

ECOS Y ESPEJOS EN LA OBRA DE UNA NOVELISTA

Empecé a escribir **Confidence pour confidence** en 1990. Me inspiré en un acontecimiento real: al final de un congreso feminista, en una universidad de Kansas, cuando las diferentes invitadas estábamos a punto de despedirnos, nuestra anfitriona, una profesora de raza negra y gran prestigio universitario remató a un animal que llevaba varios días agonizando en una jaula. Lo mató sin andarse con rodeos, con sus propias manos. Las demás congresistas —no recuerdo cuántas eran, ni qué cara tenían— se sumaron al acontecimiento dando grititos de horror, o protestando. Querían improvisar un ataúd y hacer un entierro de verdad. Aquellas mujeres maduras que jugaban como niñas me parecieron las brujas de Macbeth. Pero, en vez de pronunciar conjuros, hacían muchos juegos de palabras con referencias psicoanalíticas, como buenas universitarias. Yo era la única escritora del grupo: acababa de terminar la primera versión de **White spirit** y, durante los coloquios, mis libros habían salido a relucir muchas veces. Una de las participantes me retó: Escribe un cuento, y llámalo **La mort au rat** (que también puede entenderse como **La mort-aux-rats = El matarratas.**)

White spirit, El matarratas, para aquella mujer yo debía de pertenecer al mundo de la droguería más que al de las librerías. Pero empecé a escribir **La mort au rat**, y conservé ese título durante los ocho años que estuve escribiendo el libro. Y tanto me apegué a él que lo utilicé para elaborar el nombre de una de las protagonistas: Aurore Amer. No lo di de lado hasta los últimos meses, cuando estaba a punto de publicarse, porque no tuve la energía suficiente para imponerlo, porque me asustaban las ecos personales que en él había. Me lo quité de encima cediéndoselo al personaje que plagia la novela, como título para el posible plagio.

Ocho años son muchos años para pasarlos con un libro. Pero fueron ocho años los que necesité para superar mis propias reticencias hacia el argumento y los personajes. Porque «tenía un argumento», sí, pero no era un «argumento bonito», y era casi un «anti-argumento». Cuando una novelista, una mujer, escribe un novela en la que aparecen unas mujeres que no trascienden su condición mediante la fama, la desdicha o la marginalidad (la literatura que protagonizan mujeres sigue siendo heroica en nuestros días) corre el

riesgo, en los tiempos que corren, de que la acusen de haber escrito una novela para «marujas». Y tanto este temor que sentí desde el principio cuanto lo que he podido observar en algún sector de la crítica, que venía a abonar mis propias vacilaciones, me hace pensar que he debido de dar un tantarantán a los tabúes más afincados al presentar a unas anti-heroínas en el marco de una realidad que, no por ello, es machista. Habría mucho que hablar acerca de lo que se opina, en el mundo de las letras, de las escritoras que aspiran a ser eso, escritoras, y no mujeres que escriben.

Para superar mi propia resistencia, era menester que este libro diese la espalda a todos los estereotipos y, sobre todo, a la imagen gloriosa y triunfante que la prensa femenina, so pretexto de liberación, transmite de continuo a las mujeres, adoptando este estilo entre heroico y humorístico que parece de rigor para decir cosas como: «Venga, chicas, que sois las mejores». O: «Abajo el macho. Todas somos víctimas del incesto original». O: «Eso de envejecer sólo les pasa a los demás, y la soledad no existe». Mis protagonistas han dejado de ser jóvenes, están solas, sus éxitos no son nada del otro mundo. Se comprende, pues, que centrase mis esfuerzos en la forma del libro, que me impusiese todas las dificultades posibles.

La primera fue la de situar la historia en un mundo «a puerta cerrada», que oliera a cerrado. Los espacios cerrados no son adecuados para las novelas, pues los personajes quieren evadirse continuamente; y cuando el novelista consigue dominar a esos personajes que se pegan de bruces con las puertas y las ventanas, entonces es él el que no puede soportarlo ya la clausura. Apetece espacio, aire. Y cuando consigue convencerse por enésima vez de que debe atenerse a las pautas de un encierro que en el plano del espacio y del tiempo le aporta riqueza literaria, tiene que empezar a pensar en el lector, al que hay que poner en situación. Pero, ¿conseguirá ponerlo a tiempo? Y, si lo sume demasiado pronto en ese espacio cerrado, ¿lo soportará? Ello exige, de entrada, que el libro no sea muy largo y que no decaiga el ritmo. Y también hay que abrir respiraderos. No es casual que esta novela empiece en ese espacio abierto norteamericano, de la misma forma que hay que coger aire antes de sumergirse a pulmón libre. Y las apariciones de Aurore (ésa es una de las características del personaje) renuevan la provisión de aire, incluso aunque el lector, tras el incendio africano, regrese a la superficie en su compañía para hallarse en un zoo. Está claro que la flexibilidad del estilo indirecto facilita al máximo esos respiraderos y un

retorno suave, sin sacudidas bruscas, al tema central. He recurrido al estilo indirecto para pasar en ambos sentidos de la reflexión interna de los personajes (larga y compleja) a las cosas que éstos dicen en voz alta (muy breves e cortantes). Para incidir más en ello, renuncié a las comillas, para que no se supiera exactamente dónde empezaba lo dicho en voz alta, dónde se separaba de la reflexión, en su sentido más amplio; a veces, el gozne es una única palabra, ésa que me gusta poner en mayúsculas.

Cuando al espacio cerrado se suma un juego de espejos, el escritor, sus personajes, y el lector se sumen en un mundo vertiginoso que dilata y enturbia las distancias, que hace retroceder las paredes para encerrarlos mejor en esas imágenes que son como cajas japonesas: una más pequeña dentro de otra mayor, y así hasta el infinito. Ya de entrada, sabemos que Aurore es la sosias de Lola. En el transcurso del libro, las escenas con espejos auténticos se van sucediendo. Aurore aparece en un espejo, Lola desaparece de su espejo. De sus cuerpos unidos, sólo asoma una cara: ¿la de Aurore o la de Lola? Lola cree verse en una foto, pero es una foto de Aurore, etc. También existe un juego de espejos entre Babette y Gloria, y la escena ante el espejo real del cuarto de baño (el mismo que usan Lola y Aurore) refleja precisamente su rivalidad de extranjeras que luchan por hacerse un hueco en el territorio norteamericano. Se dan codazos, aparecen, desaparecen. Otro juego de espejos: un lector atento verá lo que no puede ver la miopía de Babette, su reflejo en Aurore. Babette, en pleno conflicto con su identidad norteamericana, recupera de pronto su identidad judía, de la que había prescindido tiempo atrás. Y tan orgullosa se siente de esa identidad que, de rechazo, desprecia a Aurore, a la que ve como un burguesa sin historia. Pero todo el texto de la novela da pistas explícitas de los orígenes judíos de Aurore.

El juego de espejos se torna radical en el personaje de Gloria. Gloria no se limita a verse reflejada en Aurore; quiere ser Aurore. Quiere las experiencias vitales africanas de ésta, su identidad de escritora, e incluso quiere protagonizar una de sus novelas. ¿Puede considerarse el plagio como parte del juego de espejos? Sí, hasta cierto punto, si nos fijamos en que, al «escribir» ese texto que ella llama, según con quién esté hablando, **Una mujer africana** o **El matarratas**, Gloria lo inserta dentro de una novela de Aurora que mis lectores más fieles habrán reconocido: **White spirit**. Por lo demás, esos mismos lectores también se percatarán de la capacidad de fabulación de Gloria, que pretende haber nacido en Puerto Plátano. Pero la única realidad geográfica de Puerto Plátano está en

White Spirit. Gloria es un personaje mío por partida doble: pertenece a **Confidence pour confidence** y quiere ser un personaje de **White Spirit**.

En este punto en donde cobra la rata su auténtico valor, que no se limita al símbolo fálico que se le suele atribuir, o a la representación de una vida que no va como debiera, aunque Lola, en imagen especular, interprete la agonía de la rata sintiendo ahogos y intentando escapar. Al rematar al animal envuelto en papel de cocina, Gloria le está haciendo a Aurore una señal muy intensa. Lo que hace, en realidad, es citar, en pleno plagio, una escena de **Ouregano** en la que obligan a una niña, Tiffany, a rematar a una rata de los cocoteros, su animal de compañía al que ha herido sin querer. La escena se repite en **La fille du gubernator**, cuando el padre obliga a Cristiana a rematar a su perro. En igualdad de condiciones, Gloria es plenamente consciente de que esa acción suya remite a su hija, Chrystal (espejo de Lola a los 13 años), que no debe presenciar la muerte de su animal favorito. A Aurore le resulta intolerable la representación real de algo que ha escrito y, quizá, vivido.

Varias escenas de **Confidence pour confidence** son ecos de momentos de la vida de Aurora. La caja de zapatos en la que guarda los analgésicos es el eco de la que, de niña, llevaba bajo el brazo al subir por la pasarela del barco en el que se iba de África, la que la hace gritar de dolor cuando pretenden quitársela, con el mismo grito que lanza Lola continuamente, y cuya terapia brinda a Aurore, que es también el grito que Babette asocia, en un juego de palabras, a lo escrito. Ahora bien, la escena de la caja ya figuraba en **La fille du gubernator**, cuando Cristiana lleva consigo, al subir al trasatlántico, los zapatones de enfermera de su madre (unos zapatos que me atrevería a decir que están «vivos», y dan la salida, al principio de la novela, a la memoria de Cristiana). La escena del incendio de **Confidence pour confidence** es repetición de la de **Ouregano**, pero va mucho más allá. En la primera, se trata de un mero incendio de maleza del que no queda sino un poco de ceniza gris en la manga de un uniforme blanco; mientras que, en su repetición, el incendio destruye todo y consume el terrible destino de los padres de Aurore, tras sobrevivir al holocausto (de la misma forma que el Supremo (*le Gubernator*) y la madre de Dios se salvan de la guerra, pero perecen en Cayena).

Gracias en gran medida al testimonio de Gloria que, como lectora, sitúa dentro de la misma perspectiva literaria todas las escenas en las que aparece la novelista, la Aurore

Amer de **Confidence por confidence** puede ser, pues, la autora de una novela llamada **Ouregano**, que, además, ha novelado su autobiografía bajo el título **La fille du Gouvernator**. **Confidence pour confidence** es el escenario último de todos los juegos de espejos que existen entre las dos novelas anteriores al asumir yo como autobiográfico cuanto se refiere a las relaciones entre Aurore y la escritura. Es también una exposición de cómo se va enjaretando la creación literaria. El lector se da cuenta de que, al final del libro, hay otra novela que ha comenzado ya su andadura en el mundo creativo de Aurore, al impulso de su obsesión por la prostituta de Caballo Cocha. Tras haberle propuesto ese papel a Lola, Aurore se queda con él. Hay aquí una confusión deliberada entre el actor, que interpreta un personaje, y el escritor, que lo alumbra. Aurore escribe lo que Lola interpreta. Y se da el caso de Aurore fue escritora porque Lola había ocupado ya el sitio de la actriz.

Pero lo que puede resultar más interesante en el plano de la experiencia de la creación novelesca es el hecho de presenciar como pasa un personaje de un libro a otro. No es ésta la primera vez en que recorro a ello. Pero aquí el personaje que pasa de un libro a otro lo hace a través del obsesivo recuerdo de su creador, y la autonomía que adquiere tiene algo que ver con la de Frankenstein. Un Frankenstein delicioso, una niña vestida de organdí amarillo. **Confidence pour confidence** va del rosa, color del alba, al amarillo solar del mediodía: es una forma más de insistir, independientemente de las referencias a la hora, en el paso del tiempo, en la luz que va cambiando y se va moviendo dentro de la casa. La niña amarilla trae consigo el color amarillo, pero es también el espejo, o el eco, de Cristiana vestida de amarillo para el Domingo de Pascua de Cayena. Las mismas palabras pasan de un libro a otro. Pero en una de las novelas, la niña es negra; en la otra, blanca. Lo que para una es resurrección, para la otra es bajada a los infiernos.

La inversión de las imágenes es una de las principales características de esas imágenes literarias a las que recorro con frecuencia. La mayoría de las escenas de **Confidence pour confidence** se repiten, si no para contradecir la impresión que ha dejado la primera, al menos para alterarla, para hacerle decir otra cosa, o decir algo más. Es una forma de ampliar un poco el espacio de puertas cerradas en el que lógicamente no pueden suceder demasiadas cosas sin saturarlo de significados. En realidad, es como poner espejos en una habitación cerrada para proporcionar una sensación de luz o de apertura, para cerrar aún más la trampa de una tela de araña tejida con esa misma imagen.

Este libro, que en apariencia difiere mucho de mis otras novelas, es quizá el que más se incluye en una estrategia (si pienso en arañas) novelesca. En todas mis novelas hay juegos de espejos: **Ouregano/Balta; Ouregano/Propriété privée; Propriété privée/Le grand Ghâpal; White Spirit/Balta; La fille du Gouvernator/Ouregano**. Los personajes pasan y evolucionan de un libro a otro. Aparecen los mismos lugares. Se repiten escenas. En **Confidence pour confidence**, el juego de espejos se complica, como ya he dicho, porque el libro es reflejo a la vez de **Ouregano** y de **La fille du Gouvernator**.

¿Quiere decir esto que un lector nuevo que «coja la obra en marcha» no entenderá un libro aislado? No lo creo. Me parece que todas las novelas son autónomas entre sí, de la misma forma que toda vida no es, en cada momento, sino parte de un todo. Me interesa más el tema de los espejos y los ecos. ¿Qué busco en ellos? ¿Y qué encuentro? Por supuesto la sustitución de un mundo por otro: el de la novela sustituyendo a la de la vida real. Escribir es rehacer el mundo; escribir como yo escribo es volverlo a crear, al tiempo que se borran las huellas del anterior hasta el punto de poner la creación en el lugar de la memoria. Es también disfrutar de las obsesiones personales, representarlas, renovarlas de un libro a otro, resucitarlas. Ya que, en último término, esta labor no se hace a base de fichas, sino escribiendo de una forma que, en el caso de **Confidence pour confidence**, me recuerda bastante el punto hacia atrás: adelante y atrás, para poder ir avanzando. ¿Tiene todo esto alguna importancia? Cada vez que leo los análisis que hacen los novelistas (estoy pensando en Balzac, en Flaubert o en Zola) de su sistema novelesco me percató de que andan errados, pero comprendo de qué forma este sistema, porque es un sistema, los ayuda a entretener la angustia de la creación al proporcionarle una justificación intelectual. Y yo me sumo a ese procedimiento, con la diferencia de que, al saber de la vanidad de los sistemas literarios intelectualizados, pongo en su lugar un sistema estético.

Paule CONSTANT

OBRAS DE PAULE CONSTANT

NOVELAS

Ouregano, Gallimard, París, 1980.

Propriété privée, Gallimard, París, 1982.

Balta, Gallimard, París, 1983.

White Spirit, Gallimard, París 1989. *Grand Prix du Roman de l'Académie Française*.

Traducido al castellano por María Teresa Gallego Urrutia y María Isabel Reverte Cejudo, , Debate, Madrid, 1991, con ese mismo título.

Le grand Ghâpal, Gallimard París, 1991.

La fille du Gouvernator, Gallimard, París, 1994. Traducido al castellano por María Teresa Gallego Urrutia y María Isabel Reverte Cejudo, Círculo de Lectores, 1998, con el título de

La hija del Supremo.

Confidence pour confidence, Gallimard, París 1998. *Prix du roman France-Télévision, 1998. Prix Goncourt 1998*. Traducido al castellano por María Teresa Gallego Urrutia.

Tusquets, Barcelona, 1999, con el título de **Confidencia por confidencia**.

ENSAYO

Un monde à l'usage des demoiselles. Gallimard, París, 1987. *Grand Prix de l'Essai de l'Académie Française*.