

El autor-narrador en esta novela se oculta tras un yo anónimo, despojado de toda caracterización. Este yo le permite mezclarse constantemente a los personajes y participar desde el mismo nivel en las conversaciones que éstos mantienen. A veces, sin embargo, se convierte en mirada ajena y describe minuciosamente actitudes, tonos de voz, gestos.

El tiempo empleado es el presente a lo largo de casi todo el libro, lo que conduce a una concepción del tiempo que es también particular a la antinovela. Es el tiempo mental, es un eterno ahora, los personajes o el mínimo de acción no tienen pasado ni futuro, están lanzados a un espacio sin cronología, de allí que no haya absolutamente ningún dato que indique el paso del tiempo.

Frente a esto, que podría dar a la obra un carácter inconexo, hay que hacer notar que, a pesar de ello (o más bien, ¿gracias a ello?), la novela es un todo coherente. El tema de la acogida de *Les Fruits D'Or* es explotado por la autora para poner de relieve, mediante su aceptación o rechazo, las relaciones entre los hombres que dependen en alto grado de sus reacciones ante el libro. Al mismo tiempo, la presentación de estas reacciones sirve como pretexto para introducir opiniones sobre teoría literaria y desatar la crítica contra el snobismo. Y en fin, el todo tiende a descubrir movimientos infinitesimales de la mente humana, que habían sido falseados por la novela de análisis psicológicos, ya que los había revestido de una coherencia de que carecen a nuestro juicio.

*Les Fruits D'Or* exige de parte del lector un trabajo de creación constante, sin el cual la novela quedaría trunca. El nuevo lector debe elaborar, imaginar, reflexionar junto al autor, sumergirse en las mismas profundidades psicológicas que los personajes, hacerse él mismo personaje. Este sinfronismo de la novela nueva es también uno de los rasgos que caracterizan a la nueva ola francesa.

Obra valiosa y justamente premiada, *Les Fruits D'Or* nos parece, sin embargo, inferior en cualidades novelísticas al resto de la producción de Nathalie Sarraute. *Tropismes*, *Le portrait d'un inconnu*, *Martereau*, *Le planétarium*, son obras más ricas, y, sobre todo, abiertas a un público más amplio, ya que *Les Fruits D'Or* corre el riesgo de no interesar sino a un grupo de iniciados en teoría literaria o a aquellos que pertenecen a círculos relacionados con jurados de premios o grandes editoriales.

XIMENA MORENO.

NATHALIE SARRAUTE: L'ERE DU SOUPÇON, Essais sur le roman; París, Ediciones Gallimard, 1962, 155 págs.

*La era de la sospecha* es un conjunto de cuatro ensayos de gran valor para la justa apreciación y crítica de la nueva novela francesa. Ellos son: "De Dostoiewsky a Kafka", "La era de la sospecha", "Conversación y Subconversación" y "Lo que ven los pájaros".

En el primero su autora trata de probar la falsedad de la oposición entre Dostoiéwsky y Kafka y de hacer de éste más bien su discípulo y continuador.

Se divide la novela en dos principales ramas: la novela psicológica y la novela de situación, inauguradas por Dostoiéwsky y Kafka, respectivamente.

Es un hecho irrefutable que lo psicológico sufre una crisis desde que la gigantesca tentativa de Proust de llegar a ese "fondo extremo en que yace la verdad" se dio por fracasada y que se reconoció que lo que él descubriera no era sino una superficie más.

La aparición del personaje kafkiano y con él de la novela de situación, evidencia la búsqueda de equilibrio de este organismo que es la literatura. Desplaza Kafka lo que parecía ineficaz: el análisis profundo, los aportes de la ciencia, y renueva el resto.

El personaje de la novela de situación acusa un vacío profundo, su conciencia está hecha de una trama ligera, es "la casi total ausencia de sí mismo", mecánicamente lleva los hilos de una historia que no importa y se debate arduamente en un mundo caótico.

El autor mira a este personaje desde fuera, sin calificarlo, sin reducirlo a términos significativos ni hacer de él un tipo psicológico.

Los móviles que impulsan a la acción tampoco son aquí declarados expresamente. Es necesario arrancarlos a esa conciencia muda.

Ahora bien, ¿se encuentra todo esto en una línea opuesta a la de Dostoiéwsky?

El viejo Karamazov se presenta al lector en la siguiente forma: "Tenéis delante de vosotros a un bufón, un bufón de verdad!" se contorsiona, gesticula, se exhibe, vocifera, insulta, ruega...

No hay análisis preconcebido sino un trabajo agotador de presentación externa. Es el método de rodear al objeto sin definirlo, sin calificarlo, para hacer posible al lector la percepción del personaje por medio de una intuición mágica.

Trata Dostoiéwsky de traducir movimientos subyacentes sin traicionar el secreto del alma humana, sin reducirla a conceptos.

Descubrir la naturaleza "subterránea" (como él mismo dice) a través de estas piruetas exageradas es sin duda un procedimiento primitivo, pero se revela como el más avanzado en su época.

Otro rasgo importante de la obra del autor de *El príncipe Idiota* es el resorte profundo de la acción. Aparentemente orgullo y humildad ocupan un primer plano, pero revisten en verdad lo más fundamental, aquello hacia cuyo centro convergen todas las líneas de fuerza. Es ese "terrible deseo de establecer contacto" lo que incita a los personajes a tratar en todo momento de abrirse camino hacia el "otro", de inclinarlo a su vez a entregarse a él. Así, amor, humildad, orgullo, no son sino medios de establecer este contacto.

Dada la importancia de esta necesidad de comunicación los personajes dostoiéwskianos dejan de ser tipos psicológicos para transformarse en soportes, meros portadores de estados inexplorados que encontramos en nosotros mismos.

El personaje kafkiano aparece también como un soporte mínimo. Su K. de *El Proceso* no es un tipo psicológico con existencia autónoma sino que es el portador de un sentimiento de su autor y este sentimiento es de nuevo ese deseo de establecer contacto. Deseo más modesto que el de Karamazov ya que no pretende ser amigo de aquellos que lo miran con tanta desconfianza, sino al menos conciudadano, simplemente un hombre junto a otros hombres.

Un caso similar es el de Leni, la enfermera, quien se prodiga a K. solamente porque es un acusado y para ella todos los acusados son hermosos. ¿Y qué decir de Frieda, cuya conducta sería incomprensible sin esta explicación?

Estos y los otros personajes de Kafka, angustiados por el sentimiento de que los lazos entre los hombres desaparecen y luchando denodadamente (en su inconciencia) por restablecerlos, son presentados desde el exterior, sin analizarlos o enjuiciarlos y aparecen como ese vacío profundo, como esa "casi total ausencia de sí mismos". Son el "homo absurdus" ya señalado en las páginas de Dostoiéwsky quien representa, por lo tanto la más poderosa influencia ejercida sobre Kafka y sobre la casi totalidad de los escritores europeos.

*La era de la sospecha.* El tema tratado en este breve ensayo es la muerte del personaje tradicional de la novela considerada como resultado de la crisis del género y del esfuerzo de los literatos por cumplir con su más profunda obligación: descubrir novedad.

La crítica insiste en no reconocer la evolución de la novela y en conservar la definición que viene de la época de Balzac o de Flaubert. Una novela es "ante todo una historia que presenta la vida y la acción de determinados personajes". Un novelista, de acuerdo a esta definición sólo merece tal nombre cuando es capaz de modelar seres reales, cuando es capaz de creer en ellos y de darles una contextura novelesca.

Es forzoso reconocer, sin embargo, que la novela ha cambiado y que uno de los elementos en que la evolución es más profunda es el personaje.

El héroe de Balzac lo tenía todo: su casa cuidadosamente construida, llena desde el salón al granero de las más increíbles bagatelas, nada le faltaba, desde su amoblado hasta la tela de sus trajes, desde su voz hasta sus reflexiones más íntimas.

El personaje de hoy día es un ser sin contornos indefinible, invisible. Es un "yo" anónimo reflejo del autor, de sus temores angustias, ilusiones, dudas. Ha perdido poco a poco todo, su casa, sus títulos de renta, su vestimenta, a menudo hasta su nombre, y ese bien precioso: su carácter.

El autor ya no cree en sus personajes, sabe que no tienen vida propia, que no son sino una parcela de su síquis, un enigma que se revela.

El acontecimiento, que era otro pilar del personaje, se hace difuso, irreal, inconexo. Y este ser, privado de la fe de su creador y por ende de la del lector, se desmorona, vacila y se deshace.

Hasta el momento la novela había sido un terreno de entendimiento de lector y autor, la base sólida desde donde podían lanzarse gracias a un esfuerzo común a búsquedas y descubrimientos nuevos. Hoy se ha convertido en la liza en la cual se enfrentan.

Es "le génie du soupçon" que ha llegado al mundo, todo es sospechoso, la desconfianza gana a lector y autor y cada uno va a aportar su propio trozo de verdad.

Si el autor pretende que es imposible reproducir la infinita complejidad de la vida humana y se contenta con entregar un pedazo de sí mismo, el lector por su parte deberá servirse de su propia riqueza y de los instrumentos de investigación que ha acumulado desde la época de Freud para arrancar su misterio a este objeto cerrado que se le ofrece.

El objetivismo tiene como finalidad la presentación de estados psicológicos y para lograrla tiende a liberarse insensiblemente del objeto con el cual éstos hacían cuerpo. El escritor debe evitar entonces que el lector se deje acaparar por un personaje demasiado concreto y entregar personajes que no aparecen sino como la sombra de sí mismos.

El lector debe ser atraído a cualquier precio al terreno del autor y un medio fácil y eficaz consiste en designar con un "yo" al protagonista. Esto lanza al lector súbitamente al centro mismo del lugar en que se encuentra el autor, lo sumerge en una materia anónima con escasos puntos de referencia, dándole al mismo tiempo la percepción de lo más esencial de la obra literaria.

Los personajes secundarios están privados de toda existencia autónoma y son sólo modalidades, experiencias o sueños de ese "yo" con el cual el autor se identifica.

La nueva novela antes aún de haber agotado las ventajas del relato en primera persona y de esta negación del personaje está buscando nuevas salidas a sus dificultades actuales. La sospecha que está destruyendo lo que eran las bases de la novela impide a los escritores que cometan el más grave crimen: "repetir los descubrimientos de sus predecesores".

*Conversación y Subconversación* es un estudio sobre las insuficiencias y las posibilidades del diálogo en la novela y testimonia una de las grandes preocupaciones de la obra de Nathalie Sarraute: el descubrimiento de una nueva forma de expresión adaptada a la novela nueva.

Henry Green, uno de los mejores novelistas ingleses de hoy, observa que "el centro de gravedad de la novela se desplaza: el diálogo ocupa un lugar cada día más grande" y llega a predecir que será su soporte durante largo tiempo. Paradojalmente cuando él mismo trata de hacer hablar a sus personajes, se da cuenta que es muy difícil servirse de los

procedimientos empleados hasta aquí. Y es que no puede rehacerse lo anterior. Si la estructura y los objetivos de la novela cambian se supone inmediatamente que los procedimientos cambiarán a fin de adaptarse a la nueva forma.

La acción se hace difusa, el personaje, como se lo concebía hace 20 años está en vías de desaparecer. Pero a falta de actos y de tipos el escritor tiene a su disposición las palabras. Palabras que tienen las cualidades necesarias para expresar esos movimientos subterráneos, impacientes y temerosos que le ocupan. (Lo que N. S. llama "tropismos"). Por la rapidez y la efectividad con que las palabras llegan al interlocutor en un momento inesperado, por la precisión con la cual van derecho a los puntos más vulnerables y más secretos, por ese juego de acciones y reacciones que permiten, constituyen para el novelista el más precioso de los instrumentos.

El diálogo es la continuación externa de los movimientos subyacentes en que autor, lector y personaje deberían estar unidos. Nada debería, entonces, romper la continuidad de esos movimientos. Nada menos apropiado, pues, que esos grandes párrafos, esos guiones que separan el diálogo. Incluso las comillas y los dos puntos son demasiado evidentes. Pero más molestos aún son los monótonos: "Dijo Juana", "Respondió Pablo" todo, lo que no constituye más que una desagradable convención cuyo resultado es sólo fatigar al lector.

Ha habido algunas tentativas de solución que no han sido especialmente felices. Se ha tratado, por ejemplo, de escamotear el malaventurado "Dijo Juana" repitiendo al final la última palabra: "No dijo Juana, no"; lo que da a las palabras de los personajes un tono solemne ajeno a la intención del autor. Se ha probado también la presentación de gestos que no responden a ninguna necesidad y que hacen el diálogo aún más artificial: "Juana, sonrió: Si tú me lo pides, querido...".

Pero frente a estos fracasos una escritora inglesa, Ivy Compton-Burnett, ha dado un principio de solución a estos problemas del diálogo. (Aunque en forma totalmente diferente a la anhelada por Nathalie Sarraute). Ella ha hecho de sus novelas una larga sucesión de diálogos. En cuanto a la forma no busca ninguna renovación y sigue sirviéndose del monótono: dijo x, responde y, pero estos diálogos no recuerdan ninguna conversación escuchada jamás. Y sin embargo no dan nunca la sensación de falsedad o de gratuidad porque no se sitúan en un lugar imaginario sino en la realidad: algún lugar, en este límite fluctuante que separa la conversación de la subconversación. Aquí los movimientos íntimos tratan de desplegarse en el diálogo mismo. Para resistir a esta presión constante la conversación se hace un poco rígida y lenta, sinuosa. Un juego sutil se juega entre la conversación y la subconversación y siempre hay algo secreto que aflora, se muestra, desaparece y vuelve manteniendo al lector tenso, curioso por descubrir el enigma que la novela encierra.

Ivy Compton-Burnett ha asestado al diálogo tradicional al más rudo golpe que hasta aquí haya recibido.

Nathalie Sarraute, por su parte, espera hacer otro tanto cuando logre dominar una técnica que "le permita sumergir al lector en las aguas profundas de estos dramas ocultos, que le dé la ilusión de rehacer él mismo estas acciones con una conciencia más lúcida sin hacerles perder la parte de misterio que tienen para el que las vive".

*Lo que ven los pájaros.* Es ésta una bien fundada crítica a los neorealistas a quienes se acusa de cometer "el más grave crimen literario: repetir los descubrimientos de sus predecesores".

El movimiento neorrealista francés es aplaudido por una gran parte de la crítica (y por una parte del público que podemos calificar de reaccionario), la misma crítica que rehusa aún aceptar los indudables valores de la antinovela. Es por esto, quizá que Nathalie Sarraute se lanza contra él basándose en el hecho de que no aportan savia nueva a la novela sino que acentúan su crisis retomando temas y técnicas de otra época.

Es conveniente observar, en primer lugar, que estos autores no carecen de talento. Poseen indudablemente lo que se llama dones de novelista. Son capaces no sólo de inventar una intriga y desarrollar una acción, sino que saben, especialmente, coger y reproducir el parecido. Cada gesto de sus personajes, sus palabras, los sentimientos que experimentan, dan en todo momento al lector la sensación deliciosa de reconocer lo que él mismo puede observar. Una simpatía profunda lo une a este novelista tan parecido a todo el mundo, que le proporciona auxilio en la soledad, revelaciones secretas sobre la vida de los otros, consejos sabios, soluciones justas a los conflictos que vive, un ensanchamiento de su horizonte, la impresión de vivir otras vidas.

Lo que el lector puede recibir de este tipo de literatura es absolutamente extraliterario, ya que hay obras despojadas de este valor capaces de entregar las mismas satisfacciones y aún en más alto grado.

Si el reflejo del neorrealismo en los lectores se aleja del arte, la forma en que su realidad está presentada no tiene tampoco nada que ver con él. El estilo para este grupo de escritores no es sino un instrumento útil para extraer y cercar la parcela de realidad que se quiere enfocar. Todo deseo de escribir bien por el placer de hacerlo es inconcebible para ellos. El estilo será hermoso en cuanto sea eficaz. Es decir, se sacrificará la belleza a la verdad, una verdad bastante dudosa, la que pueden ver los pájaros.

Lo que mantiene a este tipo de literatura es, aparte del público mediocre, el prestigio de añejas obras de arte que se recuerdan todavía con nostalgia.

Pero las obras que tratan de deshacerse de lo que es impuesto, convencional, para volverse hacia lo que es libre, serán más tarde o más temprano, semillas de progreso y de emancipación. Emancipación que ya se hace presente y que no es sino un paso más en la evolución constante del arte literario.

XIMENA MORENO