ya hemos analizado en el as-
pecto de la autonomía de la forma literaria. En esta escena el
tiempo resulta igualmente "dañado", es decir, la cronología lineal
pierde su poder de ordenadora porque al presenciar simultáneamen-
te tres acciones diferentes, al lector le es difícil y llega a

144.- Henri Van Lier, "Objeto y estética", en Abraham Moles
et. al., op. cit., p. 141.

145.- Ibid., p. 142.

serle indiferente saber qué ocurre en primer lugar y qué ocurre después; la cadena de acciones está rota, el tiempo es dislocado.

Así como de la mente fragmentada se desemboca en el espacio fragmentado, de éste se llega al tiempo fragmentado. Ya lo asentó Cassirer, citado por Sarduy: "el espacio, el tiempo, la materia, están indisolublemente ligados, no se definen más que por su reciprocidad."⁽¹⁴⁶⁾ De lo cual se deduce que la concepción que se tenga de cada uno de estos dos aspectos de la realidad se extenderá a los otros. Entonces, si el espacio centralizado se ha vuelto obsoleto, lo mismo acontece con el tiempo lineal y ordenador.

Era absurdo creer que en La Celosía (...) existía un orden de los hechos, claro y unívoco, y que no era el de las frases del libro, como si yo me hubiera entretenido embrochando un calendario preestablecido, así como se barajan las cartas.⁽¹⁴⁷⁾

Para un lector "tradicionalista" es fuerte la tentación de "ordenar" las acciones de la novela. Pero sería inútil porque, aun lográndose un orden de las acciones, quedaría la desarticulación del yo de la novela (es decir, la visión subjetivista radical) y se tendría una interpretación parcial de la obra. No se llegaría al trasfondo ideológico-político que ha descubierto J. Leenhardt en la novela:

Resulta imposible la reconstitución de una cronología lineal de La Celosía. La razón de ello es clara, en cuanto se tiene conciencia de que en la novela están representados simultáneamente dos mundos y dos tiempos. En efecto, Franck y el "marido" pertenecen a tiempos, a edades diferentes.⁽¹⁴⁸⁾

146.- Severo Sarduy, op. cit., p. 87.

147.- Alain Robbe-Grillet, Pour... p. 167.

148.- Jacques Leenhardt, op. cit., p. 216.

George Poulet nos confirma en la idea de que la forma en que se concibe el espacio no puede menos de corresponder a la de concebir el tiempo (o viceversa). En sus Etudes sur le temps humain, en el capítulo dedicado a Flaubert, comienza hablando de la relación que concibe este autor entre el sujeto y el objeto:

El punto de partida en Flaubert no es "Flaubert mismo, es la relación del yo que percibe con el objeto percibido. (149)

Lo característico de esta relación (que prefigura la que establecen también Proust y Robbe-Grillet) es que la experiencia temporal no se realiza si no existe previa o simultáneamente una experiencia con el objeto.

Así, la imaginación retrospectiva en Flaubert deba su nacimiento al encuentro fortuito con un objeto (...)
El objeto, sea cual sea, desencadena la serie de los recuerdos. La serie: en efecto, la característica más impactante del fenómeno de la memoria en Flaubert es la pluralidad. Un recuerdo trae otro, y después otro, y así sucesivamente... (150)

Poulet da ejemplos de Memorias de un loco. Aquí hemos demostrado que en Madame Bovary el papel de los objetos es el mismo en el desencadenamiento de la memoria y en el continuo estímulo de la imaginación.

Poulet opina que, en su madurez, Flaubert abandona el lirismo de sus asociaciones en cadena a partir de una experiencia aleatoria por una concepción más racional de la memoria y de las asociaciones que consiste en entender la relación sujeto-objeto y la

149.- George Poulet, op. cit., p. 309.

150.- Ibid., 314.

memoria según las leyes de la causalidad.

El pensamiento representativo va pues a elegir un momento de la vida. Va a percibir ese momento bajo su forma sensible, como una relación del ser con su medio actual. Después va a discernir cómo esas sensaciones se modifican bajo la acción de otras imágenes que vienen de atrás. (151)

Ya no se trata del hundimiento lírico en el objeto. Esto podría echar por tierra nuestra interpretación de la relación entre el sujeto y el objeto que hicimos de Madame Bovary, obra "de madurez". Pero los ejemplos que nos proporciona Poulet de esa nueva actitud racional están tomados de las que se consideran "obras de juventud". Creemos que no se puede establecer una división en la obra de Flaubert entre juventud y madurez. Desde sus primeros hasta sus últimos escritos hay en su obra motivos que se repiten sin cesar. Uno de ellos, el que aquí nos interesa, que es el del hundimiento emotivo en el objeto está presente en la última versión de La Tentación de San Antonio, la obra de toda su vida. Este libro concluye sintomáticamente con una frase que desborda lirismo y que muestra con claridad la relación que concibe Flaubert entre el sujeto y el objeto: "¡Ser la materia!"

Volviendo al análisis del tiempo, concluimos este apartado. La escena de los comicios en Madame Bovary prefigura con su audacia estructural el radicalismo en el tratamiento de los planos temporales que hará la literatura del siglo XX.

4.4. Conclusión: La falsa dinámica.

Robbe-Grillet dice de su novela: "El espacio destruye el tien-

151.- George Poulet, op. cit., p. 323.

, el tiempo sabotea el espacio. La descripción se estanca, va un lado para otro, se contradice. El instante niega la continuidad."⁽¹⁵²⁾ El cambio es el único principio rector, según estas labras; el espacio visible nunca es el mismo, los objetos y los personajes son irreductibles a tipos, son indescriptibles. Sin embargo, veremos cómo se trata en el fondo de una falsa dinámica, tanto en lo que se refiere al personaje y el punto de vista, como el tiempo y el espacio.

En las dos novelas que examinamos no se da nunca una multiplicación real del punto de vista, sino que a fin de cuentas reitiera el punto de vista único. El punto de vista dominante del narrador omnisciente de la novela "tradicional" pasa simplemente al personaje del Nouveau Roman. No debe olvidarse que se plantea con fuerza el abandono del centralismo al enfatizar la subjetividad, es éste el único aspecto donde se logra en plenitud la descentralización, porque en lo concerniente al personaje el dinamismo que se intenta imprimirle resulta al final sólo aparente.

Para Robbe-Grillet, el tipificar a un personaje es hacerlo seguir una línea de comportamiento determinada de la que no podrá liberarse. Si se le da un pasado se lo ata a un presente que no puede ser consecuencia de aquél; hay poco margen de libertad individual). Se vuelve a anteponer un deseo individual a la dinámica de la colectividad. Cuando se quiere salir del vértigo de la actividad social, lo más cómodo es abandonar el propio pasado, perder la personalidad, el físico, la ubicación en el tiempo y el espacio y la tipicidad propia de un ser social. En el plano de la creación de personajes, la consecuencia de esta actitud

152.- Alain Robbe-Grillet, Pour..., p. 168.

es que estén situados en una especie de limbo sin convulsiones sociales, sin cambios, o bien con convulsiones y cambios limitados al dominio de lo psicológico. En contraste, el personaje que se halla inmerso en el devenir histórico y que de algún modo puede ser considerado típico por corresponder a una variedad social sí nos presenta el dinamismo de la sociedad, en vez de eludirlo. Para Lukács, las grandes figuras típicas lo son porque "su personalidad se halla perfilada por determinaciones que corresponden objetivamente a alguna de las tendencias evolutivas fundamentales de la sociedades."⁽¹⁵³⁾ No son ni títeres ni momias, actúan de acuerdo con el mundo; no son "bosas" soñadoras y pasivas.

Pese a que Emma es más un personaje real que el marido celoso, no deja de haber en las dos novelas la clara intención de evadir el dinamismo social. Y aunque no falten intérpretes que descubran tras la pasividad^v la evasión la presencia de la realidad social, lo importante ahora es que los dos autores se proponen en sus obras crear un mundo sin cambios.

El tratamiento del tiempo y el espacio es otro aspecto sometido, a nuestro parecer, a una falsa dinámica. Van Lier, siguiendo con su estudio sobre el objeto y la estética, vuelve a referirse a las condiciones materiales de producción del objeto y nos dice:

El tiempo ya no es la medida de la duración de un ser, o de lo concreto de los seres, como en el mundo occidental (antiguo) (...) Se vuelve discontinuo y esencial, sin duda porque toma los caracteres del espacio al cual se aplica, pero también por motivos particula-

153.- Georg Lukács, op. cit., p. 159.

res (...): los productos industriales tienen como característica esencial la caducidad. (154)

El objeto contemporáneo parece llevar en sí el germen del cambio; parece oponerse a la permanencia materializada en los objetos de otras épocas. ¿No es esto dinamismo? Así parece. Pero esa es una apariencia que enmascara la permanencia de "un sistema social inmutable", como dice Baudrillard. Mientras las clases medias y bajas aspiran a la estabilidad, las clases altas actuales renuncian a lo estable que fue entronizado por sus ascendientes y entroniza a su vez el gusto por lo efímero:

El último grito de la funcionalidad mobiliaria —escribe Baudrillard—, es el elemento móvil, desarmable que, combinado con algunos almohadones puede transformarse en cama, asiento, aparador, biblioteca o incluso en nada (...). ¿Para qué? No es más que un juego, y que juega aquí con la necesidad: la moda es aquí preeminente. (155)

Pues bien, esta descripción de la actitud burguesa contemporánea ante el objeto (que corresponde por otra parte a la caducidad inherente al objeto industrial) nos parece ser una descripción de la "casa" de Robbe-Grillet. ¿Para qué escribir una novela cuyo final puede ser el principio? Para nada. Recuérdese lo que hemos estado viendo sobre el formalismo y el culto al arte por el arte de Flaubert y Robbe-Grillet. Todo puede ser sólo un juego de formas, no significando nada todas esas mutaciones.

El tratamiento de los objetos en las dos obras estudiadas refleja nítidamente la sociedad consumista de lo superfluo creada por el capitalismo. El objeto se autonomiza, adquiere vida y vie-

154.- Henri Van Lier, op. cit., p. 143.

155.- Jean Baudrillard, op. cit., p. 59.

ne a ser, si no el protagonista principal, sí un personaje más. Es "dinámico": es visto desde diferentes ángulos, produce acciones, prolonga a los personajes y ¿por qué no? encuentra en ellos a otros tantos objetos. Pero en el fondo todo esto disfraza un estaticismo, tal como hace la publicidad moderna, que engaña al consumidor con la aparente renovación de un mismo producto.

Karel Kosik, a propósito de la dinámica del objeto y del tiempo dice:

El mundo real no es (...) un mundo de objetos "reales" fijos, que bajo su aspecto fetichizado llevan una existencia trascendente (...) sino que es un mundo en el cual las cosas, los significados y las relaciones son considerados como productos del hombre social (...). El mundo de la realidad no es una variante secularizada del paraíso, de un estado de cosas ya realizado y fuera del tiempo, sino que es un proceso... (156)

Es decir, ni el objeto puede ser entendido fuera de las condiciones de producción de la vida material, ni el presente del ser humano puede ser visto como un todo autónomo y sin pasado histórico. Fuera de esto, todo es fantasía y necesidad de evadir la realidad.

¿No es La Celosía (por no decir que el Nouveau Roman) una muestra de este falso dinamismo? ¿No quedó claro, después de los capítulos anteriores, que de Flaubert a Robbe-Grillet la novela que ellos practican sólo cambió de fachada? Si este trabajo no lo ha evidenciado, entonces no ha cumplido su objetivo hasta el momento. La Conclusión que sigue aspira a recoger y reunir resultados y se propone en última instancia lograr dos cosas: determinar

-127-

en qué sentido las novelas que nos ocupan pueden ser consideradas "novelas burguesas" y valorar, con base en el estudio realizado, el proyecto realista de sus autores.

CONCLUSION

Podrá negarse que en el lapso que se extiende de Flaubert a Robbe-Grillet en Francia vive y predomina una sociedad burguesa? La aceptación de una respuesta positiva fue ya motivo suficiente para que acercáramos sistemáticamente a los dos autores que hemos estudiado. Los dos viven y crean en condiciones socioeconómicas que —en esencia— son las mismas. Mostraremos cómo es que Madame Bovary y La Celosía son dos novelas burguesas. Finalmente valoraremos el proyecto realista de ambos escritores.

5.1. El artista y la sociedad burguesa.

Cuando calificamos de burguesas las obras de Flaubert y Robbe-Grillet no estamos expresando una valoración definitiva, sino sólo dando un paso importante, imprescindible para la comprensión de las novelas. En este trabajo no hemos incurrido en la elevación abusiva de un aspecto determinado de las obras analizadas al rango de criterio de lectura. No fuimos ni "contenidistas" ni "formalistas". Por lo cual se entiende que, si no separamos erróneamente el contenido de la forma, tampoco los confundimos: tuvimos presente que su relación es dialéctica. Así, es natural que estemos de acuerdo con Adolfo Sánchez Vázquez cuando dice:

La tesis marxista de que el artista se halla condicionado histórica, socialmente, y de que sus posiciones ideológicas desempeñan cierto papel —al que no es ajeno en algunos casos el destino artístico de su creación— no implica, en modo alguno, la necesidad de reducir la obra a sus ingredientes ideológicos. Menos aún puede entrañar la exigencia de equiparar su valor estético con el valor de sus ideas. (157)

157.- Adolfo Sánchez Vázquez, Estética y marxismo, p. 27.

El valor social de una ideología no es determinante del valor artístico de una obra de arte que exprese esa ideología (aunque sí hay que tomarlo en cuenta, agregaríamos, para apreciar su aspecto semántico).

Buscando los orígenes de lo burgués en la literatura nos vemos llevados a los años en que la burguesía se ha enseñoreado ya en importantes campos de la vida: la industria, el comercio, las finanzas, el arte. Ya en el siglo XVII esta clase va apoderándose de los medios de cultura en Europa: "no sólo escribía los libros, sino que los leía también, y no sólo pintaba los cuadros, sino que también los adquiría."⁽¹⁵⁸⁾ "El espíritu eminentemente práctico de los hombres de negocios marca las creaciones de los artistas modernos (quienes en un momento dado se encuentran a caballo entre lo aristocratizante y lo prosaico-burgués). Las grandes formas literarias, la épica y la tragedia, ceden el paso a otras más corrientes y con ello surgen la novela y el drama, géneros que representan a la perfección el advenimiento del gusto burgués.

Por la profunda investigación que hizo Morroe Berger sobre la novela, nos damos cuenta de cómo era juzgada esa forma literaria en sus inicios:

En su calidad de nueva forma literaria, destinada a un auditorio más amplio, en el que figuraban hombres y mujeres jóvenes, entregada a describir las vidas privadas de la gente común (...), la novela no se ganó rápidamente la admiración de los guardianes del gusto literario y de la moralidad.⁽¹⁵⁹⁾

Esta es la novela que recibe Flaubert. Pero como él es un artista de otro tiempo no aceptará dedicarse a retratar la vulgaridad

158.- Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte, T. II, p. 171.

159.- Morroe Berger, La novela y las ciencias sociales, p. 280

burguesa. No lo aceptará, pero en su momento lo hará de todos modos. El no es, estrictamente hablando, un burgués, pero no por ello puede evitar escribir una de las máximas novelas burguesas: por ser un artista muestra con su obra el tipo de sociedad en que vive. Flaubert, como Emma, sufre por estar rodeado de tanta mediocridad; ambos se rebelan contra ese mundo y huyen de él. Pero esto no es más que una actitud romántica.

Nos volvemos a encontrar con las paradojas: se huye de lo burgués y se vive de todos modos en un mundo burgués. Paradojas que se dan típicamente en el seno del romanticismo. La complejidad del mundo capitalista, en donde conviven el cambio y la permanencia, la razón y la exasperación de los sentidos, el encierro y el ansia de viajar y conocer, la economía y la dilapidación consumista, la austeridad y la ostentación, esta complejidad es lo que hace tan difícil la comprensión clara y unívoca del mundo de Flaubert y Robbe-Grillet, pues son de los escritores en quienes se materializan esas contradicciones del universo burgués: su obra oscila entre el conformismo y la rebelión desmedida, entre el clasicismo estilístico y la revolución formal. A cualquiera de los dos se pueden aplicar estas palabras de Hauser sobre el romanticismo: "Lucha contra el racionalismo, del que es portador involuntario, y se convierte en cierto modo en campeón del conservadurismo contra el cual cree estar luchando." (160)

El romanticismo es más que un movimiento artístico; es más que una actitud pasajera ante la realidad social. Es una manera de ser que ha tenido distintas manifestaciones, siempre acordes a su época, siempre "en contra de la sociedad": el arte por el

160.- Arnold Hauser, op. cit., p. 286.

arte, el simbolismo, el surrealismo, el vanguardismo... Del romanticismo al vanguardismo, el artista, sumido en un orden de cosas burgués, se integra a él y lo rechaza al mismo tiempo. "... sólo bajo el capitalismo todo arte situado por encima de determinado nivel de mediocridad es y ha sido siempre un arte de protesta, de crítica, y de rebelión." (161), escribe Ernst Fischer, para quien esta actitud crítica deriva en el llamado realismo crítico:

De la rebelión romántica del "yo" solitario, de una curiosa mezcla de negación aristocrática y plebeya de los valores burgueses salió el realismo crítico (...). Sin perder, no obstante, el carácter de una protesta individual. (162)

Así se explica que Flaubert y Robbe-Grillet, siendo un romántico y un vanguardista respectivamente, sean también realistas.

El individualismo es un rasgo fundamental en la manera de ser del burgués. Desde el romanticismo se manifiesta como un rechazo de toda limitación. La novela, género nacido con la burguesía, al no tratar los grandes temas de la épica y preferir personajes comunes y corrientes retratados en su vida íntima, es el equivalente literario del individualismo que ya imperaba en las relaciones sociales.

Ninguna forma literaria como la novela permite asir el complejo^v dinámico mundo de las sociedades modernas. A ella se debe la utilización sistemática en literatura de la objetividad y el cientificismo que tratan de aprovechar Flaubert y Robbe-Grillet. Esta metodología en la captación de la realidad sólo pudo darse dentro de la visión burguesa del mundo. Sólo la burguesía era ca-

161.- Ernst Fischer, El concepto del arte en la sociedad capitalista, p. 69.

162.- Ibid., p. 71.

paz de dar impulso al desarrollo de una visión sistemática del universo. Hauser lo explica inmejorablemente:

Los escritores de época crean con ella (con la novela naturalista) el instrumento apto para el conocimiento de los hombres y para el manejo del mundo, y lo conforman a las necesidades y al gusto de un público que odian y desprecian. (163)

Junto con la actitud romántica hay otra que también se relaciona con el individualismo: el arte por el arte. Ya hemos mostrado cuáles son las raíces de esta ambición que es un refugio. Creemos que no se discutirán sus filiaciones con la ideología burguesa. Flaubert y Robbe-Grillet no lograron arribar al arte puro, pero eso no quiere decir que no hayan aspirado a él, como se ha visto. Sin duda, Flaubert dio gran importancia al aspecto semántico-documental, pero eso no quita su significación a los momentos de delirio que vivía, como el que nos narra su pariente Caroline de Comanville:

Pensaba que había perdido demasiado tiempo en las investigaciones preparatorias de sus obras y quería emplear el resto de su vida en el arte, el arte puro. La preocupación por la forma crecía, y lo hizo exclamar en uno de sus arranques cálidos y espontáneos: "¡Me importa un bledo la idea!" Luego, estallando en carcajadas decía "¿No está mal eso, eh? tiene su buena dosis de lirismo, comienzo a comprender el arte." (164)

Hauser considera que la búsqueda del arte por el arte comienza cuando la burguesía ya domina la sociedad y prefiere un arte no combativo, alejado del mundo, impersonal. (165) Pero no podemos conformarnos con esta explicación, porque no olvidemos el carácter

163.- Arnold Hauser, op. cit., T. III, p. 14.

164.- Caroline Comanville, "Souvenirs intimes", Introduction a la Correspondance de Gustave Flaubert, p. xxxvii.

165.- Arnold Hauser, op. cit., T. III, pp. 32-3.

contradictorio del arte bajo el capitalismo. El arte por el arte se integra dócilmente al capitalismo pero también significa una reacción violenta contra el utilitarismo burgués que somete a las leyes de la producción y del mercado incluso al trabajo intelectual-artístico. Adolfo Sánchez Vázquez trata ampliamente sobre la hostilidad del capitalismo al arte que había observado Marx. (166) Limitándonos al ámbito europeo, señalemos que en las sociedades primitiva, esclavista y medieval el artista no desprecia a su público, antes bien se identifica plenamente con él. Al implantarse el sistema capitalista desarrollado se pierde todo nexo directo entre el artista y el contemplador de la obra. El arte "queda sujeto también a la ley general de la producción capitalista". (167) Estas leyes siguen vigentes en Europa occidental hasta nuestros días, por lo tanto no han dejado de causar el individualismo rebelde y pasivizante a la vez en el arte, como el de las vanguardias, al cual se liga el Nouveau Roman. El arte por el arte tiene causas socioeconómicas definidas: ...

Evasión como consecuencia de la opresión que pesa sobre los hombres en el "mundo mecanizado" (Mondrian), es decir, carencia de relaciones simples y humanas; búsqueda de la libertad (...) siendo impotentes para liberarse en la realidad y hasta para intentar liberarse y oponerse a la fácil seducción de abandonarse al instinto y al sueño, que son justificaciones y consuelos de una abyección ignorada. (168)

Para terminar este apartado, conviene referirse al método de trabajo y la actitud ante el objeto literario de nuestros autores. No los describiremos una vez más, sino que veremos su similitud

166.- Adolfo Sánchez Vázquez, Las ideas...

167.- Ibid., p. 175.

168.- Ránuccio Bianchi Bandinelli, "Realismo y abstracción", en Adolfo Sánchez Vázquez, Estética..., T. II, p. 25.

con el método de trabajo y la actitud ante el objeto y ante el mundo del máximo representante del sistema capitalista: el hombre de empresa, el burgués en sentido estricto.

Sombart ha legado una investigación sobre el espíritu capitalista.⁽¹⁶⁹⁾ Para él el espíritu capitalista se compone de a) el espíritu de empresa, y b) las virtudes burguesas. Enumeramos a continuación las características de cada componente que el autor va explicando a lo largo de su libro:

a) El espíritu de empresa.

- Custo por el ornato.
- Custo por la posesión.
- Entronización del dinero, que sustituye a la del oro.
- Pasión por el juego.
- Afán desmedido de lucro.
- Capacidad de trazar planes.
- Deseo de realizar los proyectos.
- Capacidad de realizar los proyectos.
- Capacidad organizativa.
- Aptitudes de negociante.
- Deshumanización total, falta de escrúpulos.
- Admiración por:
 - lo grandioso.
 - la velocidad.
 - la novedad.
 - el poder (ansiedad de poder).
- Valoración cuantitativa de todo.
- Culto al trabajo por la empresa. Olvido de sí, enajenación.
- Culto a la técnica.

b) Las virtudes burguesas.

- Economía de dinero y energías.
- Ahorro.
- Rechazo de la ociosidad, máximo aprovechamiento del tiempo.

169.- Werner Sombart, El burgués. Introducción a la historia espiritual del hombre económico moderno.

- Sometimiento a una norma de toda actividad.
- Orden.
- Templanza.
- Medición de todo.
- Ecuanimidad.
- Limpieza.
- Serenidad.
- Castidad.
- Mentalidad calculadora.

Para no forzar nuestra comparación entre el escritor y el capitalista, veremos sólo aquellos aspectos en donde la similitud es evidente.

El gusto por la posesión. Tanto Emma como el marido celoso tienen un alto sentido de la propiedad privada. La propiedad, como hemos visto, es importante para ellos. A la vez, los dos escritores insisten continuamente en el carácter personal, propio de la obra, de su obra.

Deshumanización. Este es un rasgo que salta a la vista en los textos teóricos de Flaubert y Robbe-Grillet: se expresa en la falta de un compromiso con los lectores, en la indiferencia por la sociedad mientras se trata del Arte. Pero también en las novelas se percibe esta deshumanización, pues en ellas se da una reificación del ser humano y del mismo lenguaje, a la vez que una preeminencia de los objetos.

Admiración por la grandeza. Flaubert admiraba fervientemente lo grandioso en el arte, que para él era sinónimo de imposible e imponente por estar sobre el ser humano.

Admiración por lo nuevo. En Robbe-Grillet está presente el afán vanguardista que ensalza siempre lo nuevo. Este culto a la

novedad está inserto en la falsa dinámica que oculta el deseo de la permanencia.

Valoración cuantitativa. El formalismo artístico requiere de un muy desarrollado sentido de las cantidades.

Olvido de sí, enajenación en el trabajo. Hemos mostrado suficientemente que este rasgo está, ya en los personajes, ya en los autores.

Exigencia de libertad absoluta. Dejemos hablar al propio Sombart:

Se exige libertad de acción para poder alcanzar sin trabas las metas impuestas por el afán de lucro (...) Se aborrece todo tipo de "sujeción" (...) la reivindicación de la libertad de acción implica la idea de unas ganancias que se desentienden por completo de toda consideración ajena a ellas. Ello equivale a proclamar la superioridad del valor lucrativo sobre todos los demás valores. (170)

Estas palabras encajan perfectamente si las referimos a los escritores que nos ocupan. Se sacrifica el interés por lo social, por lo humano en aras de una empresa individual. Obsérvese el parecido de estas palabras de Sombart con las de Bandinelli que acabamos de citar.

Culto a la técnica. Sombart dice:

El interés técnico, o más concretamente, el interés por los problemas técnicos, ha pasado a la vanguardia de todos los intereses (...) Ya vimos que uno de los rasgos esenciales del hombre económico moderno es ese absurdo "crear por crear". (171)

La similitud con el arte por el arte es indiscutible.

Sometimiento a una norma de toda actividad. Templanza. Flau-

170.- Werner Sombart, op. cit., 190.

171.- Ibid., pp. 338-9.

bert trabajaba como un buen burgués, cumplido, insensible y metódico.

Ecuanimidad. Serenidad. Castidad. La ambición de hacer de la literatura una ciencia requiere de estas virtudes.

Medición. Mentalidad calculadora. Volvemos al formalismo; pero también al gusto por el orden y la simetría de Emma y el marido y a los eternos cálculos y conteos de éste.

Por supuesto, no otorgamos a este catálogo ninguna fuerza demostrativa; con él no aspiramos más que a resumir y apoyar anteriores argumentaciones

5.2. En busca del "realismo sin riberas".

Si por realismo entendemos no una escuela literaria sino una actitud ante la realidad, entonces cualquier artista, cualquier ser humano consciente tiene un tipo determinado de realismo. Es así como planteamos la pregunta ¿Cuál es el realismo de Flaubert y de Robbe-Grillet?, a la cual hemos respondido de hecho a lo largo del presente trabajo. Ahora sólo nos queda ver en qué medida logran lo que se proponen y cual es el valor (artístico, cognoscitivo) de su planteamiento. También esperamos con ello rendir un poco de justicia a las cualidades literarias de las dos novelas.

La novela nació como literatura vulgar en comparación a las anteriores formas. Pero, pese al desprecio de que era objeto, se sostuvo y, lo que es más, se impuso a todas las demás formas. Debemos hallar una cualidad positiva de la novela que justifique su triunfo y que sea más que el intimismo individualista y cotidiano al que se liga fácilmente la trivialidad.

La novela se originó junto con una clase social que se caracterizó por su afán de dominarla todo. Esa misma clase dio a la ciencia un fuerte impulso, contribuyendo a que el ejercicio de la investigación se volviera cada vez más una actividad seria. La objetividad fue más que nunca una exigencia. La actitud del ser humano ante la realidad cambió hacia una tendencia a conocerla, a poseerla y dominarla. Era inevitable que también la literatura sufriera un cambio en esa dirección. Debía surgir un género nuevo, tan advenedizo como la clase burguesa; los géneros anteriores no podían cambiar sin perecer, estaban hechos a la medida de las clases ya en decadencia. De esa manera la novela inauguró en el terreno literario las pretensiones de objetividad y científicismo. Berger, quien describe los lazos entre la novela y las ciencias sociales hasta nuestros días, dice:

Eruditos, ensayistas y escritores imaginativos comenzaron, en el siglo XVIII, en proporciones e intensidad que no tenía precedente, a preguntarse sistemáticamente por qué les ocurren cosas a las masas de seres humanos, y a estos seres entre sí (...) La idea de "sistema" fue conquistando terreno (...) La contraparte de tal sistema en la novela era el relato acerca de las personas en verosímiles papeles, tiempos, lugares y sucesos de carácter social. (172)

Con el advenimiento de capitalismo se toma conciencia de la complejidad del mundo. Pero esta toma de conciencia no surge de la nada sino que es consecuencia de esa misma complejidad que antes no existía en tal grado. Entre el momento histórico que vivió Flaubert y el que vive Robbe-Grillet la complejización del mundo se ha establecido como una ley de la vida social, no ha dejado

172.- Morroc Berger, op. cit., pp. 30-3.

de acentuarse. Es fundamental tener en cuenta esta situación para entender el realismo de cualquier escritor moderno y contemporáneo. Si queremos justipreciar su actitud (artística, vital) ante la realidad debemos conocer antes esa realidad. En su famoso estudio sobre el realismo en Occidente, Erich Auerbach no deja de observar las consecuencias artísticas de la complejización de la realidad inherente al capitalismo:

La ampliación del horizonte del hombre y el enriquecimiento en experiencias, conocimientos, ideas y posibilidades de vida, que se había iniciado ya en el siglo XVI, avanza en el siglo XIX a un ritmo cada vez más acelerado, y desde el comienzo del XX adquiere una velocidad tan vertiginosa que a cada momento se producen intentos de interpretación objetivo-sintética. (173)

¿Cuáles son los "tipos" de realismo posibles dentro de esta complejísima sociedad creada por la burguesía? Creemos, con Lukács, (174) que son tres, aunque de ninguna manera coincidimos con él en que uno de ellos es mejor ni pretendemos con esta clasificación abarcar todos los tipos posibles.

Con el capitalismo se abren al ser humano campos infinitos. Es importante especificar que esos campos se abren tanto hacia lo más general como hacia lo más particular. Estos aspectos tan distintos y contradictorios conviven dentro de un sistema que parece alimentarse de la paradoja. En el terreno científico se desarrollan desde la revolución industrial las ciencias sociales y las ciencias psicológicas, y existe una tercera tendencia a sintetizar en una visión más comprensiva los logros de unas y otras. En el arte se dan las mismas tres actitudes realistas:

173.- Erich Auerbach, Mimesis, p. 518.

174.- Georg Lukács, Balzac et le réalisme français, pp. 9-13.

- Una tendencia hacia lo individual-lírico, ligada al psicologismo y al formalismo.
- Una tendencia hacia lo social-objetivo, ligada al contenidismo.
- Una síntesis de las dos direcciones que abrace al mismo tiempo lo individual y lo general, lo subjetivo y lo objetivo.

No nos atreveríamos a decir, como hace Lukács, que Joyce exagera en la primera tendencia y que por tanto su obra es "pobre". Tal vez un mal escritor sí llegue a exagerar en alguna de las dos primeras actitudes.

Volvamos por última vez a las "contradicciones" de Flaubert y Robbe-Grillet. Por ejemplo a esta de Flaubert: En su correspondencia dice: "Decir la verdad no me parece ser la primera condición del Arte."⁽¹⁷⁵⁾ Aquí aflora el subjetivismo, pero en otro lugar dice lo contrario: "Hay que mostrar la naturaleza tal cual es ... pintarla en su superficie y en profundidad."⁽¹⁷⁶⁾ Aunque esta segunda frase no es una mera opinión contraria; contiene la intención de reunir lo general y lo particular. Flaubert, por un lado, hace grandes investigaciones para completar una página o una frase, es impasible y objetivo, respeta la realidad. Pero por otro lado su actitud ante la realidad es de autonomía: no quiere "copiarla", sino re-producirlo, o incluso producirla: se cree capaz de hacer una obra a partir de nada, o por lo menos aspira a ello; no necesita la realidad, sino que la considera despreciable y perjudicial. En La Celosía está presente la misma síntesis: al mismo tiempo que se muestra a la perfección la decadencia del colonialismo francés de la primera época, se está entronizando la subjetividad, la frag-

175.- Charles Carlut, op. cit., p. 260.

176.- Ibid., p. 335.

mentación y la enajenación como formas de vida. Si los dos autores incurren en la paradoja de plantear ya el lirismo, ya la objetividad, eso sólo puede significar que su proyecto realista es adecuado (ni "mejor" ni "peor") al mundo que los rodea.

Sin embargo, esa adecuación no impide que existan en ellos ciertos rasgos que inclinan más su realismo hacia lo individual en detrimento de lo social. Pero es importante aclarar que subrayan tales rasgos debido a su adecuación con respecto a la sociedad burguesa en que han vivido. Se trata de características que no están contrarrestadas suficientemente por otras opuestas:

- Pesimismo sobre el realismo del lenguaje, derivado de un pesimismo social. No se confía en la semántica del lenguaje.
- Se propone una obra dirigida mayormente a los sentidos, es decir, a la realidad inmediata.
- La realidad es la escritura, la escritura es la realidad: en ella se lucha, se triunfa, se pierde.
- La escritura es una magia que produce su propia realidad.
- La realidad es tocada sólo para escapar mejor de ella: es tocada para ser fetichizada. La realidad es puesta al servicio de una pasión.
- La relación con la realidad es de eterna insatisfacción. La realidad acaba matando al personaje o mostrándole su derrota.
- Se da un realismo consistente en escapar de la realidad social mediante una identificación del mundo imaginario con el real.

- La imaginación es eminentemente creadora de una realidad psíquica que excluye la social. Se hace de la imagen un objeto y del objeto una imagen (consoladora o torturante) inofensiva para la realidad social.
- La obra de arte debe ser ficticia (imaginaria, fantástica) totalmente, no tomar nada de la realidad, que a lo más es considerada como un punto de partida al que hay que superar. Sólo así es satisfactoria.
- Se erige la imaginación como fundamento del nuevo realismo.
- Se entroniza la fragmentación. El punto de vista subjetivo se impone.
- Queriendo re-crear el dinamismo social se incurre en una falsa recreación porque no contiene más que una falsa dinámica basada en la repetición.

La elucidación de estas características nos autoriza a decir que el proyecto realista de Flaubert y Robbe-Grillet corresponde a lo que han logrado efectivamente. También nos creemos autorizados a afirmar su calidad de artistas, ya que demuestran un perfecto dominio de su trabajo. Asimismo, la suya es una obra valiosa artísticamente por cuanto no se limita a copiar servilmente la realidad y nos hace recordar algo que se olvida con frecuencia: el arte tiene cierta autonomía, es creación. El marxista Garaudy escribe:

La novedad en los alrededores de 1907, tímidamente con los Fauves, audaz y deliberadamente con Picasso y los cubistas, consiste en no seguir tratando de enmasca-

rar ambos términos y reivindicar la primacía de la creación sobre la imitación, en proclamar la voluntad de hacer una pintura que no sea más que pintura. (177)

El arte no es sólo imitación, sino también creación, con lo cual se margina la primera.

Flaubert y Robbe-Grillet han practicado un realismo burgués, en todo lo que ello significa. En cuanto al valor cognoscitivo de las novelas que nos han ocupado, estamos seguros de que es de considerable importancia. Independientemente de su valor artístico (o tal vez por ello ¿quién sabe?) las dos son documentos inmemorables de su propio momento y de ese amplio momento histórico que es el capitalismo. Así lo ve Goldman:

Si se da al término de realismo el sentido de creación de un mundo cuya estructura es análoga a la estructura esencial de la realidad social en el seno de la cual la obra ha sido escrita, Nathalie Sarraute y Robbe-Grillet están entre los escritores más radicalmente realistas de la literatura francesa contemporánea. (178)

El mismo cabría decir de Flaubert: Madame Bovary es un mundo creado a la manera en que los seres humanos, los burgueses y los abusados, "escriben" el texto de la realidad social. En la escritura literaria y en la escritura social se dan los mismos conflictos y las mismas soluciones.

+

+ +

Vimos que la relación entre los verdaderos artistas y la so-

178.- Lucien Goldman, op. cit., p. 324

177.- Roger Garaudy, op. cit., p. 36.

ciudad burguesa ha sido necesariamente de discrepancia. Y no podía ser de otro modo, pues el arte, por muy integrado que esté a su época, por mucho que reproduzca la ideología de determinada clase social, no puede limitarse a objetivos pragmáticos. De ahí que en el paso del realismo burgués o crítico a un realismo socialista debamos tener presentes las palabras de Lenin, dichas en momentos de intensa lucha partidista en el arte:

Los primeros cinco años nos han llenado la cabeza de no poca desconfianza y escepticismo. Y sin advertirlo, nos dejamos influir por ello frente a quienes, con demasiada ligereza, hablan sin ton ni son, por ejemplo, de la "cultura proletaria": para empezar nos bastaría con una verdadera cultura burguesa. (179)

La separación entre el artista y la sociedad que implantó el capitalismo liberó al artista de la sujeción excesiva que normaba anteriormente su trabajo. Pero no podemos decir que en un arte socialista se mantendría ese tipo de libertad "total" (si es que cabe hablar de tipos de libertad) que tan importante es para el artista que vive en un ambiente hostil y que se caracteriza por la marginación y por la soberbia del artista. Y tampoco podemos decir que no se operarían cambios sustanciales. Porque uno de esos cambios daría por consecuencia que el nuevo realismo fuera humanista por sobre todas las cosas. Sin embargo, gracias a artistas como Flaubert sabemos que se puede hacer un arte de altura sin ser partidista ni progresista. Por ello es que ante las palabras de Ernst Fischer:

En nuestra época, tenemos la posibilidad de una objetividad de gran alcance si tomamos partido por la cla-

179.- V. I. Lenin, "Sobre la cultura proletaria", en Adolfo Sánchez Vázquez, Críticas..., T. II, pp. 223-4.

se obrera y las luchas nacionales de liberación, al adoptar el punto de vista de un marxista no dogmático. (180)

ante estas palabras sostenemos que, en materia de creatividad, una página perfecta del formalista Flaubert puede abrirnos tantos o más horizontes que una obra literaria con buenas intenciones.

Seguimos esperando ese realismo sin riberas que al mismo tiempo abrace lo individual y lo general en un equilibrio perfecto. Las limitaciones ideológicas de Flaubert y Robbe-Grillet (¿quién no tiene limitaciones ideológicas?) les impidieron llegar a él; pero no les impidieron esclarecernos el problema ni encararlo como sólo sabían hacerlo los artistas.

180.- Ernst Fischer, "El arte socialista", en Adolfo Sánchez Vázquez, Estética..., T. II, p. 322.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Abbagnano, Nicola, Diccionario de Filosofía, F. C. E., México, 1974.
- 2.- Arnheim, Rudolph, Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora, EUDEBA, Buenos Aires, 1972, 410 pp.
- 3.- Auerbach, Erich, Mimesis, F. C. E., México, 1979.
- 4.- Bachelard, Gaston, La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo, Siglo XXI editores, México, 1979, 302 pp.
- 5.- Bachelard, Gaston, El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia, F. C. E., México, 1978, 297 pp.
- 6.- Bachelard, Gaston, El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento, F. C. E., México, 1972, 328 pp.
- 7.- Barthes, Roland, El grado cero de la escritura, Siglo XXI editores, México, 1980, 247 pp.
- 8.- Berger, Morroe, La novela y las ciencias sociales. Mundo reales e imaginados, F. C. E., México, 1980, 485 pp.
- 9.- Bernis, Jeanne, L'Imagination, P. U. F., Coll. Que sais-je? No. 649, París, 1961, 118 pp.
- 10.- Borges, Jorge Luis, Obras completas, Emecé, Buenos Aires, 1974, 1161 pp.
- 11.- Carlut, Charles, La correspondance de Flaubert. Etude et répertoire critique, Nizet, París, 1960, 983 pp.
- 12.- Cassirer, Ernst, Filosofía de las formas simbólicas, T. I, F. C. E., México, 1971, 311 pp.

- 13.- DuCamp, Maxime, "Souvenirs Littéraires", en Flaubert, Oeuvres complètes, Ed. du Seuil, L'intégrale, T. I, París, 1964, p. 29.
- 14.- Fischer E, El concepto del arte en la sociedad capitalista, Editor 904, Buenos Aires, 1977, 84 pp.
- 15.- Flaubert, Gustave, Madame Bovary, Gallimard, París, 1972, 505 pp.
Madame Bovary, Espasa-Calpe, Madrid, 1971, 292 pp.
- 16.- Flaubert, Gustave, "Memorias de un loco", en La palabra y el hombre, Revista de la Universidad Veracruzana, abril-junio de 1980, pp. 61-89.
- 17.- Garaudy, Roger, De un realismo sin riberas. Picasso, Saint John Perse, Kafka, Col. Arte y Sociedad, La Habana, s/f.
- 18.- Genette, G. Figures, I, Ed. du Seuil, París, 1966, 267 pp.
- 19.- Goldmann, L. Pour une sociologie du roman, Gallimard, París, 1964, 367 pp.
- 20.- Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y el arte, Guadarrama, Madrid, 1973, III Vols.
- 21.- Kosik K. Dialéctica de lo concreto, Grijalbo, México, 1967, 269 pp.
- 22.- Leenhardt, Jacques, Lectura política de la novela, Siglo XXI editores, México, 1975, 252 pp.
- 23.- Lukács, Georg, Balzac et le réalisme français, Francois Maspero, París, 1967, 105 pp.
- 22.- Lukács, Georg, Significación actual del realismo crítico, Era, México, 1977, 122 pp.

- 23.- Marx, Karl, "La mercancía", en El Capital. Crítica de la economía política, Ediciones Aliende, México, 1977, III Vols.
- 24.- Moles, Abraham, et. al., Los objetos, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971, 204 pp.
- 25.- Paz, Octavio, El arco y la lira. F. C. E., México, 1973, 307 pp.
- 26.- Poulet, George, Etudes sur le temps humain, Librairie Plon, París, 1950, 409 pp.
- 27.- Proust, Marcel, Du côté de chez Swann, Gallimard, París, 1954.
- 28.- Proust, Marcel, Le temps retrouvé, Gallimard, París, 1954 442 pp.
- 29.- Reyes, Alfonso, La experiencia literaria, Losada, Buenos Aires, 1969, 229 pp.
- 30.- Reyes, Alfonso, El declive, F. C. E., México, 1968, 525 pp.
- 31.- Ricardou, Jean, Pour une théorie du nouveau roman, M. du Seuil, París, 1971, 270 pp.
- 32.- Richard, Jean Pierre, Littérature et sensation, M. du Seuil, París, 1954, 287 pp.
- 33.- Robbe-Grillet, Alain, Instantanées, Ed. de Minuit, París, 1975, 111 pp.
- 33.- Robbe-Grillet, Alain, Pour un nouveau roman, Gallimard, París, 1970, 183 pp.
- 35.- Robbe-Grillet, Alain, La Jalousie, Ed. de Minuit, París, 1957, 221 pp.
- 36.- Rousset, Jean, Forme et signification, Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, José Corti, París, 1962, 200 pp.

- 37.- Sánchez Vázquez, Adolfo, Estética y marxismo, Antología, II Vols, Era, México, 1978.
- 38.- Sánchez Vázquez, Adolfo, Las ideas estéticas de Marx, Era, México, 1976, 293 pp.
- 39.- Sapir, Edward, El lenguaje, F. C. E., México, 1975, 280 pp.
- 40.- Sarduy, Severo, Berroco, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975.
- 41.- Sartre, Jean Paul, L'idiote de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857, Gallimard, París, 1971, III Vols.
- 42.- Sartre, Jean Paul, L'imagination, P. U. F., París, 1936, 163 pp.
- 43.- Sartre, Jean Paul, Qu'est-ce que la littérature?, en Situations, II, Gallimard, París, 1948, 331 pp.
- 43.- Sombart, Werner, El burgués. Introducción a la historia espiritual del hombre económico moderno, Alianza Editorial, Madrid, 1979, 371 pp.

INDICE DE MATERIAS

INTRODUCCION.....	pag. 1
Capítulo I: LA TEORIA LITERARIA DE FLAUBERT Y ROBBE-	
GRILLET.....	6
1.1. La obra sobre nada	6
1.2. La forma absoluta. El texto productor	9
1.3. La obra para nada	13
1.4. ¿Por qué el culto a la forma?	15
1.5. Conclusión: La utopía formalista	22
Capítulo II: EL OBJETO Y LA OBJETIVIDAD	29
2.1. "¡Ser la materia!" ¡Ser la escritura!	29
2.2. Objeto y estética	41
2.3. La otra objetividad	51
2.4. El objeto en el entorno social	61
2.5. Conclusión: La reificación y la fetichización como escenas	69
Capítulo III: LA IMAGINACION CREADORA	74
3.1. El choque contra la realidad	74
3.2. El ensueño como escape y consuelo: el sueño bello	79
3.3. La imaginación y el objeto	85
3.4. Conclusión: La imaginación fundamental	94
Capítulo IV: LA DISOLUCION DE LAS FORMAS	105
4.1. El destronamiento del personaje y del na- rrador.....	105

4.2. El punto de vista múltiple	pag. 114
4.3. El espacio y el tiempo desarticulados	116
4.4. Conclusión: La falsa dinámica	122
CONCLUSION	128
5.1. El artista y la sociedad burguesa	128
5.2. En busca del "realismo sin riberas"	137
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	146