MARIANO BAQUERO GOYANES

MORAVIA Y EL «NOUVEAU ROMAN»

A T L A N T I D A
REVISTA DEL PENSAMIENTO ACTUAL

Vol. IV. Núm. 22 Julio - Agosto 1966

De nuevo una importante voz literaria, en este caso la de Alberto Moravia, anuncia algo tantas veces proclamado, en lo que va de siglo, como es la muerte de la novela a la usanza tradicional [1].

Ya en 1936, Wladimir Weidlé pudo titular un bello y agudo ensayo, *El crepúsculo de los mundos imaginarios* [2], aludiendo al decaer de la novela por esos años: "Precisamente hoy, en que nos alejamos cada vez más de la gran novela europea tal como la entendían Balzac, Flaubert, Tolstoi, Dickens, Hardy, comprendemos mejor que nunca todo lo que significaba para nosotros y todo lo que nos faltará cuando la hayamos perdido" [3]. El hecho —certeramente señalado por Weidlé— de que, en esos años, fuera posible novelar temas de ensayo, de sociología, etc., revelaba el apagamiento de las verdaderas novelas: "A pesar de las apariencias, existe un abismo entre una novela y un libro novelado. La posibilidad de hacer una novela a propósito de cualquier cosa prueba la decadencia de la verdadera novela, y asimismo la idea de escribir en verso un manual de botánica no puede surgir sino durante un eclipse de la verdadera poesía (esta era una idea del siglo XVIII)" [4].

En cierto modo, si Weidlé consideraba tan sombrío el porvenir de la novela, era por su visión tradicional del género, como modalidad dependiente de la tragedia y de la epopeya. En cuanto "mundo imaginado, es decir, creado a imagen y semejanza de su autor" y con personajes "que son, ellos también, criaturas vivientes y auténticas", "la novela es la heredera legítima de la tragedia y de la epopeya". Por consiguiente, lo que, según Weidlé, parecía "poner en peligro el por-

1. *Vid.* el artículo de ALBERTO MORAVIA, *La mort du roman traditionnel,* publicado en "Le Figaro Littéraire", 6 de enero de 1966. Por las mismas fechas publicó Moravia en la revista "Preuves", 179, enero 1966, otro ensayo sobre el mismo tema, *L'Odyssée sans qualités.*

Estas breves pero interesantes meditaciones de Moravia en torno a la situación actual de la novela, son las que han suscitado las presentes páginas. El lector interesado en un más amplio tratamiento de la cuestión, puede consultar mi libro *Proceso de la novela actual,* Madrid, Rialp, 1963.

2. W. WEIDLÉ, *Les abeilles d'Aristhée,* París, Desclée de Brouwer, 1936. Existe traducción española con el título de *Ensayo sobre el destino actual de las Letras y las Artes,* Buenos Aires, Emecé, 1943.

3. Pág. 16 de la edición argentina.

4. *Ibíd.,* págs. 19-20.

venir de la novela", era "cierta carencia más o menos completa de las fuerzas creadoras capaces de hacer algo que no esté al alcance de la razón pura, esto es, imaginar un mundo y los seres que se mueven en él" [5]. Se ve con suficiente claridad hasta qué punto la crisis de la novela equivalía, para Weidlé, a una crisis de la imaginación. Esta era el ingrediente común a la vieja epopeya y a la posterior novela. En virtud de tal vinculación, al apagamiento de la fabulación estrictamente épica, sucedía, como inevitable secuela, el correlativo apagamiento de la imaginación novelesca. La visión crepuscular que del género tenía Weidlé, era el inevitable resultado de considerarlo ligado genéticamente a la epopeya.

Esta vinculación que, a primera vista, puede quizá parecer un bizantino problema, incluible en las añejas discusiones sobre los géneros literarios, ha funcionado, en realidad, como eje articulador de casi toda la actual problemática acerca de la novela. Ya en 1914, Ortega y Gasset se hizo cargo de la cuestión en sus *Meditaciones del Quijote,* al desechar como falso lugar común el del allegamiento de épica y de novela. Ortega creía que tales géneros eran justamente lo contrario, proyectado el uno, arcaizantemente, hacia el pasado, y centrado el otro en la actualidad como tal actualidad. En 1920, publica Georges Lukacs su *Teoría de la novela,* libro tan breve como denso, montado todo él sobre la relación epopeya-novela. Para Lukacs, la novela es, necesariamente, la forma épica de nuestro tiempo [6], caracterizada por una objetividad que es ironía. Esta misma idea será retomada, años después por Thomas Mann, al ver en el genio épico la fuente de la inspiración novelesca, y al decir: "Objetividad significa ironía, y el espíritu del arte épico es el espíritu de la ironía" [7].

Pocos años después del ensayo de Lukacs, publica Ortega —en 1925— sus *Ideas sobre la novela,* en donde se anuncia (como luego habría de hacerlo Weidlé) el naufragio de las novelas clásicas, el haber entrado el género en su período último, etc. Con todo, la actitud de Ortega era más bien optimista, frente al porvenir de la novela, pues si bien consideraba agotados los temas, creía que tal carencia podía compensarse con otras calidades: refinamiento de las técnicas, psicología imaginaria, etc.

No me es posible aquí detenerme en tales extremos, por otra parte sobradamente conocidos de tantos lectores españoles, para los cuales uno de los libros más difundidos de Ortega fue precisamente ese de las *Ideas sobre la novela,* como ensayo publicado con *La deshuma-*

5. *Ibíd.,* pág. 12.

6. Al estudiar Lukacs el carácter subjetivo de la poesía épica —"Aussi bien, le caractère achevé de ces formes épiques reste toujours subjectif; l'écrivain situe un fragment de vie dans un monde ambiant qui l'isole de la totalité et le met en relief. Et ce qui, dans l'oeuvre même, indique bien que la sélection et la délimitation sont nées du vouloir et du savoir subjectifs, c'est qu'elles sont, plus o moins, de nature lyrique" (G. Lukacs, *La Théorie du Roman,* Lausana, Gonthier, 1963, página 43)— parece estar recordando aquella clásica definición de Goethe: "Es la novela una epopeya subjetiva, en la que el autor se toma la libertad de tratar el mundo a su manera. Todo el quid está, pues, en si tiene o no manera; que lo demás, ya le dará de suyo".

7. *Vid.* Alain Clément, *Politique et création romanesque chez Thomas Mann,* "Preuves", n.º 128 (octubre 1961) 30.

nización del arte. Lo único que importaba dejar constatado es que el tema se relaciona con el de la muy discutida filiación épica del género.

Cuando Alberto Moravia en su artículo *La mort du roman traditionnel* dice que en el Raskolnikov de *Crimen y castigo* hay un "desajuste entre las intenciones que a sí mismo se atribuye y su ser verdadero", parece estar glosando buena parte de las meditaciones orteguianas. Pues efectivamente, lo que diferencia al héroe estrictamente épico del verdaderamente novelesco, es el perfecto ajuste que en aquel se da entre su *yo* real y el *yo* que piensa o desea ser. Esto se percibe tanto en Aquiles como en Amadís de Gaula. Ni ellos ni los lectores dudan jamás de que pueda producirse fisura alguna en sus tan sólidas y rotundas personalidades, de una pieza. Muy distinto es ya el caso de Alonso Quijano creyendo ser Don Quijote de la Mancha, o el del Raskolnikov, citado por Moravia, deseando probarse a sí mismo, por medio de un crimen, que es un superhombre. El desajuste es ya tan evidente, que incide en lo trágico. ¿Es que acaso el conflicto de *Madame Bovary* no viene dado por la no coincidencia de sueños novelescos y chatas realidades provincianas? Ortega supo dar adecuada expresión a la nueva problemática del héroe novelesco, distante, así considerado, del héroe épico.

Como quiera que sea, parece bastante claro que, al fondo de todas las teorías, discusiones y análisis de la novela actual, está el tan traído y llevado asunto de sus implicaciones épicas. El mismo hecho de que Moravia haya titulado uno de sus artículos, *L'Odyssée sans qualités* (fijándose en el *Ulysses*, de Joyce), expresa la inevitabilidad de topar con lo épico, cuando se quiere hablar de lo novelesco. Por aquí se llega al nudo mismo del problema: la identificación tradicional del género *novela* con el relato de un argumento, de una trama, y con la presencia de los personajes que viven los sucesos narrados. Tales componentes justificaban las distintas posibilidades de careo y de confrontación de la epopeya y de la novela tradicional, aunque fuese —caso de Ortega— para establecer diferencias.

Ortega percibió en 1925 el adelgazamiento del factor "trama" o "asunto" a expensas de la mayor estatura conseguida por otros factores, considerados antes como más bien ancilares. Conectado con el posible agotamiento de temas, se estaba ya dando el fenómeno de resultar más interesante el *cómo* que el estricto *qué* de una novela. Otro tanto vino a decir en 1936 Weidlé, al estimar que el virtuosismo novelesco funcionaba como sustituto de la decaída imaginación creadora.

Si la trama estaba a punto de desaparecer o solo contaba como ingrediente mecánico, susceptible de ser reducido a su mínima expresión, quedaban aún los personajes, muy importantes para Ortega; en su interiorización, ahondamiento psicológico, residía el porvenir de la novela.

Lo que, entonces, no parecía previsible es que se diese en tal factor —los personajes— el mismo proceso de deterioración que había tenido lugar en las tramas. Parecía imposible que pudiera alguna vez intentarse escribir una novela carente no solo de trama, sino también

de personajes. Y, sin embargo, el intento cuenta ya con realizadores o, al menos, teorizadores como Alain Robbe-Grillet, el cual reseña entre las "notions perimées" de que el "nouveau roman" debe prescindir, el personaje y la historia [8].

Lo sorprendente es que, ya en 1943, decía *Azorín* por boca de un personaje de su relato *Capricho*: "Desearía yo escribir la novela de lo indeterminado: una novela sin espacio, sin tiempo y sin personajes".

En realidad, lo que propugnan Robbe-Grillet y otros cultivadores del "nouveau roman", no es tanto la total desaparición de los personajes, como una nueva concepción de los mismos, distinta, por ejemplo, de la que era propia de los novelistas clásicos, tipo Balzac.

La justificación de tal cambio vendría dada por las diferentes concepciones del mundo que suponen el novelar de Balzac y el que hoy pueda realizarse. Con razón ha dicho Jean Mistler que "lo que influye más profundamente sobre la esencia misma de la novela, son los sistemas filosóficos", recordando a este respecto cómo la psicología de Balzac es la de las "facultades del alma", según se enseñaba en su época. "Cuarenta años más tarde, a la psicología de Taine, fundada sobre la asociación de las ideas, corresponderá el minucioso análisis del carácter de Emma Bovary por Flaubert. La reacción contra este sistema, suscitada hacia 1900 por Bergson y William James, se relacionará con la obra de Proust" [9].

Superados tales esquemas filosóficos, se comprende que los cultivadores del "nouveau roman" busquen bases distintas, suscitadoras, a su vez, de distintas estructuras expresivas. Para Nathalie Sarraute, "el joven escritor que hoy tuviera la suerte de poseer el temperamento de Stendhal o de Balzac, y, en consecuencia, escribiese hoy como ellos, haría pensar en un físico moderno que realizara sus investigaciones sin tener en cuenta los trabajos de Einstein o de Planck" [10].

Se ve, pues, hasta qué punto los que cabría considerar problemas específicamente literarios del género *novela,* están siendo abordados, en nuestros días, desde perspectivas extraliterarias, incluso por los mismos cultivadores del género. En el caso de Robbe-Grillet se ve claro que es su indudable talento como teorizador —patente en las páginas de *Pour un nouveau roman*— el que le ha llevado a construir novelas desde unos presupuestos teóricos. Su caso es, tal vez, el más significativo del fenómeno que Moravia, en el citado ensayo *L'Odyssée sans qualités,* llama "planificación de la novela".

Es mérito incuestionable de Moravia el haberse contraído, en sus dos breves artículos, a un enfoque específicamente literario del problema. Lo que es tanto como decir que, en el sucinto análisis que Moravia hace de la crisis y aun muer-

8. *Vid.* A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman,* París, Editions de Minuit, 1963, especialmente las págs. 25-25. *Vid.* asimismo en mi ya citado *Proceso de la novela actual,* el capítulo *Deshumanización y novela,* pág. 20 ss.

9. *Vid.* JEAN MISTLER, *Y a-t-il un nouveau roman?* "Les Nouvelles Littéraires", n.º 1.757 (mayo 1961).

10. *Vid.* N. SARRAUTE, *Nouveau roman et realité,* en el número 2, 1963, de la "Revue de l'Institut de Sociologie", de la Universidad Libre de Bruselas, dedicado a *Problèmes d'une sociologie du roman,* pág. 435.

te de la novela tradicional, solo se han tenido en cuenta aspectos observables en la zona literaria estudiada. Para Moravia, la novela tradicional del XIX, basada en personajes cuyos actos provocaban el drama, se transformó bajo la presión de dos descubrimientos suscitados a lo largo de la segunda mitad del XIX: el descubrimiento de "lo cotidiano", y el del "inconsciente". Flaubert y Dostoyevski le parecen a Moravia las figuras más representativas de tales descubrimientos, sabiamente explotados después por autores como Proust, Joyce y Kafka. Estos tres escritores llevaron ya la novela a los últimos límites alcanzables con el manejo de lo cotidiano y de lo inconsciente. Tras ellos —considera Moravia—, sobrevino la crisis perceptible entre las dos guerras. Para salir de ella parecía natural e inevitable, en un momento dado, recurrir a la planificación de la obra de arte. Así, tras la era de la poesía vino la de las poéticas; tras la era de la creación, la de la crítica. Moravia considera que la planificación de una novela "es el abandono de lo natural y de lo espontáneo en provecho de unas construcciones establecidas de antemano. Tal planificación tiene necesidad de dos categorías de elementos: unos modelos y una filosofía; es decir, unas obras que imitar y que funcionen como punto de partida, y unas ideas entre las que se podrían escoger y ordenar los materiales del relato" [11].

Cualquiera que haya leído a Moravia, que conozca sus novelas casi naturalistas, a veces, en su temática y configuración, sus intensas novelas cortas y sus potentes cuentos, casi maupassantianos, comprenderá que el autor italiano está, en cierto modo en los antípodas de tales planificaciones. Sin embargo, en los dos artículos publicados en esas revistas francesas, quizá por una natural actitud de cortesía hacia la nación que le ha invitado, Moravia no se dedica a impugnar el "nouveau roman", sino más bien a explicar el porqué de su aparición y hasta a elogiar su "preciosismo". Por este camino llega Moravia a relacionar —no sé si excesivamente— el "nouveau roman" con la prosa artística y los poemas en prosa a lo d'Annunzio; lo cual le da pie para encontrar en la literatura italiana anticipados ecos de la nueva fórmula narrativa francesa.

Por eso, cabe poner en duda el que Moravia crea realmente en la muerte de la novela tradicional, por él mismo cultivada, aunque sin ningún anacronismo. Por otro lado, el enorme éxito conseguido dentro y fuera de Italia por una novela tan bella y tan estilizadamente tradicional como es *El Gatopardo,* de Lampedusa, parece probar que hay cierta clase de novelas que se resisten a una cominera etiquetación. Se podrá decir de esas novelas —como, en efecto, se ha dicho alguna vez— que ya habían sido escritas antes, que nada nuevo añaden al progreso del género; pero hay en ellas tanta belleza, encanto y persuasión, que es preciso haber alcanzado un increíble grado de sofisticación literaria para sustraerse al poder captador de su lectura.

En definitiva, en medio del laberíntico entramado de teorías, de técnicas, de símbolos, mitos e interpretaciones que

11. Artículo citado de "Preuves", pág. 16.

hoy se ha levantado en torno a la novela, hay una zona que no es posible ignorar: la de los lectores de ese género. Parece difícil que la novela que hemos convenido en llamar "clásica" o "tradicional" desaparezca totalmente, mientras haya lectores que aún identifiquen el género con tal clase de narración.

Quizá convenga ir pensando en acuñar y manejar otros nombres para las que circulan como novelas, sin que sea posible encajarlas en el tradicional molde de la especie. "Es evidente —dice Claude Mauriac— que esta palabra, *novela,* se ha usado mucho, y que conviene urgentemente encontrar otra" [12]. Esto ya lo intentó Unamuno, y a ello ha aludido, también, alguna vez, Camilo José Cela.

De hecho, cualquiera que se interese por la lectura de *La Maison de rendez-vous,* de Robbe-Grillet; por el *Planetarium,* de Nathalie Sarraute; por *La route des Flandres,* de Claude Simon, percibirá que su disposición como lector de esas obras no tiene demasiado que ver con la normalmente asumida frente a novelas de corte tradicional. No se trata de una mayor o menor complicación, de una mayor o menor dificultad. Creo que el *quid* de la cuestión radica en que leemos obras como las citadas, esperando extraer de ellas una experiencia emocional, intelectual o estética, muy diferente de la que nos provocan las novelas aceptadas como "normales"; es decir, sujetas a la ordenada estructuración de una trama, de unos personajes. Puede que, efectivamente, en algunos casos, la experiencia estética conseguida sea allegable —como Moravia señala— a la del género que se conoce como *poema en prosa.* Ciertas páginas de Nathalie Sarraute, de Claude Simon, justificarían tal aproximación; menos clara en el caso de Robbe-Grillet, cuyo virtuosismo técnico tiene un deje ascéticamente intelectual que contrasta con la barroca sensorialidad de un Claude Simon.

En realidad, si todo el problema implicado en las distintas manifestaciones del "nouveau roman" equivaliese a un planteamiento más poético que novelesco del género en crisis [13], estaríamos ante algo bastante menos "nouveau" de lo que sus creadores pretenden. Pues la verdad es que, desde otros supuestos, con otras motivaciones y —evidentemente— con otro lenguaje, hubo ya escritores en los siglos pasados (y, sobre todo, a raíz del romanticismo) que se esforzaron por crear lo que Leopoldo Alas, *Clarín,* llamaba "novela poética" [14].

Es cierto que en tal concepción, como luego en la de las llamadas por Ramón Pérez de Ayala "novelas poemáticas", lo sustantivo seguía siendo lo novelesco, y lo adjetivo, lo poético, como consecuencia del apego a la forma prosística, con-

12. *Vid.* C. MAURIAC, *La marquise sortit á cinq heures,* París, Albin Michel, 1961, página 206.

13. Anterior a la valoración de Moravia, habría que recordar la de R. M. ALBÉRÈS, el cual en su *Histoire du roman moderne,* París, Albin Michel, 1963, escribe (pág. 418) de la escuela del "nouveau roman" que tiene "le mérite de consacrer, dans l'actualité journalistique, cette ambition que, depuis cinquante ans, le roman tentait d'afficher: ne plus être seulemente une pâture de l'imagination et de la curiosité élèmentaires, et devenir, parfois du moins, l'équivalent d'un poème ou d'une oeuvre d'art".

14. *Vid.* mi artículo *"Clarín" y la novela poética,* "Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo" 23 (1947) 96-101.

siderada inevitable en toda novela que pretendiera ser aceptada como tal. Lo de la "novela poética" clariniana se relaciona con lecturas del autor que le impresionaron vivamente —v. gr., el *Ramayana*— y con el especial contexto histórico que suponían la "novela naturalista", por un lado, y, por otro, la redundantemente llamada "novela novelesca".

Pero esta es otra historia, a la que aquí no cabe ni aun asomarse, por sus frondosas derivaciones. Lo único que interesaba recordar es que ya se lea un "nouveau roman" como un poema, o ya como algo casi algebraico, como una estructura que tiene su sentido en sí misma, en la pura forma lingüística (aunque esta no conlleve resonancias poéticas); lo cierto es que no se lee realmente como una novela, ni el efecto estético que de la obra se espera conseguir tiene nada que ver con el usualmente obtenible de las novelas tradicionales.

Entonces habrá que ir pensando —como ya lo hicieron ciertos preceptistas clásicos— en que la novela no es tanto un género de los tradicionalmente reseñables y definibles, como "aquello que no es" ninguno de ellos. Es verdad que tal consideración sirvió en otro tiempo —el de un Boileau, por ejemplo— para adoptar frente a la novela una crítica postura de desconsideración. Impuesto el cambio de perspectiva (y, por tanto, de estimativa), tal vez tenga que ser replanteada esta cuestión por quienes, hoy o mañana, se ocupen de la novela tanto en un plano creador como teórico.

MARIANO BAQUERO GOYANES