

“Jonas ou l’ artiste au travail”, el juego de la antítesis en la narrativa breve de Albert Camus.

M^a VICENTA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ
Universidad de Salamanca

El título del libro de relatos *L’ Exil et le Royaume*¹ pone a punto un sistema de escritura y un método de conocimiento: la retórica de la antítesis que va a ser esencial en los relatos cortos de Albert Camus. La antítesis muestra una ambigüedad fundamental y dinámica, una ambigüedad sin conectores, sin asideros, que se instala en las fisuras del silencio y la palabra, del “exilio” y del “reino”, en un ir y venir de los detalles más simples de la vida cotidiana a la vida elevada del artista.

La antítesis sirve a la ironía y a la filosofía, provoca la sonrisa y suscita la reflexión; relato y ensayo comparten o disputan un mismo espacio narrativo.

“*Jonas ou l’ artiste au travail*” comparte con los otros cinco relatos de *L’ Exil et le Royaume* su condición de cuento moral en el que la enseñanza no es ni clara ni definitiva, y donde se sugiere más bien el deseo de una conciliación, de una síntesis imposible que le deja al lector la libertad y el dolor de la elección.

“*Jonas ou l’ artiste au travail*” es un título en binomio, un título que aparentemente se interpreta a sí mismo. El nombre propio “Jonas” se dota en la equivalencia de significado. La definición-explicación de “Jonas” puede ser “l’ artiste au travail”. Según esta posible interpretación podemos esperar la lectura de un texto descriptivo que revelará algunos detalles de la vida cotidiana del artista: cómo funciona el artista en su trabajo. Pero, en primer lugar, Jonas es un nombre con resonancias bíblicas. En el texto, Jonas funciona una única vez como apellido, al principio: “*Gilbert Jonas, artiste peintre, croyait en son étoile*”. En la primera frase del cuento aún podemos creer que asistimos a la presentación de un personaje que va a anclarse en un mundo real cotidiano y reconocible; un personaje con estado civil, con nombre y apellido. Pero el nombre del personaje no volverá a aparecer en el transcurso del relato. Fagocitado por su apellido simbólico, el nombre del personaje, su individualidad concreta,

1 A. CAMUS: *L’ Exil et le Royaume*, Gallimard, Paris, 1957.

se desdibujan. Si al principio del relato puede intuirse un esfuerzo para construir al personaje, para encarnarlo, el título y la presencia repetida y única en el texto de ese apellido simbólico, hacen de él una abstracción, un ejemplo, un símbolo.

El título sugiere el desvío hacia el mito, y que es en este desvío en el que se pretende buscar el sentido y la pertinencia de la anécdota. El título es un programa, una guía de lectura. Conjunción o disyunción en cualquier caso ambiguas, conflictivas, que obligan al lector a tomar partido.

"*Jonas ou l'artiste au travail*" puede entenderse como una definición, como una relación de equivalencia en la que el nombre, "Jonas", funciona como metáfora, como signo indirecto de "l'artiste au travail", pero también puede entenderse como una oposición de los términos, excluyente, antitética, en la que "Jonas" significaría exactamente lo contrario que "l'artiste au travail". "Jonas" definiría la negación, el no-trabajo del artista.

En el juego de los binomios, "et" o "ou", sugieren fuerzas, relaciones, una sintaxis en movimiento, fluctuante, que funciona como aguijón del pensamiento, que provoca, perturbadora de la conciencia.

Si "*Jonas ou l'artiste au travail*" puede interpretarse como identificación o como contradicción, otro tanto ocurre con el título del relato "*Le Renégat ou un esprit confus*", con el título del libro *L'Exil et le Royaume*, o con otros títulos como *L'Envers et l'Endroit*². Títulos que inauguran también textos con función simbólica, fábulas o parábolas. Textos que invitan a la búsqueda de otro sentido, que conllevan, programada, prácticamente explícita, una doble lectura³.

"*Jonas ou l'artiste au travail*", en lugar de un personaje construye un tipo, un destino, un ejemplo.

"Jonas", personaje de cuento, es una especie de santo laico. Su característica más sobresaliente se señala en las primeras líneas. Su fe consiste en confiar en su buena estrella, y se articula en frases que más que reflexiones vivas son aforismos muertos, en los que predomina, como en los refranes tradicionales, la estructura bimembre y un significado categórico, aparentemente sin fisuras:

...puisqu' elle consistait à admettre (sa foi)... qu'il obtiendrait beaucoup sans jamais rien mériter

Se le señala una edad, 35 años; un momento de cambio para dar comienzo a la historia. Pero la edad se ha aumentado bastante con relación a los cuentos tradicionales, en los que la adolescencia, sobre todo, servía para significar la crisis.

2 En este caso, en el prefacio de 1958, se emplea el término "essai" para describir el libro. Se establece así un contrato en el que autor y lector se encuentran intensamente implicados, comprometidos en la búsqueda de un sistema de valores. El mundo de ficción no es más que una excusa para expresar una filosofía. CAMERO PÉREZ. C: "*La nouvelle française du XX siècle aux frontières des autres genres: roman, conte, essai*". Actes du Colloque de Metz, juin 1996. Quorum, Bruxelles 1997, pp. 266-272.

3 TODOROV. T: "*La quête du récit: le Graal*". *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1966.

El cambio de Jonas no será en realidad un gran cambio; se trata más bien de una acomodación a las circunstancias, al mundo. El artista, sin discusión, como pruebas repetidas de su suerte, acepta el mundo. Por otra parte, la narración, escueta, rápida, económica, le dedica muy poco espacio a este cambio. Un narrador ajeno a los personajes y a los hechos cuenta en tercera persona y sólo da la palabra al personaje para que repita, de manera recurrente y rítmica a lo largo del texto, la fórmula lingüística que mejor le caracteriza, la muletilla de su pensamiento: *“Ce sera comme vous voudrez”*. Este tópico de la no implicación puntuará el relato, estructurándolo.

Ofrece a continuación el narrador omnisciente una rápida visión retrospectiva del pasado del personaje, eligiendo aquellos detalles que de algún modo explicarían su confianza en la buena estrella: hijo de padres separados, niño mimado. Sus deseos siempre estaban colmados. El cuento no puede empezar aquí. La infancia del personaje se presenta como lo opuesto a un principio de relato: *“Leurs attentions se redoublaient et l’enfant n’avait alors plus à désirer”*. Ningún deseo, ningún vacío, ninguna falta: el relato es inútil.

El padre de Jonas era el primer editor de Francia. El niño cuenta con todo el tiempo libre del mundo; descubre la pintura, pero como todo, sin esfuerzo. Y todo esto se narra en pasado, en un contundente *passé simple*, con frases cortas, sobrias, rápidas, sin pararse en detalles anecdóticos, como en una especie de gran litote, bajo el signo de la negación, haciendo patente la gran distancia temporal y afectiva, la total ausencia de implicación del narrador. El narrador no simpatiza con el personaje; marca las distancias y presenta un caso. Si la valoración se filtra en la sintaxis (también en las elipsis), ésta tiene un matiz de ironía.

Entra en escena el personaje de Louise Poulin⁴, una presencia real y activa que contrasta con la personalidad de Jonas y ofrece nuevas pistas de interpretación. Jonas y Louise sirven para organizar el texto desde la antítesis temática: sus características e intereses se oponen:

“La vocation de Louise était l’activité. Une telle vocation s’accordait heureusement au goût de Jonas pour l’inertie et pour ses avantages.”

El diálogo entre ellos es prácticamente imposible. Jonas impide que la palabra progrese con su respuesta tipo: *“Comme vous voudrez”*. Pero también organizan el texto en una especie de balanceo estructural, iniciando y protagonizando cada uno párrafos alternos, que van al mismo tiempo de lo general a lo concreto, de las ideas, de lo universal, a lo cotidiano y a lo ínfimo.

Louise deja la literatura y visita galerías de arte para acercarse a Jonas; Louise soluciona la vida práctica de Jonas: en el texto una especie de lista, enumeración de actividades

4 Si Jonas es “Gilbert Jonas” en la primera línea del relato y no vuelve a serlo en todo el texto, para conformarse con su apellido genérico y simbólico, Louise Poulin, será siempre Louise a lo largo de la historia, y su apellido no volverá a aparecer en el texto.

banales, y enumeración a continuación, extremadamente rápida, de las etapas de un plan que se desarrolla a la perfección: boda, viaje, visita de museos, apartamento, el primer hijo, el tercero... (todo lo que podría constituir el final feliz de un cuento tradicional):

Elle fabriqua ensuite, presque coup sur coup, deux enfants, garçon et fille, selon son plan qui était d’aller jusqu’ à trois et qui fut rempli...

Se muestran los hechos como si se tratara de noticias, con extrema rapidez, eligiendo un vocabulario neutro en el que pueden destacar términos claramente tendenciosos, como “fabriqua”, que tiende hacia la cosificación y que esconde un matiz sarcástico. El vocabulario relativo a los sentimientos está prácticamente ausente: “*Dès qu’elle eut accouché, d’ailleurs, Louise ne se dévoua plus qu’ à son, puis ses enfants*”. A pesar de verbos como *dévoua*, con una leve carga afectiva convencional, la rapidez, la condensación la economía de la expresión y la marca de la negación, señalan de manera casi plástica en el texto, la falta de tiempo y la ausencia de palabras.

Un primer cambio, insignificante primero, tiene lugar en la vida de los personajes. Es el anuncio de los cambios sucesivos que se producirán a lo largo del relato; de forma gradual, Jonas irá perdiendo tiempo y espacio para su arte. Cambios acumulativos que irán minando su confianza en la buena suerte. Pero no sabemos (única fuente de intriga en el relato) si acabarán o no con su paciencia.

Volvemos a intuir que el título del relato puede funcionar como la exposición de un problema: Jonas es un artista, un pintor dedicado a su arte; el mundo, la sociedad, los otros, le roban el tiempo, ocupan su espacio. Jonas es paciente; al principio, a cada nueva invasión sabe encontrarle ventajas, conformándose a ello como a su destino; hacen falta reiteradas invasiones de su espacio para que Jonas llegue a verlas como un problema, para que se le plantee la duda, para que flaquee su fe.

Louise tiene que ocuparse de los tres niños y no puede ocuparse de Jonas como lo hacía antes. Las necesidades cotidianas también irrumpen en la vida de Jonas; los primeros detalles son casi humorísticos: *il dut acheter ses souliers lui-même*. El narrador, desolidarizado de su personaje, elige elementos que hacen de él una caricatura.

La descripción del apartamento en el que van a vivir Louise y Jonas resultaría ejemplar en una antología del género: después de un párrafo que ha servido para mostrar, de manera irónica también, las convenciones y los tópicos ideológicos de ciertos artistas de la época y que se termina señalando el aprecio de estos artistas por ciertos barrios de la capital con sabor siglo XVIII y su valoración de lo antiguo, y, evidentemente, la participación de Jonas en este tópico, al comenzar el párrafo siguiente, se presenta en contundente resumen, en la primera línea, la descripción que va a desarrollarse a continuación: *Par ancien, en tout cas, son appartement l’était*. De forma concisa, el narrador establece la diferencia de criterio. Si *ancien* significa en este caso, para los artistas y para Jonas con ellos, lo “antiguo” que con-

lleva una valoración positiva, para el narrador, en este contexto, *ancien* significa “viejo” y la valoración sólo puede ser negativa. Sin explicaciones y con un solo término, *ancien*, al que ha redotado de ambigüedad, lo ha sugerido. La descripción va a materializarlo, asegurando que se ha establecido la tonalidad correcta y que el lector va a percibir el matiz irónico. Se habla de este tipo de apartamentos “antiguos” de manera general, poniendo en evidencia la especulación inmobiliaria y la engañosa publicidad. Los espacios, en principio amplios, se dividen y subdividen para que puedan dar cabida a más inquilinos y así producir más beneficios. Se juega con la expresión: *l'important cubage d'air : Le cubage d'air ne présentait pas, d'ailleurs, que des avantages. Il offrait l'inconvenient...*

Si la fórmula *d'ailleurs*⁵ es una muestra explícita de la distancia, de un narrador con otro punto de vista sobre los hechos, el juego entre los términos: *avantages* (en plural) y *l'inconvenient* (en singular), pone en funcionamiento una escritura que intelectualiza, un narrador que se separa de los personajes y se acerca sin embargo, angustiosamente, al lector, buscando su complicidad. El trabajo de la escritura intenta provocar la identificación narrador-lector, y el medio del que se abusa para ello es la fabricación de obstáculos que impidan la identificación del lector con el personaje. Tras esos *avantages* plurales, la frase siguiente, previsiblemente, debería servir para enumerarlos o para proponer algún ejemplo. No aparece ninguno. Sin embargo, se inicia una serie en la que se van especificando uno a uno los múltiples inconvenientes, cuando la gramática, engañosa o irónica, sólo había marcado uno con el singular.

Un poco más adelante, conclusión obligada, *avantages* et *inconvenients* vuelven a ser plurales (no puede desmentirse el texto ya escrito) y aparecen en binomio, antítesis sobre la que, una vez más, Jonas no decide: utiliza su fórmula de aceptación del destino:

Jonas était extasié sur les avantages de l'appartement et en avait admis sans peine les inconvenients. “Ce sera comme vous voudrez”, dit -il au propriétaire...

La descripción del apartamento se presenta con frialdad, con una objetividad artificial, buscada. Cuando se recurre a las imágenes, éstas apoyan e intensifican la sensación de indiferencia, la neutralidad ofensiva del narrador: el espacio deja de ser apropiado como habitación de seres humanos:

...et où les êtres, perdus dans la lumière blanche et violente, semblaient flotter comme des ludions dans un aquarium vertical.

Una metáfora que hace retroceder a los personajes en la escala hasta convertirlos en

5 Esta fórmula se repite con frecuencia en el texto con un sentido y una función parecidos. Un poco más arriba se ha señalado otro ejemplo: *Dès qu'elle eut accouché, d'ailleurs, Louise ne se dévoua plus qu'à son, puis ses enfants.*

seres diminutos y sin conciencia, evolucionando en un elemento transparente y frío (agua y luz blanca y violenta como en *L'Etranger*), objetos de observación para un narrador que los mira desde el otro lado.

El contraste entre el punto de vista de Jonas, para quien todo está bien, para quien todo es como tiene que ser, o al menos para quien todo esconde alguna ventaja, algo positivo, y el punto de vista del narrador, quien, tras su aparente empeño de neutralidad, ofrece valoraciones particulares, es cada vez más fuerte. El lector se solidariza con el narrador, con un narrador tendencioso que cierra todas las posibilidades a sus personajes. Pero poco a poco, de manera gradual y casi imperceptible, el punto de vista de Jonas, obligado por la recurrencia de circunstancias negativas, evoluciona, casi en la dirección que el narrador ha ido marcando, pero sin llegar nunca a su ironía.

Según la primera organización del espacio, la habitación más grande del apartamento sirve como taller de pintura. La reducción del espacio comienza, progresa implacable. Todo es perfecto, todo lo perfecto que puede esperarse y con lo que cabe conformarse (Jonas), pero la adversativa irrumpe en el texto, estructurándolo: Cada vez que es necesario un cambio, siempre hacia peor (Narrador), lo anuncia *Mais*, como en los cuentos, bisagra del relato:

Mais quand les pièces furent pleines de tableaux et d'enfants, il fallut songer sans tarder à une nouvelle installation.

“*tableaux et enfants*”, impertinencia semántica que equipara (punto de vista del narrador) seres y cosas; un recurso, que como he señalado antes, se repite en el relato. Extraña y fría fantasía de una visión desde fuera. Ironía propia de un cuento moral.

El recién nacido ocupa un rincón del taller. Las interrupciones son constantes. Jonas tiene éxito, muchos amigos. Llamadas de teléfono, invitaciones, visitas, artistas, críticos, discípulos. Jonas no sabe negarse a nada. Su respuesta tipo: “*Comme vous voudrez*” puntúa el texto del relato y su vida.

Jonas, el héroe siempre observado, se ve obligado a renunciar a sus pequeñas manías (mordisquear chocolate), al mínimo reducto de su intimidad cotidiana. Jugando con el contraste, con la antítesis que conduce a la reflexión, de lo banal se pasa a lo sublime, de lo concreto a lo abstracto, de la manía personal al progreso moral. Como siempre, *mais* introduce las posibles fisuras:

Mais il fut aidé dans ce progrès moral par la présence presque constante de ses disciples et amis devant lesquels il se trouvait un peu gêné de grignoter du chocolat et dont il ne pouvait d'ailleurs, pour une si petite manie, interrompre l'intéressante conversation.

¡Qué ironía!, el “progreso moral”, esta especie de fórmula vacía, se da entre *une si petite manie* y *l'intéressante conversation*. “Manía “ y “conversación”, ambas precedidas de

un adjetivo, epíteto más valorativo que afectivo, porque, ¿ de quién es el punto de vista que califica, del narrador o del personaje que vive en la historia, que la padece?. Lo que se supone el pensamiento del héroe, lo transmite un narrador que no lo comparte:

Mais les froncements de sourcils de ses disciples devant certaines toiles qui s'écartaient de leur idée le forçaient à réfléchir un peu plus sur son art, ce qui était tout bénéfice.

Mais anuncia la dificultad, la hace explícita, concreta, dirige nuestra interpretación, pero el final de la frase: *ce qui était tout bénéfice*, plantea el contraste, la exageración; *ce qui était tout bénéfice* funciona como la fórmula: “ *Comme vous voudrez*”, aunque no aparezca en estilo directo, como expresión literal del personaje. Un contraste tan fuerte sólo puede sugerir que algo va a ir mal, que finalmente la situación se revelará insoportable, que está siendo necesario exagerar para construir el ejemplo, para hacerlo claro y pedagógico, para dirigir la reflexión. Jonas es como Candide, el ejemplo de una filosofía del desencanto.

La paciencia de Jonas, su acomodación a la situación, parece no tener límites. Son necesarios más cambios, más exageraciones, quizás resumir rápidamente, señalar una vez más todas las dificultades que se acumulan, ocupar el espacio del texto del mismo modo que se está ocupando el espacio de la casa, de la vida del personaje: *Ainsi coulait le temps de Jonas, qui peignait au milieu d'amis et d'élèves...* y de llamadas de teléfono, y de visitas de sociedad, y de vecinos que observan desde las ventanas...; y todo esto se repite muchas veces y cada día: el relato empieza ahora a desarrollarse en imperfecto, la situación parece no tener salida, no tener fin.

La antítesis marca de nuevo un punto de inflexión en el relato:

...de temps en temps, il ajoutait une touche au tableau commencé. Dans un sens, sa vie était bien remplie, toutes ses heures étaient employées, et il rendait grâces au destin qui lui épargnait l'ennui. Dans un autre sens il fallait beaucoup de touches pour remplir un tableau...

La fórmula de la antítesis, contundente, explícita, es sin embargo la posibilidad de una reconquistada libertad para el pensamiento. Exposición del problema, del conflicto, es el primer paso para encontrar la solución. Para Jonas, héroe de la paciencia, la solución estaría en el equilibrio. Parece que, en este punto, personaje y narrador están de acuerdo:

Et dans ces heures, il ne pouvait que rêver d'une nouvelle organisation qui concilierait les plaisirs de l'amitié et les vertus de l'ennui.

Hasta la sintaxis se equilibra y construye paralelismos, crea ecos. Ahora la conjunción quiere significar suma. Dura poco este momento en el que además el narrador dedica dos frases a un rapidísimo movimiento de ternura (Jonas – Louise) que acaba con la restricción

de *mais* y el categórico resumen - casi un refrán en binomio – en el que sólo el punto de vista de un narrador desolidarizado e irónico tiene cabida: *Sa réputation, par chance, grandissait d’autant plus qu’il travaillait moins*.

Nuevas dificultades: si Jonas decide donar cuadros, su contrato se lo impide⁶. La respuesta del pintor sólo puede ser una: “*Comme vous voudrez*”.

Varía la organización- distribución de la casa. Momento puntual, clave, que se cuenta en pasado perfecto y en la primera frase de un párrafo, como si se pretendiera señalar que por fin se ha llegado a una solución, a algo definitivo: *La nouvelle organisation n’aporta que de satisfactions à Jonas*. Sin embargo, la negación está en la sintaxis (fórmula de restricción), y el resto del párrafo, en imperfecto, es una exposición de la situación actual, de las causas de insatisfacción constantes, repetidas. Largo segundo término de la antítesis. El final del párrafo, también en imperfecto, invalida la primera frase; es abierto, durativo, negativo e irónico: *Il se sentait toujours en retard, et toujours coupable, même quand il travaillait, ce qui lui arrivait de temps en temps*. Por primera vez aparece, además, la diferencia en el interior del personaje; pensamiento y sentimientos siguen distintos procesos, si no contrarios, sí paralelos. En el párrafo siguiente, el desequilibrio es mucho más explícito: *Il était malheureux*. Y nos encontramos en la mitad del relato. Apenas se encuentran matices irónicos ahora. Una serie de ejemplos muestran el malestar de Jonas. Se trata de situaciones recurrentes, siempre en imperfecto, y encabezadas por *mais*: *Mais le temps lui manquait... (...) Mais la vie est brève, le temps rapide, et sa propre énergie avait des limites*.

Como si Jonás empezara a comprender lo que hace tiempo el narrador ya había entendido, como si por fin empezara a ver el problema, el que el lector ya intuía desde el título, desde los primeros párrafos; el que primero se nos ha hecho ver de manera un tanto burda, exagerada, en una sucesión de contrastes demasiado evidentes y ya pudiera ser capaz de producir una conclusión provisional, la exposición clara del asunto, y en esta exposición se diera otra vez la coincidencia de puntos de vista. El narrador identificándose con el personaje, sin el escape de la ironía: *Il était difficile de peindre le monde et les hommes et, en même temps, de vivre avec eux*.

Si esto tiene que tener una respuesta, o más bien, si tienen que encontrarse los términos, los conceptos que aquí se definen, habrá que esperar al final del relato, porque aquí esos términos se silencian, elididas sus formas, pero no el sentido.

Los párrafos siguientes, también en imperfecto, son el despliegue, la exposición de hechos concretos, premisas reales de la conclusión a la que ya se ha llegado: el correo se acumula, la gente de mundo se interesa por su pintura, Jonas se ve obligado a llevar una vida

6 Si anteriormente se aprovechó la circunstancia para hacer una crítica del mercado inmobiliario, que muy bien podría haber figurado en la columna de un periódico, ahora se hace otro tanto con el mercado del arte. Las circunstancias particulares del personaje no son más que un ejemplo, la posibilidad de desarrollos más amplios. En algunos fragmentos, Jonas no es más que un pretexto, la frágil encarnación que hace más vivo, más interesante, un texto que se inclina hacia el ensayo.

de sociedad, a beber el té con las visitas...Se trata de mostrar que el caos invade la vida de Jonas, sus coordenadas, su tiempo y su espacio. Para hacer esta impresión más viva, no sólo se muestra la acumulación y la falta (acumulación de cosas y actividades, falta de tiempo para sí mismo), también se raya en el absurdo: Una dama de las que visitan a Jonas le regala dos setters. Ya sabíamos lo pequeño que era el apartamento, el problema de espacio. Ahora hay que colocar a los perros, que también ladran. Ya ni siquiera es la palabra; el ruido atenta y destruye, literalmente, el silencio del artista. La comunicación de los sentimientos queda reducida a la interpretación de las miradas: *De loin en loin, par dessus les têtes, Jonas apercevait le regard de Louise et il lui semblait que ce regard était triste.*

De nuevo, un corte en el relato. En el marasmo y el caos de los días, un día concreto, contado en pasado. Un punto de vista diferente, externo: *Un samedi après-midi, Rateau vint...il trouva l'appartement bondé...* Rateau es el amigo; ve con acierto. Cuenta con el beneplácito del narrador que adopta su punto de vista. Lo que ve Rateau no es una caricatura, es una *mise en abyme*: Jonas pintando y a su vez siendo pintado por un artista oficial que ejecuta un encargo, un cuadro que llevará por título: "L'artiste au travail". Rateau es como una guía de lectura. Por fin aparece en el texto la parte del binomio que faltaba. ¿Hasta qué punto es necesario que se expliquen las parábolas? En medio de la noche, en la habitación del matrimonio, Jonas, Louise y Rateau dialogan. Por fin se le da la palabra a los personajes y el narrador puede, por fin, dejar de guardar las distancias y ofrecer, dramatizada, la dialéctica de su pensamiento. Ofrecerla encarnada.

Jonas, Louise y Rateau hablan y callan, reflexionan. El tiempo se detiene un momento. El héroe, en primera persona, duda y desea: "*Non, je ne suis pas certain d'exister. Mais j'existerai, j'en suis sûr*", "*J'aime peindre. Je voudrais peindre ma vie entière, jour et nuit. N'est-ce pas une chance, cela?*"

Como en una cura, después de sufrir múltiples presiones, en el diálogo, Jonas dice lo que siente. Pero se trata de un punto en el relato, de un momento en la evolución del personaje, nada definitivo. Jonas sabe lo que quiere pero no cómo lograrlo. El tiempo vuelve a correr; la narración abandona el diálogo y el presente; el caos vuelve, en imperfecto, con momentos en los que lo absurdo roza lo dramático, en *passé simple*. Así se resume, por ejemplo, la ayuda, "el alivio" que supone para la casa el trabajo de Rose, la hermana de Louise: *Le soulagement fut d'autant plus grand que la soeur amenait souvent sa fille en renfort.*

Jonas pasa a ocupar como taller el dormitorio ; los invitados también entran, se recuestan en la cama para seguir charlando con Jonas; los niños, que han crecido, también entran constantemente: *Fais voir l'image*. Ocupan su corazón, pero sobre todo su espacio, que se sigue estrechando, reduciéndose físicamente⁷. Se nos hace ver que trabajar en estas condiciones es prácticamente imposible, pero se dice tras un *pourtant*: *Pourtant Jonas tra-*

7 Para señalar esta reducción real, Camus no cuenta más que con los objetos y los seres que abarrotan el espacio, y en el texto con la acumulación de frases cortas, llenas de términos concretos. Un cuento simbólico que renuncia sin embargo al apoyo de la fantasía. Un cuento sobrio en sus procedimientos.

vallait moins, y como los detalle ya sobaban para demostrarlo, el *pourtant* se convierte a su vez en irónico, porque indica, y su falsedad es patente, que las cosas tendrían que ser y podrían ser de otra manera.

Jonas cada vez tiene más dificultades para pintar, en cualquier momento, estando sólo o en compañía. Sigue el relato en imperfecto, iterativo, progresivo:

Mais il avait maintenant de la difficulté à peindre, même dans les moments de solitude (...) Il pensait à la peinture, à sa vocation, au lieu de peindre (...) En même temps sa réputation baissait.

En la prensa aparecen artículos poco elogiosos o directamente críticos. Sin embargo, Jonas todavía sigue encontrándole algo positivo a su situación. Todos los esfuerzos del autor para complicarle la vida chocan contra su paciencia, contra su resignación infinita. Si por una parte el héroe resulta vencedor de tantas pruebas, el lector siente la ansiedad y la decepción ante unas pruebas que no funcionan.⁸ Según se plantea el relato, no debe el héroe salir vencedor de las pruebas como en los cuentos tradicionales, para demostrar la razón final de su buena estrella. Según se plantea el relato, el héroe debería cambiar, pensar que quizás su destino no es tan bueno, e intentar modificarlo. Jonas, a pesar de todo, sigue aceptando su destino, nunca se rebela. Si en la espera de esa salida puede funcionar cierta intriga (¿ tendrá límite la paciencia de Jonas?), esta expectación es reiteradamente truncada. La decepción lectora es también recurrente.

En efecto, Jonas sigue encontrándole algo positivo a su situación: una posibilidad de amor, de ser querido por los otros a cualquier precio: *Mais, dans un autre sens, cette solidarité nouvelle...* Los términos *solitude* y *solidarité*, se dejan ver en el texto, como por descuido. Nueva definición en antítesis de la situación que se está reflejando. El cambio es casi imperceptible en el pensamiento de Jonas, pero su pintura, quizás a su pesar, cambia: *À cette époque il peignait des ciels*. Un detalle mínimo, pero sugerente, una pista de lectura y de interpretación: las figuras han desaparecido de sus cuadros, ya no hay personajes. El cuadro se encamina hacia el espacio claro, nítido, en blanco...como el soporte de un texto.

Otra prueba. Otro acontecimiento puntual en *passé simple*: el marchante le hace saber la disminución de las ventas y la disminución de su mensualidad. Jonas no tiene nada que decir; como siempre, acepta: *Jonas l’approuva, mais Louise montra de l’inquiétude*. Como al principio del relato, Louise se sigue ocupando en atender las necesidades materiales, concretas (un nuevo curso comienza, hay que vestir a los niños...) y frente al sueño y a la reflexión de Jonas (contemplación) representa el contrapunto realista necesario y funcional del relato. Jonas pasa un día entero pensando: *En parlant, il sentit qu’il disait vrai et que son étoile était là. Il suffisait d’une bonne organisation*.

Como si no se hubiera avanzado nada, el relato nos sitúa de nuevo ante una reorga-

8 Como ocurre en los cuentos de los Héroes del miedo. GREIMAS: *La quête de la peur, réflexions sur un groupe de contes populaires* “Du Sens. Essais de sémiotique”, Seuil, Paris, 1970.

nización del espacio. Los cambios ahora son rápidos, sucesivos, se busca el emplazamiento apropiado, el relato se acelera: *Les jours qui suivirent...*, *le couloir...*, *la salle de douches...*, *l'électricité...*, *la cuisine...*, ningún espacio parece ser el adecuado como lugar de trabajo. Tras este movimiento acelerado y caótico, la parada, la reflexión, la inactividad. Ya estamos habituados a este ir y venir que ha ido estructurando la narración. La única intriga está en esperar que esta vez sea la definitiva, la que dé con la respuesta, con la solución del problema y con la conclusión del relato.

Ahora el cambio parece más claro:

Mais pour la première fois, il était gêné par les gens qu'il rencontrait partout, ceux qu'il connaissait à peine et les siens qu'il aimait.

Otra vez *Mais*, pero ahora, *pour la première fois*. Ha sido larga e intensa la preparación de esta “primera vez” que como lectores queremos creer ya definitiva, última inflexión del relato, principio de su disolución.

El estrechamiento del espacio ha obligado finalmente al héroe a salir fuera⁹. Por las mañanas, Jonas pasea sin rumbo, errante, “flâneur”. Su inactividad es casi completa: *Il ne peignait plus. (...) Au bout de la journée, il n'avait rien fait*. Tiene excusas; aún las busca: los cafés, el alcohol, las mujeres... o simplemente goza en el vacío, en el silencio, soñando; casi un héroe del primer romanticismo: *Simplement, il jouissait dans le vide, les mains oisives...*

Jonas progresa en su nuevo estado, cada vez va más lejos (a las afueras de la ciudad). Huye de la sociedad. Busca la soledad. Experimenta sentimientos nuevos, desconocidos: *la panique...*, *le malaise*. Primero se aleja de los lugares frecuentados por los artistas: y en su mente imagina lo que dirán de él los otros – una especie de pensamiento y voz en off - que conocemos en estilo directo: *Il se prend pour Rembrandt*. Más adelante, sólo frecuenta los barrios de la periferia, donde nadie lo conoce. En la sintaxis se busca también la negación, la restricción explícita para marcarlo: *Il ne fréquentait plus que les quartiers excentriques où personne ne le connaissait*.

No ha vuelto a aparecer la primera persona. Ni siquiera va a aparecer ahora para expresar el deseo. En tercera persona aparece una voluntad bastante improbable: *...mais Jonas allait s'en tirer; dès qu'il aurait trouvé comment organiser son travail*. Una perífrasis de futuro y de irrealidad y en tercera persona. No hay ironía, casi puede hablarse de una cierta simpatía. A medida que avanza el relato, los dos puntos de vista (narrador – héroe) se acercan. Pero sigue habiendo fisuras. El narrador no parece compartir la misma esperanza que el personaje. La repetición del esquema estructural: caos descrito en imperfecto – organización puntual, no ha dado hasta el momento resultados. El proyecto parece inviable. La duda, muy

9 Los héroes tradicionales lo son porque su espacio vital es más estrecho que sus ansias, pero salen fuera desde la primera frase, en el primer capítulo, y su salida es el principio del relato, coincide con el comienzo de la narración y la justifica.

relativa, vuelve a ser la única intriga que relanza la historia.

En su error, desorientado, Jonas también se separa de Louise: *Au hasard des jours et des verres, il fit d'autres rencontres...* Ya no puede ir más lejos ni estar más fuera. El dolor se refleja en el rostro de Louise. Primero fue la tristeza (*il lui semblait que ce regard était triste*) cuando Jonas miraba a Louise entre el caos de invitados, luego fue la inquietud (*Jonas l'approuva mais Louise montra de l'inquiétude*) cuando bajan las ventas. Ahora es el dolor. Gradualmente, la mirada de Louise ha ido cambiando, ofreciéndose como un espejo de los sentimientos y una posibilidad de reacción: *Il lui demanda pardon, c'était fini, demain tout recommencerait.*

Se trata del último gran corte del relato. Un momento concreto: *Le jour d'après*, y de nuevo en passé simple: *Jonas sortit très tôt*. Se acerca el desenlace. Ahora Jonas tiene un verdadero proyecto. Muy probablemente se tratará de una nueva organización del espacio. Pero no aparece la reflexión ni la descripción previa. Vamos conociendo en qué consiste ese proyecto a medida que se realiza. Se construye al mismo tiempo que el relato, y ahí se concentra todo el suspense. Efectivamente, se trata de una construcción; el pintor trabajando en ella como carpintero, como artesano. Jonas construye una especie de habitáculo elevado aprovechando la gran altura de los techos. Una especie de sobradillo al que accede por una escalera de mano. Un espacio reducido y apenas sin luz, pero al abrigo de ruidos y miradas¹⁰ Jonas se instalará allí arriba, como un santo estilista, al mismo tiempo separado de los hombres y con ellos. Un cierto matiz de ironía puede apreciarse por primera vez en las palabras (en estilo directo) del personaje, que se confunden con las del narrador: *Voilà, dit-il du haut de son perchoir. Je travaillerai sans déranger personne.*

Denominar *perchoir* el habitáculo y hacer de Jonas un pájaro solitario, es intromisión de un narrador irónico, pero la expresión, *sans déranger personne*, aparentemente simple y objetiva, no puede dejar de recordarnos lo que ha mostrado con repetida insistencia el relato: exactamente lo contrario: Jonas va a trabajar, por fin, "sin ser molestado". En primera persona: *Je serai plus libre.*

El contraste que se ha establecido, la antítesis simbólica, es perfecto. Antes se ha descrito el caos, el ruido de los otros, las presencias que comían el espacio y el tiempo, y se ha dedicado casi la totalidad del relato a mostrarlo. Ahora, en un espacio textual significativamente mucho más corto, se señala el vacío, la sombra, dónde es posible escuchar el silencio:

Dans l'ombre et ce demi-silence que par comparaison avec ce qu'il avait vécu

10 La descripción del apartamento al comienzo del relato ha preparado esta posibilidad. Los techos de estos edificios antiguos son muy altos, *le cubage d'air*, ciertamente importante; y si los dueños para sacar más dinero habían dividido los espacios horizontalmente, nada impedía que se dividieran también, aprovechando la verticalidad, en compartimentos superpuestos.

jusque là lui paraissait celui du désert ou de la tombe, il écoutait son propre coeur.

De momento, Jonas baja de su habitáculo cada noche y vuelve a trepar a él cada mañana. No enciende la lámpara. Cuando le preguntan (sólo su amigo Rateau vendrá a verle), dice que está trabajando; pero Jonas trabaja sin tela (su trabajo es interior). Jonas espera su estrella, su destino; su suerte consistiría en conciliar su trabajo y los otros: *être seul sans se séparer des siens*. La armonía en la antítesis (la armonía en el título: “*Jonas ou l’artiste au travail*”).

Una noche, Jonas decide no bajar: *Je passerai la nuit ici*, y la respuesta de Louise: *Comme tu voudras, mon chéri, dit-elle*, es un eco de las palabras que antes siempre repetía Jonas. Una fórmula a la que se le añade el afecto y que no es otra que la que significa “dejarle libre”, a pesar de todo, de la tristeza, de la inquietud, del dolor. A partir de esa noche Jonas ya las pasa todas en el sobradillo, hasta que una tarde: *Jonas appela Rateau qui accourut. La lampe était allumée pour la première fois (...) Passe moi une toile dit-il.*

Si la fórmula que se repetía, estructurando el relato en la larga primera parte, era “*Comme vous voudrez*”, fórmula de la continuidad y de la acomodación, ahora es “*la première fois*” la que organiza esta segunda, corta y última parte del relato. Y la respuesta de Jonas, que hay que suponer repetida, pero que la escritura singulariza es: “*Laisse, je travaille*”: *À ceux qui venaient, Rateau ou Louise, Jonas répondait seulement: Laisse, je travaille.*

La lámpara va a seguir encendida toda la noche; desde este momento el tiempo se señala con precisión y se acelera.: *À midi..., À minuit..., Au matin du deuxième jour...* Esta aceleración conduce al agotamiento. Son los últimos párrafos del relato. Se ha conseguido provocar la ansiedad, la simpatía con el héroe a través de la identificación con la mujer, con el amigo, con el narrador: *Une belle journée commençait, mais Jonas ne s’en apercevait pas.* Jonas ya está al margen. La vida sigue abajo, al otro lado:

Epuisé, il attendait, assis, les mains offertes sur ses genoux. Il se disait que maintenant il ne travaillerait plus jamais, il était heureux.

Lo que al final ocurre no es un acontecimiento, es un cambio de estado psíquico, un cambio en la relación, en la actitud con los otros. Como en una antítesis equilibrada, casi resuelta: *Jonas écoutait la belle rumeur que font les hommes*, (ya no es ruido, es “rumor”, porque lo escucha desde lejos, y es bello) y al mismo tiempo, y sin embargo *elle ne contrariât pas cette force joyeuse en lui, son art, ces pensées qu’il ne pouvait pas dire, à jamais silencieuses, mais qui le mettaient au-dessus de toutes choses, dans un air libre et vif*. Oposición ligera, en imperfecto. ¿Posible? Jonas cae, sin ruido. La antítesis de la palabra y el silencio sigue planteándose. Sin respuesta.

Rateau (mise en abyme del lector), mira la tela (mise en abyme del texto). El lector

espera al final un sentido para este cuento moral. En el centro de la tela en blanco (un cielo) sólo aparece una palabra, escrita *en très petits caractères*. La pintura es metáfora de la escritura, el pintor del poeta. ¿lo ha sido durante todo el relato?¹¹

La sorpresa final que clausura los cuentos es aquí la exposición de un comienzo, el planteamiento de un enigma: una escritura ilegible. El final obliga a dar marcha atrás, a una relectura del relato, del ejemplo que acaba de exponerse. Al final, de nuevo en binomio, una sola palabra escrita, pero dos posibilidades de lectura, opuestas, antitéticas; y en el texto dos términos (conceptos) en cursiva: *mais dont on se savait s'il fallait y lire* "solitaire" *ou* "solidaire".

El empleo de la cursiva sirve de guía para una lectura no lineal, insiste en la necesidad de una interpretación basada en el acuerdo, en la simpatía con el punto de vista de Rateau (el primer lector), del narrador y de la filosofía de Camus.

Si hay sorpresa al final del relato, ésta tiene poco que ver con los acontecimientos. La sorpresa está en la suerte, en el logro que ha supuesto encontrar dos palabras tan parecidas en la forma y tan distintas en el significado para construir esta última antítesis, chispa lingüística y filosófica, que se abre a la reflexión. El relato, sobre todo en razón de su brevedad, invita a una lectura tabular¹². La narración funciona como una poderosa máquina simbólica. Al focalizarse sobre un rasgo de carácter del personaje, lo convierte en toda su materia, en un tipo, en una figura elíptica y metafórica, con lo que se neutraliza de algún modo el armazón narrativo:

*...la brièveté inhérente au genre facilite, comme dans le poème, la mise en rapport et le regroupement d'éléments épars dans le texte, de sorte que la nouvelle devient justiciable des procédures d'analyse généralement appliquées à la poésie et visant à dégager des constellations verbales, des champs sémantiques, des réseaux d'images, bref tout ce qui ressortit à un ordre spatial, par opposition à l'ordre temporel qui privilégie, au contraire, le pôle narratif.*¹³

La relectura descubre las recurrencias, las alternancias: párrafos en imperfecto y momentos puntuales en pasado perfecto; párrafos de lo concreto, bajo el dominio o la perspectiva de Louise y párrafos de lo abstracto, bajo el nombre de Jonas, acciones y reflexiones, palabras y silencios. Se desplaza el sistema referencial. Se economizan medios. Se eligen los detalles, los silencios, los desarrollos. Se fragmenta lo real, privilegiando momentos cruciales y articulándolos con un sistema de repeticiones formales, en un esfuerzo por dar sentido a unos acontecimientos banales, casi inverosímiles, para que tras la anécdota, tras la historia de un destino personal, aparezca el símbolo o el mito, quizás un destino colectivo. Detrás de la anécdota, una visión filosófica del hombre.

11 Como en A. de Vigny, quien también buscó distintos símbolos de la soledad y el silencio, destino del hombre: el poeta, el militar, el profeta, el filósofo...

12 Esa que obliga a leer reinterpretando dinámicamente el texto. Groupe M: *Rhétorique de la poésie*.

13 PIERRE TIBI: "La nouvelle, essai de compréhension d'un genre". *Aspects de la nouvelle*. Cahiers de l'Université de Perpignan, n.º 18, premier semestre 1995.

La finalidad moral se refleja también en el punto de vista de un narrador omnisciente, que con la distancia objetivadora, la caricatura y la ironía, funciona como un reflujo contra el lirismo y la identificación sin fisuras con el personaje¹⁴. Sin embargo, he querido mostrar que en estas narraciones, situadas entre la literatura y la filosofía, entre lo emocional y lo intelectual, tendidas y tensas entre la palabra y el silencio, que son reflejo de momentos de transición, de dificultades internas y de la revisión de valores tradicionales, la dicotomía también persiste en el texto, entre la alegría de contar, la necesaria opacidad literaria y el carácter teórico y moral, y la claridad y la coherencia en la explicación que estas fábulas precisan.

Era necesario escribir una obra legible porque se trataba de comunicar algo, pero se eligió un texto de ficción, por naturaleza ambiguo, pero también repetitivo, redundante, que facilita la reconstrucción, la puesta en orden, el proceso de significación y de simbolización, que descubre ideas y valores subyacentes. ¿Cómo lograrlo?. La materia abstracta, filosófica, los temas universales, se alimentan en una materia concreta, se encarnan en unos personajes (a los que se les permite finalmente el elemento emocional), para orientar al lector en su simpatía y en sus emociones. Y en su pensamiento. ¿Dejándole en libertad?

La conclusión del texto breve es generalmente un choque, un cambio de sentido, una sorpresa. Algo es al final revelado, descubierto. El relato estaría así acabado. Su final coincidiría con su finalidad, con su sentido.

En “*Jonas ou l’artiste au travail*”, el final plantea un enigma, una duda, una doble posibilidad de significación. Es un final negativo, o un final-comienzo. Todo vuelve a estar en el aire. “*Jonas ou l’artiste au travail*” problematiza el final, lo escamotea, lo elide. El final es silencio, porque la decisión, la elección entre las dos palabras, se pospone, indefinidamente; queda fuera del relato, de la ficción. El problema revierte en la realidad. En el lector. El final, en lugar de tranquilizar, desorienta al lector y lo interpela.

Podemos releer el texto. La escritura aparece como fin, como única salida: esa palabra escrita en caracteres minúsculos y que son dos palabras, o dos caras de un mismo concepto, cada uno definiéndose por su contrario, como el título, como todos los binomios. La palabra como respuesta. La comunicación como problema y como solución. Las últimas líneas exigen nuestra participación en la creación de un sentido. Exigen la elección, pero mantienen la tensión de la angustiada dualidad en precario equilibrio: *solitaire ou solidaire*, el deseo que nada excluye: disyunciones que son conjunciones y a la inversa. Retórica de la antítesis.

14 Quizás por esto se ha calificado a veces el estilo de Albert Camus como un estilo frío, *sin phatos*, sin efecto. Un estilo capaz de tratar friamente los temas trágicos dotándolos de universalidad.

