

comúnmente suele llamarse forma. *Fondo y forma*, en la obra de arte, no pueden considerarse en definitiva como separados, aunque bien pueda ser que se tome a cada uno independientemente del otro, en el momento en que se trata de penetrar en el misterio de la obra; esta separación artificial sólo vale como uno de tantos procedimientos permitidos para su "disección", y después de elaborado el trabajo crítico o de interpretación, la obra tiene que considerarse de nuevo una y única, indivisible, tal y como surge de las manos de su creador. Vamos a ocuparnos en estas páginas del problema de interpretación que presenta *Dans le labyrinthe*, de Alain Robbe-Grillet, como estructura o construcción novelística; al hacerlo, nos ocuparemos de la forma en que se han entrelazado sus elementos, trataremos de encontrar su significación dentro de la obra, y por lo mismo, la imagen de lo que se nos ofrece en la novela.

El problema de tal interpretación se vuelve particularmente interesante en una obra como *Dans le labyrinthe*, porque al frente de la novela el autor ha escrito las palabras aclaratorias que reproducimos aquí, al principio de nuestro trabajo. Esta narración —dice Robbe-Grillet— es una ficción, no un testimonio; es decir, no pretende ser la crónica de hechos realmente sucedidos, o la historia relatada de esos hechos, sino algo distinto: literatura. La presencia de la palabra ficción rompe, de inmediato, con todo lazo o nexo de sujeción que se quisiera tender de la realidad misma a la obra en cuestión. Sin embargo, no se trata de una pura ficción, porque sus elementos han sido tomados de la realidad. Se trata, nos dice el autor, de una realidad material, y por lo tanto, las páginas de la novela no ofrecen nada con valor alegórico. Las palabras finales son muy significativas: "El lector es pues invitado a no ver aquí sino las cosas, gestos, palabras, acontecimientos, que le son transmitidos, sin pretender darles ni más ni menos significación que en su propia vida, o su propia muerte". Es, pues, una realidad material la que encontramos en *Dans le labyrinthe*, pero esto no nos autoriza a afirmar que se trate de una novela "realista" (en el sentido que esta palabra ha adquirido en la historia de la literatura), en la que podamos constatar que lo que se narra es tal y como se nos muestra en la "realidad", porque, en última instancia, los sucesos y demás elementos que forman la obra, ten-

drán para el lector la significación que tendrían en su propia vida... o en su propia muerte, que para este caso es exactamente lo mismo. Cada lector va entonces a elaborar la novela con su lectura, cada lector va a perfilar todas y cada una de sus partes a su manera, con sus propias fuerzas, su propia imaginación y su propia experiencia (aunque como dice Robbe-Grillet la realidad a que se refiere la novela no haya sido experimentada antes por el lector). El juego de la creación comienza en Alain Robbe-Grillet, pero recomienza de nuevo en cada lector, o si se quiere, continúa; los lectores son el límite que el autor ha impuesto al mundo que surge de su novela. Esta, por otra parte, está concebida en tal forma que propicia, a cada momento, el vuelo de la imaginación, no tanto en el sentido de "visualización" por imágenes, sino el otro, el de la imaginación que se planta en el acto mismo de la creación para alcanzar desde ahí las trayectorias a las que apuntan los hechos y las palabras de la novela.

¿Cuándo puede decirse que una novela es difícil? Suele afirmarse que lo es cuando no se ofrece "gratuitamente", cuando el lector tiene que reelaborar lo que el autor ha realizado, para dar a cada cosa el lugar que le corresponde en el conjunto; en fin, para que rehaga, a su manera, la obra toda. En cierta forma, podría decirse que Alain Robbe-Grillet propone enigmas que al lector toca resolver. Pero es mucho más que eso; es la expresión de una visión del mundo —infinitamente pequeña y particularizada si se quiere— pero expresión al fin, en la que se han puesto en juego, como en toda auténtica obra de arte, sea literaria o no, experiencias y lenguajes humanos para una comprensión mejor de las cosas de los hombres, empezando por las del propio autor.

La narración. Los sucesos que aquí se narran no se presentan con una secuencia cronológica; sin embargo, curiosamente aparece un resumen de esos hechos al final de la obra, en labios del narrador, que en ese momento se presenta como tal, es decir, asume al final dicha condición, no antes, pues durante toda la narración no hay "personaje" que nos introduzca en este mundo; más bien es una narración impersonal (sin embargo, cabe señalar aquí que el libro comienza con la primera persona del singular, pero de esto nos ocuparemos más adelante).

La historia es la siguiente: después de la batalla de Reichenfels, un soldado arriba a una ciudad desconocida para él, portando una caja que contiene unas cartas y otros objetos que le ha entregado un moribundo para hacerlos llegar a otra persona; el soldado no conoce ni la ciudad, ni sus calles,

ni el sitio en el que debe encontrar a la persona, ni a ésta. Bajo la nieve camina en busca del destinatario, entra en una casa, recibe una información y es auxiliado por un niño, quien lo conduce al lugar que se supone es el de la entrevista. El lugar resulta ser un hospital, o una casa condicionada para atender a heridos de guerra. Después de pasar la noche aquí, el soldado sale de nuevo a la calle y sigue buscando a la persona a la que debe entregar el paquete. La entrada de tropas enemigas a la ciudad es inminente; poco después es herido en la calle, y llevado al mismo lugar donde recibió anteriormente la información. Aquí muere. El tratamiento —nos dice en este momento el narrador que surge en primera persona, y que es quien inyecta al moribundo— era ya inútil. El libro termina en una gran amplificación de la visión, que en las últimas líneas abarca toda la ciudad: "...toda la ciudad detrás de mí".

Pero esta sencilla historia no se narra sencillamente. Para hacerlo, Robbe-Grillet ha utilizado un procedimiento singular que enriquece en tal forma esta novela, que se torna profunda, tortuosa, oscura, y también sorprendentemente inagotable en posibilidades de interpretación. La historia queda convertida en un verdadero laberinto.

Podría decirse que la novela se divide en dos grandes planos, o mejor dicho dos grandes espacios: uno, el espacio exterior, la ciudad, las calles; el otro, el espacio interior, o mejor los espacios interiores que son varios: la casa, el hospital, el restaurant, etc. Pero ocurre que ambos planos, el interior y el exterior, son absorbidos por un tercero, en el que tienen cabida ambos, con todas y cada una de sus particularidades y características: es el mundo interno del soldado que percibe, capta, recoge y perfila todo lo que acontece a su alrededor, imprimiéndole en ocasiones una perspectiva y un valor que no posee quizá desde cualquiera de los otros dos planos. Y todo esto: la realidad (las calles, la casa, el restaurant, etc.), y las percepciones que de ella tiene el soldado, incluyendo las variaciones que su estado febril le impone en ciertos momentos, todo esto es a su vez un otro plano, el de la ficción literaria, en el que surgen estos elementos, uno tras otro, todos con la misma validez en la novela.

La narración comienza, como ya dijimos, con la primera persona del singular: "Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri". Un narrador aparece así antes de que se nos haya anticipado ningún dato (después veremos cuál es su función en la novela): y no habla del lugar en que se encuentra, sino del exterior, donde la nieve y el viento obligan a los caminantes a bajar la cabeza:

On marche en courbant un peu plus la tête, en appliquant davantage sur le front la main qui protège les yeux, laissant tout juste apercevoir

quelques centimètres de sol devant les pieds, quelques centimètres de grisaille où les pieds l'un après l'autre apparaissent, et se retirent en arrière, l'un après l'autre, alternativement.²

Pero hasta el lugar donde se encuentra el narrador no llega el ruido que hacen los caminantes en la calle, ni la nieve, ni el sol, ni el polvo. Al llegar a esta última palabra (polvo), se cambia la ubicación, se pasa al polvo que cubre los muebles y las cosas del cuarto interior. Un juego de contrarios se prolonga durante varias páginas, y pasamos del exterior al interior y viceversa, con la utilización de elementos muy semejantes, como el camino que en la acera se marca con la nieve pisoteada y el camino que en la habitación ha hecho a un lado el polvo, de un mueble a otro. El procedimiento se repetirá más adelante, ante situaciones más complicadas y diversas.

Cuatro, seis, ocho páginas se suceden sin que aparezca ningún personaje, ni se haga presente el narrador. Sólo la descripción minuciosa de la calle, la nieve que cae, la forma en que cubre el suelo, las ventanas, los faroles; en el interior no se utiliza precisamente la descripción de los objetos, sino las formas que sus cuerpos han dibujado sobre el polvo que cubre la superficie barnizada de una mesa, una cómoda o la chimenea; además, se nos habla de la situación que guardan los muebles en la habitación, y como ya se dijo, "caminos" que se han marcado del lecho a la cómoda, de ésta a la chimenea, de la chimenea a la mesa. Los objetos, cuando se describen, adquieren una cierta naturaleza peculiar; se singularizan en tal forma que el ángulo de una mesa, o un adorno en la base de un farol de la calle, se detallan en párrafos que pueden extenderse más de una página. Por otra parte, los objetos mismos son sometidos a extrañas metamorfosis, pues se les transforma curiosamente su naturaleza en un marco de posibilidades que borra los perfiles exactos para dejar una imagen polivalente; así ocurre, por ejemplo, con una bayoneta, cuya forma veremos después quedó dibujada en el polvo que cubre la superficie de una cómoda, pero que ahora está sobre la mesa:

Sur la droite, une forme simple plus estompée, recouverte déjà par plusieurs journées de sédiments, transparait cependant encore; sous un

² Se camina curvando un poco más la cabeza, poniéndose sobre la frente la mano que protege los ojos, dejando sólo percibir algunos centímetros de suelo delante de los pies, algunos centímetros de pavimento donde los pies aparecen uno después de otro, y se retiran hacia atrás, uno después del otro, alternativamente. (p. 11) (La traducción de este trozo, y las de los siguientes sólo pretenden ofrecer una versión española del texto francés, es decir, que no deben considerarse como traducciones exactas y definitivas)

certains angles, elle retrouve assez de netteté pour laisser suivre ses contours sans trop d'hésitation. C'est une sorte de croix: un corps allongé, de la dimension d'un couteau de table, mais plus large, pointu d'un bout et légèrement renflé de l'autre, coupé perpendiculairement par une barre transversale beaucoup plus courte; cette dernière se compose de deux appendices flammés, disposés symétriquement de part et d'autre de l'axe principal, juste à la base de sa partie renflée, c'est-à-dire au tiers environ de la longueur totale. On dirait une fleur, le renflement terminal représentant une longue corolle fermée, en bout de tige, avec deux petites feuilles latérales au-dessous... O bien ce serait une figurine vaguement humaine: une tête ovale, deux bras très courts, et le corps se terminant en pointe vers le bas. Ce pourrait être aussi un poignard, avec son manche séparé par une garde de la forte lame obtuse à deux tranchants.³

Lo mismo ocurre con la lámpara y la proyección de su luz, y más notoriamente con el papel que cubre la pared, cuyas figuras pudieran ser muy diversas, una de ellas a su vez semejante a una de las que podía ser la bayoneta (pp. 14 y 19-20). Más adelante, muy avanzada la novela, conoceremos el momento en que esta bayoneta es colocada sobre la cómoda.

La figura del soldado aparece en la página 16. Es el momento en que se describe el poste de uno de los faroles de la calle. Se comienza por la base, sus adornos y curvas, y se va ascendiendo lentamente. Poco a poco, la figura aparece como si el ojo observador, muy cerca del soldado, se retirara lentamente, como si una cámara fotográfica abandonara el *close-up*, y se llegara de pronto a una imagen de conjunto:

³ Sobre la derecha, una forma simple más esfumada, recubierta ya por numerosos días de sedimentos, brillaba sin embargo todavía; bajo un cierto ángulo, mantiene demasiada nitidez para poder seguir sus contornos sin mucha dificultad. Es una especie de cruz: un cuerpo alargado, de la dimensión de un cuchillo de mesa, pero más largo, puntiagudo de un lado y ligeramente dilatado del otro, cortado perpendicularmente por una barra transversal mucho más corta; ésta última se compone de dos apéndices flameados, dispuestos simétricamente de una y otra parte del eje principal, justo en la base de su parte dilatada, es decir dos tercios aproximadamente de su largo total. Diríase una flor, la dilatación terminal representando una larga corola cerrada, al fin del tallo, con dos pequeñas hojas laterales sobrepuestas. O bien sería una figurina vagamente humana: una cabeza oval, dos brazos muy cortos, y el cuerpo terminándose en punta hacia abajo. Podría ser también un puñal, con su mango separado por una guarnición de la fuerte hoja abierta en dos cortantes (pp. 12-13).

Contre la base conique du support en fonte, évasée vers le bas, entourée de plusieurs bagues plus ou moins saillantes, s'enroulent de maigres rameaux d'un lierre théorique, en relief: tiges ondulées, feuilles palmées à cinq lobes pointus et cinq nervures très apparentes, où la peinture noire qui s'écaille laisse voir le métal ruillé. Un peu plus haut, une hanche, un bras, une épaule s'appuient contre le fût du réverbère. L'homme est vêtu d'une capote militaire de teinte douteuse, passée, tirant sur le vert ou sur le kaki. Son visage est grisâtre; les traits en sont tirés, et donnent l'impression d'une extrême fatigue; mais peut-être une barbe de plus d'un jour est-elle pour beaucoup dans cette impression. L'attente prolongée, l'immobilité prolongée dans le froid peuvent aussi avoir enlevé leurs couleurs aux joues, au front, aux lèvres.⁴

El soldado lleva bajo el brazo un paquete, lo llevará durante toda la narración y no se separará de él sino en el momento de su muerte. Pero en las primeras páginas (p. 22) el paquete aparece sobre la cómoda, abierto. Es el momento en que se menciona el cuadro que se encuentra colgado en la pared, sobre la cómoda:

La boîte enveloppée de papier brun se trouve maintenant sur la commode. Elle n'a plus sa ficelle blanche, et le papier d'emballage, soigneusement replié sur le petit côté du parallépipède, bâille légèrement en un bec aux lignes précises, pointant obliquement vers le bas. A cet endroit le marbre de la commode présente une longue fêlure, peu sinieuse, qui passe en biais sous le coin de la boîte et atteint le mur vers le milieu du meuble. Juste au-dessus est accroché le tableau.⁵

⁴ Contra la base cónica del soporte fundido, ensanchada hacia abajo, rodeada de numerosos anillos más o menos salientes, se envuelven delgados ramos de hiedra teórica, en relieve: tallos ondulados, hojas palmeadas en cinco lóbulos puntiagudos y cinco nervaduras muy aparentes, donde la pintura negra que se escama deja ver el metal herrumbroso. Un poco más arriba, una cadera, un brazo, una espalda se apoyan contra el fuste de la farola. El hombre está vestido con una capota militar de color dudoso, vieja, tirando sobre el verde o sobre el kaki. Su rostro es grisáceo; los rasgos sobresalen, y dan la impresión de una extrema fatiga; pero quizá la barba de más de un día da esta impresión. La espera prolongada, la inmovilidad prolongada en el frío pueden también haber quitado sus colores a las mejillas, a la frente, a los labios. (pp. 16-17).

⁵ La caja envuelta en papel oscuro se encuentra ahora sobre la cómoda. Ya no tiene su hilo blanco, y el papel de envoltura cuidadosamente doblado sobre el pequeño lado del paralelepípedo, sale ligeramente en un pico de líneas precisas, apuntando oblicuamente hacia abajo. En este lugar, el mármol de la cómoda presenta una larga cascadura, poco sinuosa, que pasa sesgada bajo la esquina de la caja y al-

Viene después otra referencia a la nieve, que cae sobre la calle desierta, termina el primer apartado y comienza el segundo con una minuciosa descripción. Es un grabado en negro y blanco, de otra época, o bien una reproducción. Representa el interior de un restaurante, en el que se encuentra mucha gente. Con una minuciosidad semejante a la que se utilizó en la descripción de los objetos en el apartado anterior, van surgiendo todas y cada una de las personas que ahí se encuentran: el dueño, un grupo de bebedores, otro grupo de obreros que contempla un cartel, etc. Un poco al frente, entre estos dos grupos, un niño está sentado en el suelo, con un paquete en las manos, un paquete parecido a una caja de zapatos, semejante al que portaba el soldado en la escena anterior. Al fondo, una mesa está ocupada por tres soldados. Sus rostros son los únicos que reciben atención especial del narrador en este conjunto de personas; se atiende a sus gestos, su postura, sus miradas. El artista —dice el narrador— los ha representado con tanta precisión en el detalle y con tanta fuerza en los trazos, como si estuvieran sentados al frente de la escena. Poco a poco la descripción se centra en uno de los soldados, e insensiblemente va tomando vida la escena en la que todos guardaban las actitudes fijas de un grabado:

Il a fini son verre depuis longtemps. Il n'a pas l'air de songer à s'en aller. Pourtant, autour de lui, le café s'est vidé de ses derniers clients. La lumière a baissé, le patron ayant éteint la plus grande partie des lampes avant de quitter lui-même la salle.

Le soldat, les yeux grands ouverts, continue de fixer la pénombre devant soi, à quelques mètres devant soi, là où se dresse l'enfant, immobile et rigide lui aussi, debout, les bras le long du corps. Mais c'est comme si le soldat ne voyait pas l'enfant — ni l'enfant ni rien d'autre. Il a l'air d'être endormi de fatigue, assis contra la table, les yeux grands ouverts.

C'est l'enfant qui prononce les premières paroles. Il dit: "Tu dors?" Il a parlé très bas, comme s'il craignait de réveiller le dormeur. Celui-ci n'a pas bronché. Au bout de quelques secondes, l'enfant répète, à peine un peu plus haut:

"Tu dors?" Et il ajoute, de la même voix neutre, légèrement chantante: "Tu peux pas dormir là, tu sais".

Le soldat n'a pas bronché. L'enfant pourrait croire qu'il est seul dans la salle, qu'il joue seulement à faire la conversation avec quelqu'un qui n'existe pas, ou bien avec une poupée, un mannequin, qui ne saurait répondre. Dans ces conditions, il était en effet inutile de parler

canza el muro hacia la mitad del mueble. Justamente arriba está colgado el cuadro. (p. 22).

plus fort; la voix était bien celle d'un enfant qui se raconte à lui-même une histoire.⁶

El soldado y el niño dialogan. ¿Qué es lo que ha ocurrido? Más adelante, continuando el diálogo, y cuando el soldado dice "Ton père...", misma expresión que surgirá de nuevo después, el narrador agrega: "Pero esta vez los labios se han movido ligeramente". Esta escena extraña, que parece romper una cierta unidad "real" para dar cabida a un mundo grabado en un papel y enmarcado en la pared, con vida propia, deja el lugar al exterior, y de nuevo se suceden las calles, y el viento y la nieve. El soldado camina en la oscuridad, buscando los nombres de esas calles que no conoce. Aparece también el niño; al fin, lo conduce hasta un lugar en el que entran los dos. Es el restaurante, con la figura del dueño, el grupo de bebedores, y el de los obreros. El soldado, enseguida, se encuentra sentado ante una mesa, con un vaso de vino en la mano. A sus lados, manchas de vasos semejantes aparecen en la superficie, trazos circulares incompletos, que se encabalgan, se completan, que permanecen húmedos y fríos.

Los personajes. Casi podría decirse que esta novela no los tiene, si entendemos por personajes los que se perfilan en una obra literaria con un cierto carácter, una conducta y una línea que los dibuja para integrarlos como individuos. Bien puede ocurrir que algunos novelistas no se ocupen de retratarlos físicamente, sino más bien psicológicamente, y aun en este último

⁶ Acabó su vaso desde hace tiempo. No parece pensar en irse. Sin embargo, a su alrededor, el café se ha vaciado de sus últimos clientes. La luz ha bajado, al apagar el patrón gran parte de las lámparas antes de abandonar la sala.

El soldado, los ojos abiertos, continúa mirando la penumbra delante de él, algunos metros delante, ahí donde se encuentra el niño, inmóvil y rígido él también, de pie, los brazos a lo largo del cuerpo. Pero es como si el soldado no viera al niño —ni al niño ni a ningún otro—. Tiene el aire de haberse adormecido de fatiga sentado contra la mesa, abiertos los grandes ojos.

Es el niño quien pronuncia las primeras palabras. Dice: "¿Duermes?" Ha hablado muy bajo, como si temiera despertar al durmiente. Este no se ha movido. Al cabo de algunos segundos, el niño repite, apenas un poco más alto:

"¿Duermes?" Y agrega, con la misma voz neutra, ligeramente cantante: "Tú no puedes dormir ahí, tú sabes".

El soldado no se ha movido. El niño podría creer que está solo en la sala, que solamente juega a conversar con alguno que no existe, o bien con una muñeca, un maniquí que no pudiera responder. En estas condiciones, era un efecto inútil hablar más alto. La voz era la de un niño que se cuenta a sí mismo una historia (pp. 29-30).

caso podría también suceder que sólo participáramos del "río de la conciencia", como suele decirse en el caso de Joyce, por ejemplo, o en algunas novelas de Virginia Woolf o William Faulkner. En *Dans le labyrinthe*, Robbe-Grillet no centra su atención en los personajes como tales, es decir, la novela no se conduce de acuerdo con las necesidades que dichos personajes, como individuos y como elemento principal de la obra, van imprimiéndole. Mu- chísimos ejemplos, que no es el caso mencionar aquí, podrían mostrarnos cómo el personaje es el que dicta la trayectoria de una novela, porque se trata precisamente de su trayectoria. En la novela que nos ocupa, los personajes que en ella intervienen podría decirse que tienen, en todo el conjunto, el mismo valor que cualquier otro elemento de los que aparecen en la obra. El soldado, en cierta manera, participa de la condición de "parte" de un todo, misma que también tienen, por ejemplo, las calles de la ciudad, que han recibido del autor especial atención para delinearlas y precisar cada uno de sus detalles; o los objetos que "vemos" sobre la mesa, como la bayoneta a la que hicimos mención anteriormente. En ningún momento este personaje (el soldado), o cualquiera otro de *Dans le labyrinthe*, alcanza proporciones de particularidad, en el sentido de figura humana con ciertos valores de carácter moral, social o estético. Se recortan sobre todo lo demás, y esto es claro, por su mera condición humana, pero casi podría decirse que en estas páginas sólo se les considera como sujetos en los que se opera el fenómeno de la percepción, o bien, que no penetramos en su individualidad más allá de este límite. La diferencia entre los "personajes" de esta novela y los objetos, gestos o palabras que en ella aparecen, radica quizás en que unos los perciben y otros son percibidos; los personajes, a su vez, son percibidos por otros personajes.

Tomemos por separado cada uno de los que a primera vista nos parecen más importantes. El soldado sería el primero de ellos. Ya nos ocupamos, al hablar de la narración (nota 3), de cómo se introduce la primera figura, que es la del soldado (procedimiento que se repite con otros personajes, como el lisiado). La continuación del trozo que reprodujimos arriba no nos retrata físicamente al soldado, sino que nos describe su figura, y la posición que guardan las partes de su cuerpo:

Les paupières sont grises, comme le reste; elles sont baissées. La tête est inclinée en avant. Le regard se trouve dirigé vers le sol, c'est-à-dire vers le troittoir, enneigé, devant le pied du réverbère et les deux gros souliers de marche à bout arrondi, dont le cuir grossier présente des éraflures et autres marques de chocs divers, plus ou moins bien recouvertes par le cirage noir. La couche de neige n'est pas assez épaisse pour s'enfoncer de façon visible sous le pieds, si bien que les semelles des

chaussures reposent —ou peu s'en faut— au niveau de la surface blanche qui s'étend autour d'elles.⁷

Lo que sigue, ya nada tiene que ver con el personaje como tal. Más adelante, en muchas ocasiones, encontraremos descripciones semejantes, o referencias a la fatiga que refleja su rostro, pero nada más. Hay escenas en las que el soldado habla con alguien. De estos diálogos no se desprende ni un solo elemento que permita completar el retrato del soldado. El primer diálogo aparece precisamente cuando toma vida el grabado en blanco y negro. Hablan el soldado y el niño. Éste pronuncia las primeras palabras: "Tu dors?" Repite la pregunta y agrega luego: "Tu peux pas dormir là, tu sais". Y luego se dice lo siguiente:

Mais la voix s'est tue, comme incapable de lutter plus avant contre le silence; et celui-ci s'installe de nouveau. L'enfant s'est peut être endormi à son tour.

"Non... Oui... Je sais", dit le soldat.

Ils n'ont bougé ni l'un ni l'autre. L'enfant est toujours debout dans la pénombre, les bras le long du corps. Il n'a même pas vu remuer les lèvres de l'homme, assis à la table sous l'unique ampoule restée allumée dans la salle; la tête n'a pas eu le moindre hochement, les yeux n'ont même pas cillé; et la bouche est toujours close.

"Ton père..." commence le soldat. Puis il s'arrête. Mais cette fois les lèvres ont légèrement remué.

"C'est pas mon père", dit l'enfant.

Et il tourne la tête vers le rectangle noir de la porte vitrée.⁸

⁷ Los párpados son grises, como el resto; están bajos. La cabeza está inclinada hacia adelante. La mirada se encuentra dirigida hacia el suelo, es decir hacia el borde de la acera, nevado, frente al pie de la farola y los dos gruesos zapatos de campaña con punta redondeada, donde el cuero grosero presenta rasguños y otras marcas de choques diversos, más o menos bien recubiertos por la cera negra. La capa de nieve no es demasiado gruesa para hundirse de manera visible bajo sus pies, si bien las suelas de los zapatos reposan —o poco falta para ello— al nivel de la superficie blanca que se extiende alrededor de ellas (p. 17).

⁸ Este texto continúa el que recoge la nota 6: Pero la voz se ha callado, como incapaz de luchar más contra el silencio, y éste se instala de nuevo. El niño quizá se ha dormido a su vez.

"No... Sí... Yo sé", dice el soldado.

No se han movido ni el uno ni el otro. El niño permanece de pie en la penumbra, los brazos a lo largo del cuerpo. No ha visto siquiera moverse los labios del hombre, sentado a la mesa bajo la única bombilla eléctrica iluminada en la sala; la cabeza no

Como éste son todos los diálogos que se narran directamente con las palabras textuales de los personajes. Tal parece que la comunicación no fuera posible, porque todas las preguntas quedan siempre sin respuesta, o cuando la hay se impone la duda, la imprecisión y la vaguedad. Los diálogos que se suceden después, cuando se piden informes sobre el lugar de la cita, los nombres de las calles, todo, con muy pocas excepciones, es borroso e inconcluso. En particular, el pasaje que narra el momento en que el soldado pregunta el nombre de la calle, el cual desconoce, y responde el lisiado proponiendo a su vez nombres que se le asemejan, llega al extremo del absurdo.

También asistimos a los pensamientos del soldado; o más bien, para ser exactos, a las imágenes que se hacen presentes y luego desaparecen. Por ejemplo:

Il ne tient, en outre, nullement à ce qu'on le conduise à l'autre bout de la ville, bien qu'il ne sache plus, en vérité, ce qu'il pourrait maintenant faire d'autre. Loin de se sentir reposé par cette halte, c'est une plus grande lassitude encore qui l'a envahi. Il regarde la jeune femme aux yeux clairs, au visage fermé, aux cheveux noirs, au large tablier serré à la taille; il regarde l'invalidé, qui ne semble guère fatiguer son infirmité, puisqu'il reste là, debout, soutenu par sa béquille, alors qu'une chaise vide se trouve à proximité; le soldat se demande si son pied inutile repose, ou non, sur le sol, mais il ne peut s'en rendre compte, car l'homme, appuyé contre le bord de la table, à l'autre bout de celle-ci, n'est visible qu'à partir du haut des cuisses: il faudrait donc se pencher en avant, soulever le pan de toile cirée et jeter un coup d'oeil sous la table, entre les quatre pieds carrés qui s'amincissent vers le bas —ou bien, s'amincissant vers le bas, mais en bois tourné, cannelés, devenant à l'extrémité supérieure cylindriques et lisses, s'achevant au sommet en quatre cubes portant une rose sculptée sur deux de leurs faces— ou bien...; le soldat regarde encore le portrait sur le mur du fond: à cette distance, les traits du visage sont tout à fait indistincts; quant aux détails de l'uniforme, il faut déjà bien les connaître pour les voir: les deux courroies qui se croisent sur la poitrine, le poignard-baïonnette avec sa gaine

ha tenido el menor movimiento, los ojos no han pestañado; y la boca continúa cerrada.

"Tu padre..." comienza el soldado. Después se detiene. Pero esta vez los labios se han movido ligeramente.

"No es mi padre", dice el niño.

Y vuelve la cabeza hacia el rectángulo negro de la puerta vidriada (pp. 30-31).

en cuir noir fixée au ceinturon, les pans relevés de la capote, les molletières... à moins qu'il ne s'agisse ici de leggings, ou même de bottes...⁹

El niño, la mujer, el inválido y la persona que el soldado encuentra accidentalmente en la calle, y que por un momento cree es la que busca, serían los otros personajes importantes de esta novela. Del niño sólo llegamos a conocer su indumentaria, algunas actitudes, casi todas indecisas (como sus respuestas al soldado), y las personas y objetos sobre los que dirige su atención. Aparece y desaparece de pronto, y su presencia es en ocasiones real y en ocasiones es sólo el protagonista de escenas que forja el estado febril del soldado. La mujer es la que auxilia al soldado, le ofrece pan y vino, y lo atiende en los momentos finales, hasta su muerte. Tampoco sabemos quién es ella, y su diálogo con el soldado sólo aporta más elementos para que continúe el estado de inexactitud e indecisión. En ningún momento, al parecer, se le define desde ningún aspecto. El inválido, que resulta ser al final un falso inválido, un desertor, y que se supone, aunque no se determina con claridad, es el esposo de la mujer, y al parecer el padre del niño, guarda la misma situación, sobre la que no es necesario insistir.

Así, pues, todos estos personajes, más el mencionado anteriormente, y los otros muchos que aparecen con vida propia en el grabado que se encuentra colgado en la pared sobre la cómoda, no llegan a poseer las condiciones de auténticos personajes, en el sentido ya mencionado arriba. Ocurre con ellos lo que con los personajes del cinematógrafo, que los vemos ac-

⁹ No trata, por otra parte, de que se le conduzca al otro extremo de la ciudad, aunque no sepa, en verdad, qué otra cosa podría hacer ahora. Lejos de sentirse descansado por este alto, es una mayor lasitud la que lo invade. Mira a la joven mujer de ojos claros, el rostro cerrado, de cabellos negros, con el largo delantal alrededor de la cintura; mira al inválido, que no parece apenas fatigado por su enfermedad, puesto que permanece de pie, sostenido por su muleta, aunque se encuentra muy próxima una silla vacía; el soldado se pregunta si su pie inútil reposa, o no, sobre el suelo, pero no puede darse cuenta, ya que el hombre apoyado contra el borde de la mesa, al otro extremo de ésta, no es visible sino a partir de la altura de los muslos: necesitaría inclinarse hacia adelante, levantar el faldón del mantel y lanzar una mirada bajo la mesa, entre las cuatro patas cuadradas que se adelgazan hacia abajo —o bien, adelgazándose hacia abajo, pero en madera torneada, acanaladas, convirtiéndose en la extremidad superior cilíndricas y lisas acabándose en la cima en cuatro cubos portando una rosa esculpida sobre dos de sus caras —o bien...; el soldado mira aún el retrato sobre el muro del fondo: a esta distancia, los rasgos del rostro son del todo indistintos; en cuanto a los detalles del uniforme, es necesario conocerlos bien para verlos: las dos correas que se cruzan sobre el pecho, el puñal bayoneta con su vaina en cuero negro fijado al cinturón, los faldones levantados de la capota, las polainas... a menos que no se trate aquí de botas... (pp. 89-90).

tuar, moverse y gesticular, y que en estricto sentido son tan extraños al espectador como al lector los otros, los literarios, y sobre los que hay que montar una interpretación que explique su conducta. En este aspecto, Robbe-Grillet maneja sus personajes con un cierto sentido filmico, para que el lector los reconstruya y los integre como personajes. Y lo que hace en este aspecto se repite en todos los demás, como veremos enseguida, al tratar el tiempo y el espacio de esta novela.

Sólo quedaría por considerar otro personaje, que casi no aparece en la novela, pero a través del cual ésta se proyecta. Es el narrador, el "voyeur" que puede penetrar en todos los planos y percibirlos. El mismo fenómeno que se ve en los personajes que mencionamos, se repite en su caso, porque en definitiva de él no llegamos a conocer nada, como de ninguno de aquéllos, y sólo nos quedamos con su visión de los hombres y las cosas, no precisamente como un simple personaje más, sino como un extraño y poderoso observador que puede describir, en un mismo plano, el mundo externo y en cierta medida limitada, el interno de los personajes. Todo esto opera por la ficción, de la que también nos ocuparemos más adelante.

El tiempo y el espacio. Si los personajes y el asunto que se desenvuelve en esta novela no son un reflejo de la realidad, sino la fusión de ésta con otros planos de la introspección, la percepción, etc., dando como consecuencia de ello un cuadro multiforme y polivalente en el que apunta algo que ya justifica el título mismo de la novela, el tiempo y el espacio son tratados en forma similar, destruyéndose su unidad interna para dar paso a una serie de manifestaciones que en un principio, y tomándolas por separado, no parecen tener relación entre sí. Poco a poco, al integrar todas las partes del conjunto, va estableciéndose esa relación, y el papel que juegan en la ficción estas dos dimensiones.

La novela no se somete a ningún proceso o desarrollo cronológico, sencillamente porque aquí no rige esta concepción del tiempo. Su dimensión temporal es la que marcan los relojes, pero también lo es, y sobre todo, la que se gesta y desenvuelve en el interior de los personajes, principalmente uno de ellos. Por esto se pueden encontrar situaciones ya sucedidas, que salvo ligeras variantes se presentan de nuevo para repetirse. Además, el autor maneja el tiempo de su novela (no en el sentido de época o momento en que ocurre lo que narra, sino de vertebración de los sucesos) a voluntad. Robbe-Grillet dispone cuándo debe considerarse cerrado un cierto proceso, y cuándo se le somete a nuevas y diversas representaciones que acumulan sobre su

mismo "tiempo" es decir, sobre un cierto momento en el que ocurre determinada circunstancia, una nueva versión que bien puede ser desatada por la memoria, y posiblemente repetirse más adelante. Ya vimos, por ejemplo, que dos objetos como la bayoneta y el paquete que llevaba el soldado, se nos presentan al comienzo de la novela en una posición que llegarán a tener sólo después de que hayan ocurrido ciertos hechos.

Tomemos como ejemplo cuatro escenas. La primera sigue a un pequeño diálogo entre el soldado y el niño. Éste observa a aquél:

Et il ramène les yeux vers ce soldat mal vêtu, mal rasé, qui ne sait pas lui-même où il va. Puis, sans prévenir, il exécute une brusque volte-face, contourne avec agilité le pied du réverbère et se met à courir à toutes jambes, le long des maisons, suivant en sens inverse le chemin que vient de prendre le soldat. En un instant il a disparu.

Au lampadaire suivant, la lumière électrique l'éclaire de nouveau durant quelques secondes; il court toujours aussi vite; les pans de sa pèlerine volent derrière lui. Il reparait encore ainsi une fois, deux fois, à chaque réverbère, puis plus rien.

Le soldat fait demi-tour et poursuit sa route. La neige le frappe derechef en plein visage.¹⁰

La segunda escena aparece muchas páginas más adelante. Podría decirse que lo que ocurre en ambas es lo mismo, pero puede observarse que mientras en la primera el niño da media vuelta y corre, en ésta lo hace de frente, en el mismo sentido:

Et le gamin a disparu pour de bon. Le soldat est seul, arrêté sur place. C'est une rue pareille aux autres. Le gamin l'a conduit jusque-là et l'a laissé seul, devant une maison comme les autres, et il lui a dit: "C'est là". Le soldat a regardé la maison, la rue, d'un côté puis de l'autre, et la porte. C'était une porte comme les autres. La rue était longue et noire, avec seulement, de place en place, les zones claires sous les mêmes lampadaires de fonte aux ornements désuets.

¹⁰ Y dirige sus ojos hacia ese soldado mal vestido, mal rasurado, que él mismo no sabe a dónde va. Después, sin prevenirlo, ejecuta una brusca vuelta, rodea con agilidad el pie de la farola y se pone a correr con todas sus piernas, a lo largo de las casas siguiendo en sentido inverso el camino que acaba de tomar el soldado. En un instante desaparece.

En el lamparín siguiente la luz eléctrica lo aclara durante algunos segundos; corre siempre muy aprisa; los faldones de su esclavina vuelan detrás de él. Reaparece todavía una vez, dos veces, en cada farola, después nada más (pp. 35-36).

...Le gamin est reparti aussitôt; mais, au lieu de revenir sur ses pas, il a continué son chemin tout droit, dans le même sens. Il a fait une dizaine de mètres et s'est ensuite, brusquement, mis à courir. Le pans de sa cape volaient derrière son dos. Il a continué tout droit, bientôt disparu, apparaissant de nouveau à chaque réverbère, disparaissant, et de nouveau, de plus en plus petit, informe, estompé par la nuit et la neige...¹¹

Pocas páginas más adelante, encontramos al soldado, en el local acondicionado como hospital o cuartel. Está quitándose las polainas; enseguida, el niño aparece, junto al farol, diciendo al soldado que no sabe ponerse las polainas. Viéndolo con detenimiento le pregunta si ha dormido esa noche, y enseguida se dice esto, que con lo anterior vendría a ser actualización por la memoria:

Le soldat répond d'un signe vague. Toujours courbé en avant, il découvre le lacet d'une chaussure. L'enfant se met à reculer progressivement, à s'éloigner vers le fond de la scène, mais sans se retourner, sans faire un mouvement, fixant toujours le soldat de ses yeux sérieux, sous son béret de laine bleu marine enfoncé des deux côtés sur les oreilles, les mains tenant, de l'intérieur, les bords de la pèlerine rapprochés, tandis que tout le corps semble glisser en arrière sur le trottoir enneigé, le long des façades plates, dépassant l'une après l'autre les fenêtres du rez-de-chaussée; quatre fenêtres identiques, suivies d'une porte à peine différente, puis quatre fenêtres encore, une porte, une fenêtre, une fenêtre, une fenêtre, une fenêtre, une porte, une fenêtre, une fenêtre, de plus en plus vite à mesure qu'il prend de la distance, devenant de plus en plus petit, de plus en plus incertain, de plus en plus brouillé dans le

¹¹ Y el niño ha desaparecido de verdad. El soldado está solo, detenido en el mismo lugar. Es una calle parecida a las otras. El niño lo condujo hasta allí y lo ha dejado solo, frente a una casa como las otras, y le dijo: "Aquí es". El soldado ha mirado la casa, la calle, de un extremo al otro, y la puerta. Era una puerta como las otras. La calle era larga y negra con solamente, de trecho en trecho, las zonas claras bajo los mismos lamparines fundidos de anticuados ornamentos.

El niño partió enseguida; pero en lugar de regresar sobre sus pasos, ha continuado su camino, en el mismo sentido. Camina unos diez metros y enseguida, bruscamente, se pone a correr. Los faldones de su capa vuelan a su espalda. Ha continuado todo derecho, y desaparecido de pronto, aparece de nuevo a cada farola, desapareciendo, y de nuevo, cada vez más pequeño, informe, esfumado por la noche y la nieve... (pp. 94-95).

*crépuscule, soudain happé vers l'horizon et disparaissant alors d'un seul coup, en un clin d'œil, come une pierre qui tombe.*¹²

Por último, ya casi al finalizar el libro, una escena en la que de nuevo vemos caminando en las calles al soldado y al niño:

*Et l'interminable marche nocturne se poursuit. Comme le gamin va de plus en plus vite, le soldat n'arrive bientôt plus à le suivre et il se retrouve seul, sans autre ressource que de quêter n'importe quel abri pour y dormir. Il n'a guère le choix et doit se contenter de la première porte ouverte qu'il rencontre.*¹³

En estas cuatro escenas con variantes, ocurre algo muy semejante que, para los efectos de la construcción ficticia, se repite, aunque algunos de ellos transcurran en la mente febril del soldado.

En otra ocasión, encontrándose el niño y el soldado en el restaurante, se dice del niño:

*Ce gamin-ci est celui du café, semble-t-il, qui n'est pas le même que l'autre, qui a conduit le soldat (ou qui le conduira, par la suite) jusqu'à la caserne — d'où, justement, il a rapporté la bille. C'est ce gamin-ci, en tout cas, qui a introduit le soldat dans le café tenu par le gros homme massif et taciturne, où il a bu un verre de vin rouge et mangé deux tranches de pain rassis.*¹⁴

¹² El soldado responde con un vago signo. Siempre curvado hacia adelante, desanuda el lazo de un zapato. El niño se pone a retroceder progresivamente, a alejarse hacia el fondo de la escena, pero sin volverse, sin hacer un movimiento, fijando siempre al soldado con sus ojos curiosos, bajo su boina de lana azul marino hundida de los lados sobre las orejas, las manos sujetando, desde el interior, los bordes unidos de su capa, mientras que todo el cuerpo parece deslizarse hacia atrás sobre la acera nevada, a lo largo de las lisas fachadas, sobrepasando una tras otra las ventanas de los pisos bajos: cuatro ventanas idénticas, seguidas de una puerta apenas diferente, después cuatro ventanas otra vez, una puerta, una ventana, una ventana, una ventana, una ventana, una puerta, una ventana, una ventana, más y más aprisa a medida que se retira, volviéndose más y más pequeño, más y más incierto, más y más desvanecido en el crepúsculo, de pronto delineado en el horizonte y desapareciendo entonces de un solo golpe, en un abrir y cerrar de ojos, como una piedra que cae (pp. 107-108).

¹³ Y la interminable marcha nocturna prosigue. Como el niño va más y más aprisa, el soldado no alcanza a seguirlo y se encuentra solo, sin otro recurso que buscar cualquier abrigo para dormir. Apenas puede escoger y debe contentarse con la primera puerta abierta que encuentre (p. 186).

¹⁴ Este niño es el del café, parece que no es el mismo que el otro, que ha con-

La distinción no es rotunda, pues sólo parece que no se trata de la misma persona; y el tiempo de verbo, que es lo que ahora nos interesa ("quien ha conducido al soldado [o que lo conducirá enseguida]"), no quiere dejar los hechos concluidos, sino por el contrario abiertos a su ejecución futura, sin que esto tampoco sea definitivo.

Otras escenas nos muestran al soldado caminando por la calle. No cae la nieve, y camina llevando bajo el brazo el paquete que trae consigo siempre. El tiempo, pues, es movido a voluntad, como ya se dijo antes, y se fracciona en múltiples imágenes que da, a la realidad sometida al orden cronológico, sólo el valor de uno de los muchos elementos que se manejan en la novela.

Con el espacio el fenómeno es aún más notorio, pues en forma patente es manejado libremente. Ya se hizo mención al comienzo de estas líneas de cómo el plano exterior y el plano interior se contraponen al principio de la novela, operándose el cambio por palabras, o situaciones que sirven de traslado de uno a otro lugar. El caso más patente de este fenómeno es el del cuadro colgado sobre la cómoda, que empieza a cobrar vida. En determinado momento, todo lo que en él está fijo empieza a moverse, y sucesos importantes de la novela suceden en este espacio doblemente ficticio, que así adquiere validez dentro de la ficción misma. La fotografía del soldado sufre la misma transformación. La manera en que se dispone del espacio va dando cuerpo a un verdadero laberinto, en el que los lugares aparecen, se sitúan, pero no se precisan, y que a la larga se identifican en cierta forma, dejando la imagen de varios lugares, que al principio parecen muchos, pero que luego se van ensamblando, coincidiendo con la anterior imagen que de ellos se proporcionó.

La ficción. Toda esta construcción se extiende sobre el inconmensurable campo de la ficción. Libre de las ataduras de la realidad, la creación literaria se puede prolongar libremente más allá de toda frontera. Todo lo que se somete a las rígidas leyes de la realidad objetiva puede así transformarse en algo poderosamente distinto, con relieves propios y fundamentos que van más allá de lo que el propio hombre pudiera concebir si se sujetara a

ducido al soldado (o que lo conducirá, enseguida) hasta el cuartel —de donde, justamente, ha traído la canica—. Es este niño, en todo caso, quien ha introducido al soldado en el café del hombre gordo macizo y taciturno, donde bebió un vaso de vino y comió dos rebanadas de pan (p. 143).

los estrechos caminos que parten de lo real para desembocar en el mismo ámbito del que surgieron. El tiempo, el espacio, las sensaciones, las percepciones y visiones de ese mundo bidimensional, se funden en esta otra realidad ficticia, no por esto menos verdadera, más rica y profundamente humana, en la que se perfilan, con una extraña nitidez que va más allá del mero lenguaje, algunas de las muchas posibilidades que forman parte de la condición de lo humano. La literatura, en cuanto acto de creación, abre las puertas de todos esos recintos del hombre, en los que permanecen ocultos todos sus rostros.

La novela de Robbe-Grillet, en cierta forma, nos da con el título una de las claves para entenderla. Puestas las cartas sobre la mesa, el lector no puede esperar que las páginas de este libro lo conduzcan a través de un laberinto "material", por así decir, en el que las cosas o los hechos simples sean por sí mismos las sinuosidades del laberinto. Podría afirmarse que la ficción misma es ese laberinto, edificada sobre otros muchos laberintos, que irían desde el de las mismas calles de la ciudad, hasta el del mundo interior del soldado, que se cruza con el de otros personajes.

No olvidemos, a propósito de la ficción, las palabras iniciales del libro. En ellas Robbe-Grillet aclara situaciones y nos dice qué es lo que propone en su novela: una ficción, no un testimonio. Una ficción que sería, como otra posible creación, elaborada con elementos de la realidad. Sólo que estos elementos, en uno y otro caso, dejan de valer por sí mismos y como elementos de la realidad, para convertirse en esa otra cosa que es la ficción literaria, la cual pretende ser una "realidad material", como dice Robbe-Grillet, sin ningún valor alegórico. Sin embargo vemos que esta realidad material que ofrece Robbe-Grillet no es una reproducción de la realidad, sino que por el contrario, se pretende expresarla utilizando algunos de sus muchos aspectos.

Veamos un ejemplo. Quedó aclarado que el manejo del tiempo en *Dans le labyrinthe* era completamente libre, y que en sus primeras páginas asistíamos a situaciones que correspondían a hechos que ocurrirán más tarde. En un determinado momento de la novela el soldado es recogido en mal estado, después de que se disparó una ametralladora en la calle. Tal parece ser que la habitación en que se encuentra es la misma que se describió al principio de la novela; en tales circunstancias, cabe suponer que esa descripción fuera la visión misma que tiene el soldado de dicha habitación, desde su lecho de enfermo. Por otra parte, la minuciosidad con que se van observando los pequeños detalles de los objetos en el cuarto, y las metamorfosis que se operan, como la de la sombra del insecto que se ha posado sobre la pantalla de la lámpara, la de las figuras que adornan el papel de la

pared, etc., podrían corresponder a la visión de un sujeto que, como el soldado, se encuentra afectado por la fatiga y la fiebre. Esto podría sostener la anterior afirmación, y entonces todas esas páginas serían la narración o presentación de las percepciones del soldado moribundo.

Lo mismo ocurre con el fenómeno del cuadro. Aun cuando todo lo anterior no se tomara en cuenta, y se vieran las descripciones anteriores como la visualización de ese mundo sin que en ella interviniera para nada el soldado, no podemos impedir la consideración de que el grabado que cobra vida si pertenece a ese tipo de percepciones, es decir, que la realidad enmarcada en ese cuadro se incorpora por sí misma a la otra realidad, sólo a través del propio soldado, en el que los personajes y el ambiente del restaurante empiezan a manifestarse como algo que es mucho más que unas figuras y un lugar dibujados en el papel. Sin embargo, el cuadro se llama *La derrota de Reichenfels*, batalla contemporánea del soldado, y éste mismo, y el niño, forman parte de él. Es el mismo caso, en cierta medida, de la fotografía que también empieza a animarse. Vistos así muchos aspectos de la novela, acabaríamos por aceptar que ésta es la narración de los últimos momentos del soldado antes de morir, en los que se hacen presentes confusa y desordenadamente, las experiencias anteriores inmediatas, mezcladas con lo que sus sentidos perciben a través de la fiebre.

Por otra parte, no puede dejarse de lado un aspecto también muy importante, y que es característico de las novelas de Alain Robbe-Grillet. Se trata de la equiparación que se hace de sus narraciones a los movimientos de una cámara fotográfica o cinematográfica. Esto está presente en casi toda la novela, y parece como si los objetos y los personajes se nos aparecieran captados por un lente perfecto que no deja escapar a su visión ni el más mínimo detalle. Ya con anterioridad reprodujimos un trozo en el que pareciera que se utilizara un *close-up* para recoger los aspectos exteriores, cuando aparece el soldado por vez primera, introduciéndose lentamente en ese campo de visión como si la cámara ascendiera por el cuerpo del soldado hasta llegar al rostro y después darnos la imagen completa (nota 4). Con los objetos ocurre lo mismo. Si bien antes se les consideró como percibidos por un individuo, también ahora podría decirse —sin que esto destruyera la anterior posibilidad— que son recogidos en todos sus detalles por el mismo lente observador. Esto podría explicar la presencia de sus más acusados perfiles hasta agotar casi el lenguaje para su descripción. Hay también ciertos pasajes que permiten esta equiparación de la narración a una cámara, como el de la pág. 78, donde se dice que como la ventana está situada en el segundo piso, todos los haces de luz aparecen lejanos y pálidos...; y más claramente, en la pág. 161, se comienza un párrafo diciendo:

“L’image suivante représente la chambre d’une caserne, ou plus exactement d’une infirmerie militaire”. La novela, a su vez, termina con una visión que se va ampliando hasta abarcar toda la ciudad:

...mais la vue se brouille à vouloir en préciser les contours, de même que pour le dessin trop fin qui orne le papier des murs, et les limites trop incertaines des chemins luisants tracés dans la poussière par les chaussons de feutre, et, après la porte de la chambre, le vestibule obscur où la canne-parapluie est appuyée obliquement contre le portemanteau, puis la porte d’entrée une fois franchie, la succession des longs corridors, l’escalier en spirale, la porte de l’immeuble avec sa marche de pierre, et toute la ville derrière moi.¹⁵

El lenguaje utilizado en casi toda la obra es neutro, queremos decir, no traspone los límites de un lenguaje de comunicación, exacto pero sin dejar establecida la precisión, y que no va más allá de las propias palabras. Curiosamente, esto no entorpece o empobrece la novela, sino que por el contrario, y utilizando los procedimientos que se acaban de mencionar, y los que se mencionaron al principio de este trabajo, deja al lector consigo mismo y en la vía de la re-creación, ya que solamente proporciona los elementos para que se lance por la ficción. Sólo en contadas ocasiones se opera en el lenguaje un cambio notorio en este aspecto, por ejemplo, en momentos en que se está volviendo a situaciones ya ocurridas anteriormente:

Noir. Déclit. Clarté jaune. Déclit. Noir Déclit. Clarté grise. Déclit. Noir. Et les pas qui résonnent sur le plancher du couloir. Et les pas qui résonnent sur l’asphalte, dans la rue figée par le gel. Et la neige qui commence à tomber. Et la silhouette intermittente du gamin qui s’ameuisse, là-bas, de lampadaire en lampadaire.¹⁶

¹⁵ Pero la vista se nubla al querer precisar los contornos, lo mismo que para el dibujo demasiado fino que adorna el papel de los muros, y los límites demasiado inciertos de caminos lucientes trazados en el polvo por zapatillas de fieltro, y, tras la puerta del cuarto, el vestíbulo oscuro donde el bastón del paraguas está apoyado oblicuamente contra la percha, después, la puerta de entrada una vez franqueada, la sucesión de largos corredores, la escalera en espiral, la puerta del edificio con su escalón de piedra, y toda la ciudad detrás de mí (pp. 220-221).

¹⁶ Oscuridad. Interruptor. Claridad amarilla. Interruptor. Oscuridad. Interruptor. Claridad gris. Interruptor. Oscuridad. Y los pasos que resucnan sobre el asfalto, en la calle congelada por el hielo. Y la nieve que comienza a caer. Y la silueta intermitente del niño que se empequeñece, allá, de farola en farola (p. 61).

Il remarque a cet instant que la porte est entrouverte: porte, couloir, porte, vestibule, porte, puis enfin une pièce éclairée, et une table avec un verre vide dont le fond contient encore un cercle de liquide rouge sombre, et un infirme qui s'appuie sur sa béquille, penché en avant dans un équilibre précaire. Non. Porte entrebâillée. Couloir. Escalier. Femme qui monte en courant d'étage en étage, tout au long de l'étroit colimaçon où son tablier gris tourne en spirale. Porte. Et enfin une pièce éclairée: lit, commode, cheminée, bureau avec une lampe posée dans son coin gauche, et l'abat-jour qui dessine au plafond un cercle blanc. Non. Au-dessus de la commode une gravure encadrée de bois noir est fixée... Non. Non. Non.¹⁷

Todos estos aspectos, y otros muchos, se multiplican y descubren al fijar una poca de atención en esta novela. Las explicaciones que pudieran darse serían algunas entre otras muchas, pero lo que sigue ofreciéndose al lector es la misma gama en la que tienen cabida las interpretaciones de todo aquel que se acerca a la obra literaria. Aquí sólo hemos anotado algunos aspectos y, aunque muy ligeramente, la construcción novelística con sus diversos elementos. La novela sigue abierta a todo lector atento, como toda verdadera obra literaria que no se somete a una interpretación sino que por el contrario propone, siempre, otras nuevas en aquellos que acuden a sus páginas.

¹⁷ Se da cuenta en este instante que la puerta está entreabierta: puerta, corredor, puerta, vestíbulo, puerta, después en fin una pieza aclarada, y una mesa con un vaso vacío cuyo fondo contiene todavía un círculo de líquido rojo sombrío, y un enfermo que se apoya sobre su muleta inclinado hacia adelante en un equilibrio precario. No. Puerta entornada. Corredor. Escaleras. Mujer que sube corriendo de piso en piso, a lo largo del estrecho caracol donde su delantal gris da vuelta en espiral. Puerta. Y al fin una pieza aclarada: lecho, cómoda, chimenea, escritorio con una lámpara, situada en su esquina izquierda, y la pantalla que dibuja un círculo blanco en el techo. No. Arriba de la cómoda un grabado encuadrado de madera negra y fijada... No. No. No (pp. 95-96).

ALGUNOS TEXTOS SUMEROACADIOS ACERCA DE LA CREACIÓN

LIC. LUIS ASTEY V.

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey

*No había nada hecho.
Ni materia, ni números,
ni astros, ni siglos, nada.
El carbón no era negro
ni la rosa era tierna.
Nada era nada, aún.*

PEDRO SALINAS

1. SE ENCONTRARÁN A CONTINUACIÓN dos grupos de textos mesopotámicos, cronológicamente atribuibles a los siglos XX a VI a.J.C., que contienen material cosmogónico y antropogónico. Unos y otros son expresiones de una misma postura de pensamiento frente al problema de los orígenes, y entienden la creación como cumplimiento de posibilidades anteriores, implícitas en un orden previo al mundo y prefigurador de él: casi como un proceso de maduración que los dioses creadores precipitan, pero que no requiere que mediante la derrota y muerte de las potencias primevales un caos inicial cambie de sentido y se convierta en materia pura, inerte frente a la voluntad de un dios que vence —como lo requiere, por ejemplo, la cosmogonía conservada en el *Enuma elish*. Pero los cinco primeros textos, que son fundamentaciones de liturgias o proemios a mitos de carácter sacerdotal, obedecen además, y con bastante rigor, a un complejo esquema de convenciones conceptuales, que más abajo serán examinadas. En tanto que los otros dos, una cosmogonía de raíz popular que desemboca en el gusano y el relato de la creación de un héroe mitológico que no es el primer hombre, personaje de un poema laico, sea por los ambientes en donde surgen, sea por los temas de que se ocupan, constituyen textos aberrantes. Ambos han sido separados en apéndice.

Desde luego, no se agota con estos siete documentos la especulación me-