



Nathalie Sarraute frente al *nouveau roman*. Una heterodoxa genealogía de la novela moderna

Rafael Arce

Universidad Nacional del Litoral

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina

rafael.arce@gmail.com

Resumen

El trabajo analiza las similitudes y diferencias entre las teorías de tres importantes representantes del *nouveau roman* francés: Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet y Jean Ricardou. Para eso, se centra en el debate que tuvo lugar en el coloquio sobre el *nouveau roman* llevado a cabo en Cerisy-la-Salle en 1971, del cual participaron escritores y críticos. A partir de ese balance, el trabajo se remonta a los ensayos escritos con anterioridad por Sarraute, Robbe-Grillet y Ricardou. En este contexto, se reconstruyen las ideas sobre la narrativa moderna de cada escritor y se las pone en diálogo y discusión. El trabajo se centra en la originalidad de la teoría y obra de Sarraute, expresada en una paradoja: inauguradora del movimiento, Sarraute es al mismo tiempo la eterna disidente y marginal. Este doble y contradictorio estatuto permite conside-

Abstract

This paper analyzes the similarities and differences between the theories of three important representatives of the French new novel: Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet and Jean Ricardou. For this, it focuses on the debate that took place at the symposium on the new novel held in Cerisy-la-Salle in 1971, which involved writers and critics. From that balance, the work goes back to the earlier essays by Sarraute, Robbe-Grillet and Ricardou. In this context, it are reconstructed the ideas about the modern narrative of each writer and put them in dialogue and discussion. The work focuses on the originality of Sarraute's theory and work, expressed as a paradox: inaugurator of the movement, Sarraute is both eternal dissident and marginal. This double and contradictory statute allows considering her as the most original representative of the core of the new novel.

* Artículo recibido el 24/06/2015, evaluado el 10/09/2015, aceptado el 29/02/2016.

rarla como la representante más original del núcleo del *nouveau roman*.

Palabras clave: Nouveau Roman. Modernismo. Realismo.

Key words: New novel. Modernism. Realism.

1. Introducción.

Entre el 20 y el 30 de julio de 1971, en el Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle (Normandía, Francia), tuvo lugar un coloquio internacional sobre el *nouveau roman*, organizado por Raymond Jean, Jean Ricardou y Françoise van Rossum-Guyon. Estos dos últimos compilaron después sus actas en dos volúmenes que se publicaron al año siguiente. En el coloquio participaron diversos estudiosos del *nouveau roman*, así como también algunos de sus más conspicuos representantes: Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute y Claude Simon. Michel Butor no fue de la partida, pero envió una ponencia para que fuera leída. Las actas recogen no solamente las comunicaciones, sino también la discusión, en la mayoría de los casos ardua y no pocas veces apasionada, que tuvo lugar después de cada conferencia. Estos intercambios, que no evitan la confrontación directa ni el ataque a los argumentos del otro, resultan tan interesantes como los trabajos mismos.

Los dos volúmenes fueron organizados del siguiente modo: el primero reúne los trabajos presentados que plantean problemas generales sobre la cuestión del *nouveau roman*; el segundo, los trabajos que abordan un autor particular. Puede inferirse, sin embargo, que este orden es posterior y no habría correspondido al cronológico de las jornadas (más abajo veremos por qué). Las actas fueron organizadas en dos libros: *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. I. Problèmes généraux* y *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. II. Pratiques*. El segundo volumen se organiza por autores siguiendo este orden: Nathalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Claude Ollier, Michel Butor, Robert Pinget y Jean Ricardou. En casi todos los casos, cada capítulo agrupa la conferencia de un crítico, una conferencia del escritor aludido y la discusión subsiguiente. El crítico es un especialista en la obra de ese autor (sobre Sarraute, escribe Micheline Tison-Braun, sobre Robbe-Grillet, Bruce Morrissette, etc.). El esquema tripartito de cada capítulo (es decir, de cada conjunto textual sobre un autor) puede variar: mientras Sarraute lee una ponencia, Robbe-Grillet prefiere «improvisar» su intervención. Cada escritor debe, siguiendo este esquema, hablar sobre su propia obra. Esta perspectiva autorreferencial o autorreflexiva los coloca muchas veces en una posición explicativa o de especulación teórico-crítica: Sarraute titula su intervención «Ce que je cherche à faire» y Michel Butor, a su texto enviado, «Comment se sont écrits certains de mes livres», aludiendo al célebre texto de Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certain de mes livres*.

Antes de analizar algunos momentos de este coloquio, quisiera detenerme en una consideración más general. Lo que se conoce como *Nouveau Roman*¹ plantea, por lo menos, dos problemas básicos: 1) el de su concepto; 2) el de su corpus. Respecto del primero, la categoría *nouveau roman* reúne a escritores y textos tan heterogéneos, poéticas tan diferentes, que el alcance de la misma, o su pertinencia, se vuelve un arduo punto de debate. En cuanto al segundo, está intrínsecamente unido al primero: dependiendo de la flexibilidad de la categoría, se pueden incluir más o menos textos, más o menos autores. Está bastante consensuado, por lo menos entre los simpatizantes del movimiento, que existe un *nouveau roman* estricto o acotado, que incluye unos pocos nombres, algunos de los cuales fueron los primeros en manifestarse autorreflexivamente sobre su propia obra en relación con un movimiento común², y un *nouveau roman* amplio, que expande ese núcleo originario, y puede incluir obras muy heterogéneas³. El núcleo estricto, mínimo, estaría compuesto por los escritores abordados en el tomo II del coloquio: Nathalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Claude Ollier, Michel Butor, Robert Pinget y Jean Ricardou. Una lista apenas ampliada, que implica en especial los orígenes del fenómeno y una primera recepción crítica, incluye además a Samuel Beckett, Jean Cayrol y algunas novelas de Marguerite Duras. En *Le Nouveau Roman*, Ricardou propone una lista que podría hacerse flexibilizando al máximo la categoría y abstrayendo cierto número de rasgos generales: Suzanne Allen, Philippe Augier, Alain Badiou, Jean-Louis Baudry, Maurice Blanchot, Phillipe Boyer, Pierre Caminade, Daniel Castelain, Hélène Cixous, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Didier Coste, Tony Duvert, Jean Fremon, Louis-René des Forêts, Jean Pierre Faye, Lucette Finas, Pierre Guyotat, Jean-Edern Hallier, Jacques Henric, Ludovic Janvier, Raymond Jean, Jean Lagrolet, Roger Laporte, Georges Londeix, Claude Mauriac, Jean-Pierre Molovanoff, Louis Palomb, Georges Perec, André Pieyre de Mandiargues, Rápale Privalid, Raymond Queneau, Maurice Roche, Dominique Rolin, Pierre Rottenberg, Marc Saporta, Marcel Segquier, Jorge Semprun, Philippe

¹ Las mayúsculas, quizás, contribuyeron no poco a la confusión y a la tendencia a declaraciones patéticas sobre la vigencia, o incluso la existencia, del fenómeno.

² Mi tentativa es situarme lo más cerca posible del acontecimiento *nouveau roman* tal cual se manifiesta teóricamente entre su surgimiento (finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta) y el coloquio (comienzo de los años setenta). Privilegio, por lo tanto, un método inmanente: se trata de analizar cómo se pensó el *nouveau roman* a sí mismo, en ensayos, artículos, discusiones y diálogos. De ahí la menor importancia dada a la bibliografía específica, que por otra parte es muy extensa: se trata de interrogar las fuentes, con la menor distancia posible.

³ Un tercer problema conexo, que no abordaré: hablé de «fenómeno» y ahora de «movimiento». ¿Se puede hablar de escuela, de generación, de estética? *Cfr.* Robbe-Grillet (1986: 9 y 114); Pollmann (1971: 140-206); Janvier (1972: 9-12); Barthes (1983: 121-126) y Ricardou (1990: 19-36).

Sollers, Pierre Sylvain, Bernard Teyssède, Jean Thibaudeau, Monique Wittig y Kateb Yacine (Ricardou, 1990).

No me interesa aquí la discusión de estos problemas y mucho menos su resolución. Planteo la situación para contextualizar el debate que tiene lugar en Cerisy-la-Salle. Este debate transparenta las diferencias entre las ideas que sobre el arte narrativo en general, y sobre su propia obra en particular, tienen los integrantes del núcleo duro. Tales diferencias son ricas en consecuencias: implican una teoría del *nouveau roman* diferente para cada uno de estos narradores.

En el interior del núcleo duro del *nouveau roman* pueden distinguirse tres posiciones bien netas, encarnadas por tres de sus escritores: Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute y Jean Ricardou. Estas tres posiciones pueden en gran parte ser reconstruidas a partir de los ensayos de los escritores, pero encuentran en la discusión de Cerisy-la-Salle su formulación más esquemática y, por eso mismo, pone en el centro del coloquio más las diferencias que las coincidencias. Los ensayos de Robbe-Grillet son los más célebres: *Pour un nouveau roman* agrupa una serie de textos que el escritor publica a partir de 1955, en gran parte para responder a las agresivas críticas que provocan sus dos primeras novelas, *Les gommés* (1953) y *Le voyeur* (1955). Aparecido como libro en 1961, *Pour un nouveau roman* es considerado el «manifiesto» del movimiento, en especial por sus ensayos más tempranos⁴: «A quoi servent les théories» (1955 y 1963), «Une voie pour le roman futur» (1956), «Sur quelques notions périmées» (1957) y «Nature, humanisme, tragédie» (1958). Casi tan célebre, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, de Nathalie Sarraute, es de 1956, y también reúne ensayos que en su mayoría fueron publicados antes en revistas. En efecto, ambos libros tienen sus puntos en común, aunque el de Robbe-Grillet es más explícito en cuanto a sus intenciones programáticas: su tono de «manifiesto» es más elocuente, y su autorreflexión y reflexión sobre el *nouveau roman* más explícita. Sarraute, en cambio, es más oblicua, más indirecta, aunque también es posible extraer (sobre todo de dos de los cuatro ensayos que componen el libro) algo así como un «programa»: nunca reflexiona explícitamente sobre sus propias novelas⁵, como lo hace Robbe-Grillet, aunque sí implícitamente, y nunca se refiere concretamente al *nouveau roman* como tal. Estas diferencias, entiendo, no se deben tanto a las divergencias conceptuales entre los dos escritores como a sus peculiaridades de carácter y estilo. Es también significativo el hecho de que las primeras narraciones de Sarraute sean anteriores a las primeras de Robbe-Grillet: *Tropismes* (1939) y *Portrait d'un inconnu* (1947). Su tercera, *Marte-*

⁴ En el primero de los ensayos, el que reflexiona sobre sus primeros artículos publicados que también tuvieron una recepción enconada y furibunda, rechaza la noción de «manifiesto» porque justamente la utilizan los críticos que lo atacan (Robbe-Grillet, 1986:10).

⁵ Excepción hecha del prólogo que escribe para el libro, en el cual menciona su primera obra y el modo en el que sus siguientes novelas continúan el camino abierto por ese primer experimento narrativo. En la edición del libro en español, el prólogo fue suprimido.

reau, se publica el año de la primera novela de Robbe-Grillet. Por último, Ricardou es quien ha sido más sistemático y, también, más teórico y metodológico, al abordar el movimiento en cuatro libros de ensayos: *Problèmes du Nouveau Roman* (1967), *Pour une théorie du Nouveau Roman* (1971), *Le Nouveau Roman* (1973) y *Nouveaux problèmes du roman* (1978). Como se ve, los trabajos de Ricardou son posteriores. Esta diferencia cronológica es crucial: mientras Robbe-Grillet y Sarraute escriben y publican sus ensayos contemporáneamente a la emergencia del movimiento, Ricardou, en cambio, trabaja ya en el terreno de una relativa codificación del fenómeno. Sumado al rigor del análisis textual (aunque pueden ser llamados «ensayos» por cierta asistematización de los conjuntos, o algunos textos puntuales, lo cierto es que Ricardou está más cerca de una crítica literaria de impronta académica), los cuatro libros son cualitativamente diferentes de los de sus colegas.

Una lectura global de las actas del coloquio que se concentre en las discusiones podría concluir que Robbe-Grillet es uno de sus más activos y provocadores participantes. Su elocuencia contrasta con la reticencia de Sarraute, lo cual coincide de modo aproximado con la imagen de escritor que ambos se han construido: Robbe-Grillet como la figura más visible del movimiento, muy activo como ensayista y teórico, con mucha presencia en la escena intelectual y cultural francesa; Sarraute, como alguien más retraída, menos visible, más pudorosa. Por supuesto, en diez días de coloquio, es posible que Sarraute no haya asistido a todas las ponencias, pero el contraste con el registro documental importa poco: en el primer debate, Robbe-Grillet, como en muchos de los otros, será la piedra de toque de la polémica, mientras que Sarraute tomará la palabra solo en dos ocasiones. La reticencia sarrautiana es anticipada por el mismo Robbe-Grillet en el cuarto debate, el que tiene lugar después de la intervención de Renato Barilli titulada «Aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque?»:

Les réticences que Nathalie Sarraute a montrées hier au cours de son intervention (1), pourraient se résumer en quelques formules étonnantes et significatives : premièrement, c'est moi, Nathalie Sarraute, qui a inventé le Nouveau Roman ; deuxièmement, je n'ai aucun rapport avec le Nouveau Roman, c'est visible : il n'y a qu'à me lire ; troisièmement, je suis prête à faire tout ce que vous voulez pour aller en votre direction (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972a: 124).

El número 1 entre paréntesis remite a una cita al pie: en la misma se aclara que con la palabra «ayer» Robbe-Grillet se está refiriendo a la ponencia de Sarraute recogida en el segundo volumen. Esta es una pista que permite deducir que el orden de las actas no siguió el orden cronológico del coloquio. Lo primero que dice el novelista de su colega resulta por lo menos llamativo y no estoy seguro de que no haya ironía en la frase: Sarraute se habría atribuido la paternidad (mejor dicho: la materni-

dad) de la nueva novela. En efecto, y como se vio más arriba, Sarraute se anticipa a todos, incluso a esa novela precursora del movimiento que es *L'Étranger* de Albert Camus, publicada en 1942. El célebre narcisismo de Robbe-Grillet, intuyo, debía sufrir por eso, aunque no conozco las intrigas biográficas de cada uno (y tampoco vienen al caso). Más abajo veremos que esta auto-atribución no es tan clara (por lo menos, es lo que comprueba el lector del segundo tomo). Por otro lado, Sarraute se niega a formar parte de la «escuela». Este gesto, que en efecto puede leerse en la intervención de la escritora y en la discusión posterior, señala dos cosas: el imperativo de la escritora de negarse a identificar su obra en una categoría que la defina de modo estricto; la diferencia que, entiende Sarraute, su obra plantea respecto de algunas ortodoxias teóricas del movimiento (sugeridas originariamente por Robbe-Grillet, aunque a menudo consecuencia de un malentendido, pero posteriormente acentuadas por Ricardou). Sin embargo, Robbe-Grillet va más lejos y hace funcionar las dos proposiciones de Sarraute no como contradictorias sino como operadoras de un movimiento dialéctico: «C'est là le rapport dialectique difficile qu'elle entretient avec une modernité en train de se faire, dont elle se sent par moments la nécessité mais qui par moments au contraire l'effraye, comme nous tous peut-être, et la tire en arrière» (Ricardou & Rossum-Guyon, 1972a: 124). En algún punto, lo que dice de Sarraute es lo que considera que debe leerse de todo escritor incluido en la categoría, es decir, una dialéctica que permita mensurar, a la vez, el grado de cercanía de una obra respecto de una estética que la trasciende y a la que contribuye (lo que implica consideraciones históricas) y el grado de distancia respecto de esa estética (lo que implica consideraciones sobre la singularidad de la obra). Pero lo interesante aquí es que Robbe-Grillet tome como «ejemplo» a Sarraute, haciendo referencia a su ponencia y a la discusión a que dio lugar. En efecto, y a pesar de que la escritora se haya manifestado muy temprano en sus ensayos, su reticencia hacen de su obra un «mal ejemplo» (en el buen sentido de la expresión), o un ejemplo no perfecto, de su pensamiento, mucho menos sistemático, por otra parte, que el de Robbe-Grillet. Es decir, Sarraute, de entrada, no se identifica del todo consigo misma (al contrario de Robbe-Grillet, cuya obra mantiene una relación más cercana, aunque también problemática, con sus ideas), lo que la coloca, a la vez y de modo paradójico, en la posición de fundadora («inventó» el *nouveau roman*) y de eterna marginal (su negativa a identificarse, algunas peculiaridades de su poética y de su estilo que la hacen diferente).

Analizaré primero el grado de distancia y de cercanía que el lector de los volúmenes puede advertir entre Robbe-Grillet y Ricardou, ensayando un contrapunto entre algunos de los textos de las actas y algunos de sus ensayos.

2. Ricardou: dos versiones

El primer texto es muy probablemente el primero que se leyó en el coloquio, dado su carácter introductorio: «Le nouveau roman existe-t-il?» de Ricardou. Como

se ve, el organizador del evento y compilador de las actas se ve interpelado por el problema fundamental: la pertinencia misma de la categoría, planteada en términos «ontológicos». De este texto se desprende uno de los rasgos claves que, para Ricardou, caracteriza toda obra del *nouveau roman*, pero que sobre todo da la pauta de cómo el escritor entiende la nueva estética: el relato moderno es fundamentalmente *producción*. Al texto introductorio seguirá la discusión que abrirá Jean Alter y continuará Ricardou proponiendo un esquema histórico que repite el de un ensayo suyo anterior. Según este, la narración habría tenido tres edades o épocas: 1. la clásica, caracterizada por la retórica; 2. la romántica, caracterizada por la expresión-representación; 3. la moderna, caracterizada por la producción. En sus ensayos (por ejemplo, *Le nouveau roman* de 1973), Ricardou retoma sobre todo la dicotomía expresión-representación/producción, que traduce conceptualmente la oposición entre la narrativa realista del siglo XIX y la narrativa moderna del XX. En *Le nouveau roman*, considera la *ficción* como el objeto específico de una teoría del relato. Para Ricardou (que parte de los análisis de Genette y de Todorov: nótese la impronta estructuralista en la que se inscribe), la ficción se compone de dos elementos: la narración y el texto. La narración, intrínsecamente, refiere a un acontecimiento o un conjunto de hechos, reales o imaginarios, es decir, postula un *referente* (importa poco si este referente existe o no en el mundo real). El texto, por su parte, refiere a sí mismo, en la medida en que su especificidad consiste en el trabajo material con la lengua: el texto obliga al recorrido sintagmático de su propia temporalidad lineal (resuena aquí la célebre proposición saussuriana sobre la linealidad del habla). La narración, entonces, postula algo fuera de ella misma, real o imaginario, algo *trascendente* y, en cierto modo, *ideal* (o conceptual: un significado); el texto, por el contrario, se postula a sí mismo como soporte concreto de la lengua, su movimiento es *inmanente* y, en cierto modo, *material* (significante). La ficción, entonces, combina estos dos elementos, la narración que postula un acontecimiento y un mundo fuera de sí misma, y el texto que se propone como materialidad concreta sensible, como trabajo dentro de sí mismo. Ahora bien, Ricardou da un paso más, que implica la consideración de la experiencia estética o, más bien, de la lectura literaria. Quien lee una narración cae en una ilusión que Ricardou llama *referencial*: el lector olvida el modo o el soporte concreto y se deja llevar por la ilusión de lo que está más allá del relato, postulando un mundo al que el texto remitiría. Pero, también, quien deliberadamente atiende solamente a la materialidad textual puede caer en la ilusión opuesta: la *literal*. La ficción, entonces, es una «entidad paradójica», pues es el resultado de la tensión entre la tendencia representativa del relato y la tendencia literal del texto. Como contrapartida, el lector de ficción debe sostener esta tensión, pendular dialécticamente entre la ilusión realista y la ilusión literal (Ricardou, 1990: 39-43).

Ahora bien, si la colocamos en su esquema temporal, la definición se vuelve histórica. La ficción del siglo XIX, tanto desde el punto de vista de la escritura como

de la lectura, tiende a la ilusión referencial, a lo que Ricardou llama la «euforia» del relato. Aunque no lo dice en esos términos, podemos deducir un concepto textualista de realismo literario, que no está muy lejos del que Barthes sugiere en *S/Z* (1980). La ficción del siglo XX tiende, por el contrario, a la ilusión literal, a lo que Ricardou llama la «problematización» del relato. La ficción juega con la tensión, con el movimiento pendular, entre la euforia del relato y su problematización. La narrativa del siglo XIX, estabilizada en la ilusión referencial, puede ser, sin embargo, releída restituyendo su problematización, su materialidad textual (de nuevo, el ejemplo de lo que Barthes hace con *Sarrasine* de Balzac resulta muy ilustrativo). La narrativa del siglo XX, desestabilizada constantemente por la ilusión literal, no puede sin embargo terminar de escapar nunca de un resto representativo, en la medida, dice Ricardou, en que en su rechazo del mundo otrora postulado no deja por eso mismo de convocarlo (precisamente en su exorcismo permanente, en su alejamiento). Pero la consecuencia más interesante que, a mi juicio, extrae Ricardou, es que la interpelación de lo referencial por lo literal hace del relato algo siempre problemático: lo literal permite a la lectura activar el *proceso* en el cual se engendra el texto y *produce* algo nuevo, un *mundo* nuevo, lo que Ricardou (1990: 41) llama (y en esta interpolación ensayística está más cerca que nunca de Sarraute) *lo inenarrable*. Esta concepción productiva del texto moderno lleva a Ricardou a plantear lecturas que de modo fundamental apuntan a los procedimientos y a su funcionamiento: de ahí la retórica *mecánica* que caracteriza su prosa ensayística. Como el texto moderno tiende a acentuar la ilusión literal, la utopía de la vanguardia novelesca para Ricardou sería la extirpación de toda representación⁶. A pesar de que su planteamiento se presenta como dialéctico, la idea de que hay una tendencia que predomina sobre la otra lleva finalmente a Ricardou, por momentos, a una suerte de inmanentismo puro, un formalismo y una ortodoxia del método que le dan un aire estructuralista y cientificista a sus trabajos. Para Ricardou, el relato moderno *produce* algo nuevo, y eso nuevo producido viene a agregarse al *mundo*, pero esa producción de algo nuevo es tanto más ella misma (es decir: lo nuevo es tanto más nuevo, la noción adorniana modernista funciona como presupuesto; cf. Adorno (2004: 50-54) cuanto menos toma algo del mundo, cuanto menos el signo recoge algo del referente. En consecuencia, el relato y el crítico serán tanto más modernos cuanto más acentúen la producción y cuanto más se acerquen a la utopía de no expresar-representar absolutamente nada del mundo dado.

A mi juicio, el paso formalista de Ricardou, que quiere ser a la vez histórico (la tendencia a lo productivo sería una consecuencia de la evolución del arte narrativo o, dicho en términos de Adorno, del estado actual del material narrativo tal cual lo

⁶ Así lo dice en la primera discusión del coloquio, en una respuesta que da a Robbe-Grillet: «C'est un certain travail textuel qui, dans certains cas, rend possible l'extension de la dimension référentielle et dans d'autres, au contraire (c'est la modernité), accroît la dimension littéraire» (Ricardou & Rossum-Guyon, 1972a: 31).

toma el novelista en el siglo XX), soslaya o minimiza lo extremadamente elástica que es su idea de ficción. Ricardou (1990: 40-43) la define escuetamente como «*engagement*» entre las dos dimensiones del relato: la literal y la referencial. La palabra «*engagement*», igual que la palabra «tensión», habilita una interpretación no formalista, incluso destructiva, de la conceptualización que el escritor elabora. Si esta noción permite pensar la ficción como el resultado de la tensión (irresoluble por principio) entre la tendencia representativa del relato (romántico-realista) y su problematización escritural (productiva), esto significa que la ficción no se confunde ni con el relato (ilusión autorreferencial) ni con su referencia, sea real (ilusión realista-romántica) o imaginaria (ilusión antirrealista), sino que es un efecto del modo en el que el texto se inscribe en el mundo y, simultáneamente, del modo que el mundo se inscribe en el texto. Estas dos tendencias, incluso, y a pesar de lo que he dicho más arriba, pueden pensarse como un doble materialismo, si seguimos otro ensayo de Ricardou, uno posterior, *Nouveaux problèmes du roman* (1978). La tensión que tiene por efecto la ficción se da entre dos materias: la *significante*, la materialidad del texto, y la *constituyente*, la materialidad del mundo (Ricardou, 1978: 184-185). La ideología romántico-realista, sea burguesa o socialista, suscribe una concepción idealista del texto: su transparencia inmaterial es la condición para el funcionamiento de la expresión y de la representación, en tanto parte de una anterioridad de la referencia (subjética u objetiva). El idealismo textual es igualmente presupuesto tanto en una lectura realista (rechazada por estar atada a esquemas ideológico-epistemológicos decimonónicos), como en su versión autorreferencial (una lectura extremadamente formalista que finalmente haría del Texto algo trascendente), en tanto ambas escamotean *su materialidad*. Para Ricardou, la disimulación de la materia significativa es la condición necesaria para lo que Barthes (1963: 88) llama «efecto de real». Contra lo que se cree comúnmente, entonces, el realismo literario caería en el idealismo⁷. Pero no menos idealista es el antirrealismo que se refugia en la transparencia de un mundo «creado». Ricardou quiere aquí ir más allá de la dicotomía que opone *creación* a *representación*. Una vez asumido que el *nouveau roman* constituye, entre otras cosas, una crítica del realismo literario, la idea de «mundo imaginario» vendría a remplazar la de «mundo representado». Podríamos decir que es el correlato ideológico de la lectura autorreferencial (o tautológica: el texto habla solo del texto): el escritor no reproduce un mun-

⁷ Robbe-Grillet (1986: 39) también trabaja esta tesis cuando examina la solución del *engagement*: «Une chose devrait troubler les partisans du réalisme socialiste, c'est la parfaite ressemblance de leurs arguments, de leur vocabulaire, de leurs valeurs, avec ceux des critiques bourgeois les plus endurcis [...]. Seul l'enseignement diffère, entre la littérature académique de l'Occident et celle des pays de l'Est. Encore ne diffère-t-il pas autant que les uns et les autres prétendent [...]; le "grand" roman enfin, ici comme là, c'est seulement celui dont la signification dépasse l'anecdote, la transcende vers une vérité humaine profonde, une morale ou une métaphysique».

do previo, sino que «crea» uno desde cero. Al idealismo representativo se le opone el idealismo «teológico» (el del autor como creador de mundos). Ambos escamotean la consecuencia de la lectura productiva: la que considera la posibilidad de *transformación del mundo por el texto*. Esta transformación no es material, si entendemos por tal «política», «social» o «revolucionaria», aunque algo de esa euforia pos-mayo del 68 trasunta el rigor textual de los ensayos de Ricardou, sensibilidad que hace sus trabajos un poco anacrónicos para nosotros y, a la vez, les otorga una elasticidad mucho más interesante que desaparece en sus análisis textuales. Lo maquínico, en este sentido, plantea la idea de producción como modo privilegiado de la sociedad moderna y soporta, creo, una interpretación adorniana: como en el caso de Schönberg, lo *mecánico* alude al trabajo con el material que, en cierto modo, no responde enteramente a la voluntad del artista (Adorno, 2013: 437-441). En esto el moderno es cabalmente anti-romántico y anti-expresivo: su experiencia restituye la «preeminencia del objeto», de la obra. Al mismo tiempo, esa transformación del mundo alude a la negatividad del arte moderno en la medida en que, habiendo acontecido en el advenimiento de su autonomía la emancipación que no se ha producido en la sociedad (presupuesto marxista de la estética adorniana), conserva, como utopía, y como en negativo, la promesa de una futura emancipación. En esto coinciden Ricardou y Robbe-Grillet: el escritor transforma el material artístico, y no el mundo material, pero en esa transformación continúa la emancipación del arte que, a su vez, denuncia con su insistencia la no emancipación de la sociedad.

En resumen, hay por los menos dos Ricardou: el ensayista que considera el problema del materialismo en la tensión entre texto y mundo, y el crítico más académico que, dejando de lado este interesante problema, termina en sus rigurosos y elocuentes análisis cayendo en una especie de formalismo. Más todavía: en las discusiones del coloquio, es decir, a través de la palabra oral, Ricardou se muestra todavía más intransigente. Ya veremos más abajo cómo lo fustiga en su debate Sarraute. Por lo pronto, lo que resulta más significativo de su reflexión sobre el materialismo y su concepto de ficción como «agencement» es la convergencia con las reflexiones de Robbe-Grillet en *Pour un nouveau roman*. Estas se originan, como lo anticipé, en un deseo de dar respuesta a los ataques de la retaguardia crítica. Este fermento provoca muy pronto una especie de retroalimentación o reacción en cadena: como lo cuenta el mismo Robbe-Grillet en el primero de sus ensayos, sus respuestas ocasionan más ataques, lo que su vez provoca más respuestas, que también provocan otros ataques. Como si, lejos de lograr su intención, el intento de diálogo o de explicación echara más leña al fuego.

3. Robbe-Grillet: mundo nuevo, nueva novela

La primera acusación de la que debe defenderse Robbe-Grillet en sus ensayos, o la que engloba todas las otras, es la de «antihumanista». La misma es correlativa de

otras: formalista, terrorista, objetivista, decadente. Su estrategia apela, en la base de la argumentación, a situar los problemas en el vínculo entre la narración y el mundo. Para Robbe-Grillet, hay un cambio que se está produciendo en la narrativa que es convergente con transformaciones en otras áreas de la actividad humana, como las demás artes, la filosofía, las ciencias humanas y las exactas. La constatación de este cambio conlleva, a mi juicio, dos presupuestos significativos. El primero, el hecho de que la experimentación narrativa sea el síntoma de una *emergencia*, de algo que está pasando, que se está transformando en las artes y en el pensamiento: es decir, Robbe-Grillet capta perfectamente que aquello que involucra al *nouveau roman* es algo todavía no codificado y en este sentido piensa como un artista de vanguardia, aunque rechace la nomenclatura⁸. El segundo presupuesto, y situándonos de nuevo en una perspectiva adorniana, es que ese cambio o movimiento está más allá de las intenciones individuales o subjetivas: es algo objetivo o, más bien, *impersonal*. Los mejores momentos de los ensayos son aquellos en los que los «ejemplos» hablan figurativamente de una transformación en las relaciones del hombre con el mundo: esas imágenes pueden muy bien corresponder a las novelas del *nouveau roman*, pero también al psicoanálisis, a la fenomenología, al pensamiento heideggeriano, a la geometría no euclidiana, a la filosofía bergsoniana, a la física cuántica. Esta transformación conlleva, antes que nada, una tentativa de des-antropomorfización del mundo. Para Robbe-Grillet, de lo que se trata en la experiencia moderna es de una distancia inconmensurable entre el hombre y las cosas. El mundo del siglo XIX, es decir, el del triunfo de la burguesía —realmente, en muchos pasajes, la argumentación es muy semejante a la de Adorno, e incluso, tratándose de la novela, a la de Lukács (2010: 98-115)—, era, según Robbe-Grillet, más firme y seguro: el hombre creía en la capacidad de representarlo, ya fuera por la narrativa realista, la ciencia positivista o el pensamiento idealista. El mundo moderno ya no tiene esa certeza. El personaje, por ejemplo, como componente definitorio de la novela, corresponde al predominio del individuo en el pensamiento burgués. La crítica del personaje que emprende la novela moderna es el correlato de una puesta en cuestión de la categoría de individuo. Del mismo modo, el dominio del mundo (económico, por el capitalismo; material, por la ciencia positiva; gnoseológico, por la filosofía idealista; semiótico, por la novela realista) consistía en su subordinación a categorías que en última instancia no hacían más que volverlo antropomorfo: como diría Adorno, el concepto violenta la cosa, la obliga a identificarse, y esta violencia categorial es el correlato de un dominio material, el de la naturaleza (Adorno, 2013: 161-167). En definitiva, el pensamiento identificador insta un sujeto (individuo, consciencia, personaje) que domina un objeto (mundo, naturaleza, historia). El pensamiento moderno cuestiona este dominio: intenta liberar al objeto

⁸ Cfr. Badiou (2009: 167-85) y su definición de la experiencia temporal de la vanguardia.

del sujeto y al sujeto, de sí mismo⁹. Dicho en otros términos, cercanos a Heidegger: restituir la experiencia de la *cosa*. Robbe-Grillet no duda en cruzarse al campo de la filosofía: el *nouveau roman* es una experiencia narrativa que corroe el pensamiento metafísico, poniendo en cuestión todo recurso a la trascendencia y restituyendo la inmanencia al mundo, su puro estar ahí, su presencia muda, ni significativa ni absurda (el existencialismo es el último avatar del humanismo filosófico y sigue preso del pensamiento antropomórfico-identificador). De ahí el papel preponderante de la descripción en la nueva novela y la insistencia con una descripción óptica, que sitúe las cosas en el espacio, constate la distancia, se demore en las superficies y en las líneas de los contornos: una descripción que no pretenda captar el «corazón» de las cosas, es decir, su esencia humana, sino que las restituya a sí mismas, a su puro estar frente al hombre:

Or le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement. C'est là, en tout cas, ce qu'il a de plus remarquable [...]. Autour de nous, défiant la meute de nos adjectifs animistes ou ménagers, les choses sont là. Leur surface est nette et lisse, intacte, sans éclat louche ni transparence (Robbe-Grillet, 1986: 18).

En definitiva, la nueva novela trata de dar cuenta de una nueva experiencia del mundo. Esta experiencia no ha sido codificada ni tan siquiera formulada (por eso mismo es una experiencia). La nueva novela habla de un nuevo mundo del mismo modo que la novela decimonónica hablaba de otro mundo. Robbe-Grillet llega incluso a hablar de un nuevo realismo, considerando como puntos de inflexión en el paso de un siglo al otro las obras de Flaubert (el último realista) y de Kafka (el primer nuevo novelista):

Au-delà du naturalisme de l'un et de l'onirisme métaphysique de l'autre, se dessinent les premiers éléments d'une écriture réaliste d'un genre inconnu, qui est en train maintenant de voir le jour. C'est ce nouveau réalisme dont le présent recueil tente de préciser quelques contours (Robbe-Grillet, 1986: 13).

Como puede verse, Robbe-Grillet también considera la narrativa de ficción en su relación estrecha con el mundo: está muy lejos de una posición puramente formalista. Su antihumanismo es, en realidad, un rechazo de las convenciones racionalistas, una puesta en cuestión de las categorías, tanto literarias como filosóficas e ideológicas, que *identifican* el mundo y lo constituyen, precisamente, como ya dado y significado: como humanizado. Para Robbe-Grillet, la búsqueda del arte moderno es correlativa

⁹ «Si la estética idealista sinceró con Hegel la primacía del sujeto, la materialista debe desenrañar no solo las razones de esa primacía, sino lograr la primacía contraria, la del objeto, una primacía que libera por igual al objeto del sujeto y al sujeto, de sí mismo» (Schwarzböck, 2013: 28).

de un intento por liberar a las cosas de esta identificación que las violenta: la forma nueva busca dar cuenta de lo que queda fuera de esa identificación que entrega al hombre solamente lo él pone. Dicho en términos de Adorno (2013: 241-242), el arte moderno es la experiencia de lo no-idéntico, de aquello que se sustrae a las categorías de la experiencia.

4. Las dos posiciones

Volvamos al coloquio para examinar las diferencias entre las posiciones de Robbe-Grillet y de Ricardou. En primer lugar, da la impresión, por un lado, de que Robbe-Grillet, a comienzos de los setenta, ha modificado su punto de vista respecto de sus tempranas teorías: habría habido en él una radicalización de la idea de producción-modernidad, lo que lo acercaría más a la posición de Ricardou; por otro lado, da la impresión también de haber acusado recibo del paso del tiempo y considerar su obra novelesca y el *nouveau roman* de modo retrospectivo: la historia, para Robbe-Grillet, ha hecho cambiar al *nouveau roman*, lo ha modificado por el modo en el que ha sido leído y también por el modo en el que se ha leído a sí mismo.

En general, en las discusiones del coloquio Robbe-Grillet se manifiesta siempre de acuerdo con las opiniones de Ricardou, no obstante él mismo señala la diferencia que se analizaba más arriba:

A chaque fois qu'à propos d'un de mes films ou d'un de mes romans j'ai développé moi-même un fragment théorique (quoique je n'aie pas, en général, la tête délibérément théorique, comme peut l'avoir Ricardou)... (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972b: 140).

Pero dentro de este acuerdo más o menos general, hay un momento de pequeña divergencia en el debate que se produce después de una de las exposiciones más interesantes y ambiciosas, la de Renato Barilli, «Aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque?». Para Barilli, habría dos *nouveau roman*: el de sus orígenes, que se manifiesta fundamentalmente en la década del cincuenta, y un *nouveau nouveau roman*, que comenzaría en los años sesenta. Barilli toma como punto de partida lo que él llama la experiencia del *éxtasis* que se produce a comienzos de siglo en la novela de vanguardia: el pivote de su reflexión es la obra de Joyce, pero su pretensión es generalizadora y trata de ceñir con la misma idea la experiencia singular de la vanguardia. Para Barilli, la introducción del *éxtasis* viene a contraponerse al otro «polo» constitutivo del género novelesco, el de la acción: es decir, la intriga y el desarrollo lógico causal, en el despliegue de la duración, tal cual lo consolidó el realismo decimonónico. Acción y *éxtasis* serían los dos polos entre los cuales se debate la novela moderna. Barilli define al *éxtasis* como «expérience extatique du monde» (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972a: 107): el hombre sale de sí mismo, se borra, desaparece como una nada para habitar los objetos. Nótese la conver-

gencia con la idea «chosiste» de Robbe-Grillet. De entrada, Barilli destaca que definir la experiencia novelesca de vanguardia a partir del éxtasis joyceano es contrario a la posición de Ricardou:

Voilà le problème : l'extase suppose nécessairement une référence (au monde, à l'extérieur, aux choses). Il s'ensuit que je ne peux entièrement souscrire à la proposition de Jean Ricardou selon laquelle l'âge contemporaine serait caractérisé par la production (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972a: 108).

Barilli incluso se explaya: lo que Ricardou llama «la época de la representación» no habría terminado, si bien sería aquello cristalizado en la novela del siglo XIX y puesto en cuestión por la novela de vanguardia de comienzos del XX. En este sentido, no duda en servirse de la filosofía y de la epistemología para su reflexión: en esto también coincide con los ensayos de Robbe-Grillet, puesto que para el italiano la novela de vanguardia participa de un movimiento común en el que converge con la fenomenología, las epistemologías no positivistas (por ejemplo, la de Bergson) y el psicoanálisis (aunque este último no está como referencia en Robbe-Grillet, por motivos que no podemos analizar ahora, pero sí, significativamente, en los ensayos de Sarraute). Barilli lo dice con una gran claridad:

La nouvelle épistémologie au contraire met hors jeu la notion de propriété : le monde est quelque chose de très énigmatique, qui ne peut appartenir entièrement à personne dès lors qu'il se dérobe à toute prétention de ce genre. Il est «ouvert», se développant dans une série de phénomènes : l'être se résout dans le paraître, sans aucun renvoi métaphysique (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972a: 109).

Lo que Barilli llama «éxtasis» es una generalización del concepto de epifanía de Joyce. La epifanía joyceana es la descripción de una experiencia «cosista» en su puro ser ahí, liberada de todo criterio utilitario y de toda referencia a un más allá metafísico. La epifanía es en Joyce una noción profana: no remite a la manifestación de la divinidad, sino a la de las cosas mismas en tanto que tales, a su presencia exterior y material para el sujeto que las percibe. Barilli extrae entonces de la epifanía un concepto que puede verse en otras experiencias novelescas modernas: la *madeleine* de Proust¹⁰, las «cosas gratuitas» de Pirandello, el absurdo en Kafka. El éxtasis consistiría en una sustracción de sentido (la «realidad» espacio-temporal de la novela realista, en la cual las descripciones están sometidas a un régimen de significación-funcionalidad) que restituye la experiencia material de un sujeto sumergido, de modo repentino, en un mundo que no le pertenece. En ese terreno habría comenzado a trabajar la experiencia novelesca de la vanguardia modernista.

¹⁰ Blanchot (1978: 18-19) llama la experiencia de Proust, precisamente, éxtasis.

El primer *nouveau roman*, el de la década del cincuenta, se caracterizaría por una «normalización» y una generalización del éxtasis: su singularidad habría consistido en hacer de la epifanía como experiencia «cosista» la materia misma de su aventura novelesca (Ricardou & Rossum-Guyon, 1972a: 111). Dicho de otro modo: lo que en Joyce, Proust y Kafka es una experiencia excepcional que «quiebra» la unidad del mundo balzaciano (el héroe balzaciano, un héroe de la acción económica, dice Barilli, es reemplazado por el héroe epistemológico de la novela epifánica), en las primeras novelas de Robbe-Grillet (y la reflexión del italiano se apoya sobre todo en esta obra) es «democratizado» como experiencia de cualquier sujeto, que deja, entonces, de ser un «héroe». Incluso el giro de la narrativa vuelve problemática la aplicación misma de las categorías otrora constitutivas del género: lo que se conmueve con la introducción de la epifanía es justamente el estatuto del personaje y del narrador, que son reemplazados por una especie de sujeto trascendental (el *je proustiano*) cuya radicalización desemboca en un mero punto de vista (la mirada impersonal de Robbe-Grillet¹¹).

Tanto la novela de vanguardia como el primer *nouveau roman* conservarían, de modo correlativo, el polo de la acción y el vínculo con una referencia (es decir, un resto representativo): no se habrían «liberado» del todo de la representación en la medida en que el éxtasis se introduce en una cierta intriga que, aunque fragmentada y borrosa, posee todavía alguna consistencia. El primer *nouveau roman* radicaliza y generaliza la epifanía y completa, de ese modo, la tarea iniciada por la vanguardia de comienzos de siglo: la destrucción de la representación y la abolición del realismo literario.

Ahora bien, en el paso del *nouveau roman 1* al *nouveau roman 2* hay un precursor silencioso: Raymond Roussel. La obra de Roussel, sobre la que reflexionan tanto Robbe-Grillet como Ricardou e incluso Butor en sus respectivos ensayos (recordemos también la alusión en el título de su ponencia), habría estado adelantada respecto de la vanguardia de comienzos de siglo y habría anticipado la ruptura definitiva con la representación y la referencia. En este punto de la argumentación, Barilli parece retomar la distinción de Ricardou entre ilusión referencial e ilusión literal. En Roussel, el texto se resuelve en una búsqueda puramente literal, de juegos de palabras, de movimientos significantes, de *calembours*: Roussel supera la «preocupación epistemológica» de Joyce, Proust y el primer *nouveau roman*. El dominio rousseliano es ya enteramente el de la «fabricación» (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972a: 114), palabra que evoca claramente la retórica mecanicista cara a Ricardou.

En el contexto de la obra de Robbe-Grillet, su cuarta novela, *Dans le labyrinthe*, habría constituido el gozne entre el *nouveau roman 1* y el 2: última novela del autor construida a partir de un punto de vista único, preexistente a la narración y condicionándola, y primera novela en la que ese punto de vista se va volviendo una

¹¹ Lo que Blanchot llama «voz narrativa» (Blanchot, 2008: 487-497).

función del texto, desplazándose de un personaje a otro (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972a: 115). Ya en *La maison de rendez-vous* y en *Projet pour une révolution à New York*, la estructuración del relato es puramente «artificial» y «producida» por técnicas rousielianas: la novela es segregada por el juego mismo de permutaciones, transformaciones, generaciones de motivos puramente textuales que fabrican la «historia». Barilli no se extiende sobre estas técnicas rousielianas, pero podría pensarse que entiende por tales algo semejante a lo que entiende Ricardou por *producción*: un relato que se genera y se degenera a sí mismo, una novela que consiste en su propia construcción y desconstrucción. Lo rousieliano implica, al mismo tiempo, lo lúdico y lo inventivo: la producción de la novela «ultramoderna» (la nueva «nueva novela») es esencialmente un juego significativo y busca solamente inventar algo nuevo, formular lo que no tiene forma, ceñir lo desconocido, abrir la brecha de lo inenarrable.

En la argumentación de Barilli, entonces, por una lado están Proust, Joyce, Kafka y, por el otro, Roussel. En la discusión posterior, Ricardou es el primero en objetar a Barilli esta separación: apoyándose en sus propios ensayos, señala los *calembours* proustianos, el predominio del juego significativo en el *Finnegans Wake* y un pasaje del diario de Kafka en el que el escritor checo reflexiona sobre el juego significativo del nombre de un personaje suyo (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972a: 118-119). Este último ejemplo es, como se ve, mucho menos persuasivo que los otros dos: Ricardou tiene problemas para integrar a Kafka en el dominio rousieliano. En efecto, Kafka no es objeto de una lectura sistemática en los ensayos de Ricardou. Tampoco lo es Joyce, pero el ejemplo de *Finnegans Wake* es suficientemente rousieliano como para que necesite un análisis previo. En cuanto a Proust, ha sido analizado por Ricardou y, en efecto, sus lecturas de los textos más diversos apuntan a restituir el proceso productivo del *calembour*, lo que significa que Ricardou se esfuerza (y lo hace de modo persuasivo) por «rouselianizar» *À la recherche du temps perdu*. En definitiva, Barilli pasa por alto la relación que puede establecerse entre estas dos líneas de la vanguardia: por lo tanto, el fundamento de la distinción entre *nouveau roman 1* y *nouveau roman 2* sería por lo menos discutible.

A la objeción de Ricardou siguen otras dos intervenciones que discuten el uso que Barilli hace de la filosofía y el italiano, cuando toma la palabra, contesta a estas últimas, dejando sin respuesta a aquel. No necesita darla: en seguida interviene Robbe-Grillet para discutir, no con Barilli, sino con Ricardou. Robbe-Grillet elogia la ponencia y afirma que, para sus propios comienzos de escritor, Roussel le resultó incluso más importante que Proust o Joyce (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972a: 122). Aunque la lectura rousieliana que se puede hacer de estos autores resulta viable, Robbe-Grillet afirma que el texto de Barilli restituye a Proust y a Joyce a su época, considerándolos verdaderamente como el gozne entre un siglo novelesco y el otro. Es como si Robbe-Grillet y Ricardou no se pusieran de acuerdo sobre el grado de modernidad de los escritores que se sitúan entre un régimen (el representativo) y el otro

(el productivo). Ricardou se esfuerza todo el tiempo por «modernizar» (es decir, por «rousselianizar») no solo a Proust (que sería, en este contexto, menos «vanguardista» que Joyce), sino también a Flaubert. Robbe-Grillet, en cambio, prefiere considerar lo que Flaubert primero, y Proust después, pero incluso, y llegado el caso, también Joyce, tienen de «no modernos», es decir, de deudores de la novela del siglo XIX: pero no hay en esto devaluación alguna, más bien Robbe-Grillet considera que ahí está el verdadero valor de esas obras «entre siglos», justamente en provocar el paso de un régimen al otro. En esta diferencia respecto de la evolución novelesca, Sarraute se sitúa, incluso, más lejos que Ricardou: en la única intervención suya en el primer tomo de las actas, que he señalado más arriba al pasar, discute a Ricardou la supuesta modernidad de Flaubert (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972a: 33); y en su ensayo «De Dostoïevski à Kafka» considera a Proust como mucho más cercano al siglo XIX, es decir, le quita también méritos de moderno (Robbe-Grillet, 1956: 16-17). En contrapartida, Sarraute moderniza a Dostoïevski, escritor que tanto Ricardou como Robbe-Grillet omiten de sus lecturas, lo que resulta verosímil: el ruso tiene para estos últimos demasiada psicología, demasiado personaje. Ya veremos más abajo por qué Sarraute, que se muestra tan escéptica respecto de la modernidad de Flaubert y de Proust, sin embargo moderniza al ruso, en un gesto bastante osado y que, de nuevo, testimonia su habilidad para sustraerse a las categorizaciones más firmes y netas.

En el curso de esta consideración positiva de Robbe-Grillet de los rastros «no modernos» ve identificada la evolución de su obra y la de sus colegas: en efecto, y como lo explica Barilli, hay un «grado de modernidad» que va en aumento desde las primeras novelas hasta las últimas. Y no solo en las novelas: también en la reflexión ensayística. En este sentido, Robbe-Grillet admite que en sus primeros ensayos todavía necesitaba defender un realismo «subjetivo» contra quienes los acusaban de realismo «objetivo» (u objetivista¹²) y que, ahora, más bien optaría por atacar la noción misma de realismo. En efecto, el primer *nouveau roman* «liquida» la literatura referencial y el segundo es el verdaderamente, o ultra, moderno. Robbe-Grillet también concuerda con Barilli respecto del «viraje» que en su propia obra constituye *Dans le labyrinthe* y afirma que sus tres primeras novelas forman una especie de trilogía que pertenece a esa primera mitad del siglo destructiva del régimen novelesco del realismo decimonónico (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972a: 122-124). Justo después de eso, viene la frase sobre Sarraute que cité más arriba.

Ricardou responde con un argumento borgiano: Robbe-Grillet tiene razón, pero pasa por alto que son las novelas del *nouveau roman* las que permiten, de modo

¹² Barthes publica «Littérature objective» en 1954 en la revista *Critique*, un ensayo sobre Robbe-Grillet. La palabra alude a la importancia que en las primeras novelas de Robbe-Grillet posee la descripción superficial de los objetos. Barthes nunca habla de «objetividad». En parte, el malentendido crítico acerca de una propuesta de objetividad de la nueva estética se desprende de una tergiversación de esta fórmula (Barthes, 1983: 35-47).

retrospectivo, apreciar lo que de ultramodernos tienen los textos de Proust, Joyce y Kafka. Digo que el argumento es borgiano porque se parece a la idea de «Kafka y sus precursores» (Borges, 2007: 107-109): lo que de rousseliano habrían tenido esas novelas de comienzos de siglo, solo el *nouveau roman* lo vuelve legible y, de algún modo, esa lectura no era posible sino hasta el *nouveau roman*. Robbe-Grillet insiste con que el planteamiento de Barilli quiere ser de historia literaria y no contradice de ningún modo la «dinámica retrospectiva» que propone Ricardou (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972a: 124-125).

5. Los tropismos de Sarraute y la vigencia de lo psicológico

L'Ère du soupçon fue publicado como libro en 1956 y recoge cuatro ensayos, tres de los cuales fueron antes publicados en revistas, el primero en 1947 en *Temps Modernes*. La reflexión de Sarraute se adelanta, entonces, a la de Robbe-Grillet, y se sitúa en un frente similar al de su colega: se trata de reflexionar sobre la novela moderna a partir de la reacción conservadora que provoca en los críticos tradicionales, defensores del clasicismo, entendiendo por tal la forma realista cristalizada en Francia durante el siglo XIX. Sarraute comparte con su par algunos presupuestos: la idea adorniana de autonomía, el valor de la experimentación, la búsqueda de formas nuevas, la filiación de la novela moderna en la «tradición de la vanguardia» de comienzos de siglo. No obstante esta posición compartida, la argumentación de Sarraute se mueve en una dirección por completo diferente. Ya dije más arriba que, en estos ensayos, Sarraute, al contrario de Robbe-Grillet, no reflexiona explícitamente sobre su propia obra. Sin embargo, en su exposición se deja traslucir una consideración implícita: es decir que la diferencia en el planteamiento de Sarraute es isomorfa, como se verá después cuando resuma la ponencia de Tison-Braun, de una diferencia en la obra novelesca misma.

El título del primer ensayo ya plantea la distancia que Sarraute establece respecto de sus colegas de escuela: «De Dostoïevski à Kafka». En efecto, ¿de qué genealogía se trata? Dostoïevski constituye una omisión deliberada del mapa que trazan tanto Robbe-Grillet como Ricardou. Esta omisión se explica porque el *nouveau roman* es explícita y fervientemente impugnador del psicologismo en la novela y de su correlato estructural, el personaje. La psicología del siglo XIX (la de la conciencia) ha sido, en la consolidación del realismo decimonónico, el fundamento de inteligibilidad del personaje, en tanto individuo con una personalidad definida. Robbe-Grillet analiza la crisis de la psicología y su isomorfa puesta en cuestión del personaje en la novela moderna. Sarraute hace un análisis parecido (incluso sus ejemplos coinciden a menudo). Sin embargo, hay una diferencia decisiva: Sarraute piensa, como sus colegas, que el personaje es una categoría caduca, pero no cree, de modo correlativo, que haya que rechazar *de plano* la psicología. Este desacuerdo es la base de la divergencia: atraviesa sus cuatro ensayos y explica, en parte, la polémica del coloquio.

Para Sarraute, la novela de comienzos de siglo habría dado un embate decisivo a lo psicológico a partir de la preeminencia subjetiva del narrador. En el uso masivo de la primera persona, el novelista moderno habría comenzado a fragmentar la unidad del individuo psicológico al examinar la conciencia desde dentro: se trata de un análisis de la psicología como fundamento de la unidad que otorga personalidad al individuo. Este análisis tiene tres momentos:

1. La destrucción de la objetividad del acontecimiento que emprende Proust al absorber la aventura novelesca en la reconstrucción de una memoria subjetiva;
2. La fragmentación y disolución de esa misma subjetividad proustiana (cuestionadora de la objetividad decimonónica, pero plena, fundamento del monumento temporal de la memoria) en el monólogo interior de Joyce, Virginia Woolf y Faulkner;
3. La puesta en cuestión de todo *yo* (sea el *je* proustiano o el soporte-sujeto del monólogo interior) que lleva adelante el psicoanálisis en su esfuerzo por desentrañar el mecanismo del inconsciente.

En este diagnóstico, Sarraute coincide con sus pares, salvo que ella minimiza el aporte proustiano (señalando su insuficiencia) y le da más importancia al monólogo interior, incluyendo dos referencias ausentes en sus colegas: Woolf y Faulkner. Además, al incluir al psicoanálisis¹³, plantea también una divergencia. Incluso su consideración de Joyce es distinta: a Robbe-Grillet y a Ricardou les interesa el aspecto constructivo del irlandés (lo mismo que el de Proust: esas *catedrales* que son los sofisticados andamiajes espacio-temporales de la *Recherche* y de *Ulysses*), además del rousieliano, mientras que a Sarraute le interesa el monólogo interior, es decir, lo que la novela moderna propone como *movimiento informe de la conciencia*. Este deslizamiento en el foco de atención le permitirá después armar su propia genealogía.

¹³ Inclusión que permite a Sarraute obviar toda referencia a otra propuesta novelesca que toma en cuenta al inconsciente, pero que a un narrador altomodernista no puede más que despertarle desconfianza: la del surrealismo. Problema para otro trabajo: el altomodernismo del *nouveau roman* habría sido refractario a la herencia surrealista (lo manifiesta incluso al disputarle uno de sus precursores reivindicados, Roussel). El principal motivo podría de método: la escritura automática es incompatible con el control estricto del material que ejerce el narrador modernista. De ahí, tal vez, la insistencia en pensar la nueva novela como nuevo realismo o como antirrealismo y nunca como surrealismo. En este sentido, también hay una impronta de Borges (que abominaba de Breton), narrador caro a Robbe-Grillet y citado por Ricardou: la literatura es un sueño, por supuesto, pero un «sueño dirigido» (Borges, 2007: 458). Sarraute afirma en sus ensayos que los «formalistas» son quienes utilizan formas vacías, codificadas, mientras que lo suyo es «realismo» (Fontvieille & Whal, 2003: 8).

Sarraute examina dos «soluciones» a la crisis de lo psicológico consecuencia del embate de comienzos de siglo. Una la pasa rápidamente por alto: la objetividad de la novela *behaviorista* norteamericana, que para ella es el reemplazo de la psicología de la introspección por la psicología conductista¹⁴. Más interesante le parece la solución de *L'Étranger* de Camus: una introspección que pone de manifiesto la «nada» interior. El ejemplo no es casual: Robbe-Grillet sitúa la tentativa camusiana como precursora del *nouveau roman*, justamente por ese uso insólito de la primera persona, en donde el vaciamiento de la psicología se logra, como quien dice, con sus propias armas. Sin embargo, Robbe-Grillet señalaba que, a pesar de las apariencias, ni el lenguaje de *L'Étranger* es tan «blanco» como pretendía la crítica que lo elogió, ni el punto de vista de Camus estaba del todo liberado de complicidades metafísicas (Robbe-Grillet, 1986: 56-58). Sarraute realiza críticas parecidas, pero su argumento va en otra dirección. Incluso podría pensarse que Sarraute, al no descartar la psicología, hace jugar juntos, de modo dialéctico, la interpretación de *L'Étranger* como novela pre-objetivista, y las objeciones de Robbe-Grillet, que critica los «restos» metafísicos de Camus. Aunque el ensayo de Robbe-Grillet es posterior, da la impresión de que Sarraute le estuviera contestando. Ese «resto» es, en realidad, explicable porque detrás de la indiferencia exasperante de Mersault hay un interior psicológico difuso, extraño, «reprimido», que aflora en el desenlace de la novela (Sarraute, 1956: 26-27). Sarraute recupera al psicoanálisis para hacer funcionar dialécticamente la modernidad «objetivista» de Camus y su clasicismo psicológico que estaría en flagrante contradicción con aquélla: solamente este recurso permite considerar esas contradicciones como constitutivas de esa conciencia narradora y por lo tanto de su historia. La neutralidad exasperante del personaje es en realidad consecuencia de una elección deliberada, de una rebeldía contra la falsa conciencia burguesa expresada en la moralidad (que dicta lo que «se debe sentir» ante la muerte de la madre, ante la mujer que lo ama, ante el crimen que comete), mientras que Mersault se esfuerza por no sentir nada, por sustraerse al lugar común sentimental, pero no porque no sienta nada, sino porque se niega a encasillar su subjetividad en un molde prefabricado. Esta sustracción, la contradicción del narrador, se capta *gracias a* (y no *a pesar de*) la psicología, más concretamente al psicoanálisis.

Mucho menos sistemática que Robbe-Grillet, Sarraute pasa del análisis de Camus directamente a Kafka. Para Sarraute, Kafka ha sido el maestro de Camus, como de todos los grandes novelistas del siglo XX. El camino que ha trazado Kafka para toda novela futura lo ha abierto un precursor del XIX: Dostoievski. ¿Cómo es esto posible? Precisamente, porque Dostoievski, con herramientas más primitivas, sin duda, pero con una asombrosa capacidad de captación de la realidad, ha sido el pri-

¹⁴ Sarraute (1956: 120-121) retoma sus objeciones a la novela *behaviorista* en el tercero de sus ensayos, «Conversation et sous-conversation».

mero en corroer la unidad psicológica del personaje decimonónico. No casualmente Freud se ha interesado también por el gran novelista ruso. La galería de sus personajes, contradictorios, extraños, incomprensibles, ridículos, admirables y deleznales, pone de manifiesto, como una corriente subterránea, los movimientos no encasillados de sus conciencias, ese cúmulo de sentimientos, percepciones, ideas y sensaciones dispersos, fragmentados, instantáneos, que serán la materia privilegiada de las novelas de Sarraute. La disolución de la consciencia, entonces, empezaría con el personaje dostoiievskiano, un ser *ablandado*, en el que el narrador «clásico» denuncia su inconsistencia, su impostura, la contradicción entre lo que muestra y lo que bulle en su interior¹⁵.

De manera elocuente, Sarraute continúa recurriendo a lo «psicológico» en su punto de vista sobre Kafka. La hipertrofia gestual, la excesiva expresividad del personaje de Dostoievski, que plantea esta crisis de conciencia, da paso, en Kafka, a personajes enigmáticos, incomprensibles, desasidos, que sin embargo manifiestan deseos y sentimientos, aunque oscuros, inconfesables, equívocos. La vacuidad del personaje kafkanio no anticipa la «nada» del personaje moderno (tan cara a Robbe-Grillet y a Ricardou), su reducción fenomenológica a un mero punto de vista, sino más bien la existencia de una *materia psicológica oscura*: el personaje kafkiano, consciente de que está preso en engranajes que lo exceden, no obstante busca comprender, entrar en contacto con los demás, ser admitido. Si Ricardou propone una genealogía de la novela moderna cuyos mojonos serían Flaubert-Proust-Roussel, Sarraute antepone en

¹⁵ Así termina *Teoría de la novela* de Lukács: «En las obras de Dostoievski se dibuja finalmente este nuevo mundo, lejos de toda lucha contra lo existente, como realidad simplemente contemplada. Por eso él mismo y sus formas están fuera de estas consideraciones: Dostoievski no ha escrito novelas, y el ánimo configurador visible en sus obras no tiene nada que ver, ni afirmativa ni negativamente, con el romanticismo europeo del siglo diecinueve ni con las múltiples reacciones, no menos románticas, contra él. Pertenece ya al mundo nuevo. Sólo el análisis formal de sus obras permitirá saber si Dostoievski es ya el Homero o el Dante de ese mundo nuevo, o se limita a suministrar los cantos que poetas posteriores tejerán, junto con los de otros precursores, en una gran unidad: si es un comienzo o es ya una plenitud. Y sería pura mántica histórico-filosófica el resolver si estamos realmente a punto de abandonar el estadio de la pecaminosidad consumada o si son meras esperanzas las que anuncian la llegada de lo nuevo, indicios de un futuro todavía tan débil que el estéril poder del ente mero puede aplastarlo cuando quiera, como en juego» (Lukács, 2010: 135). El húngaro escribe su ensayo, en su etapa hegeliana, en 1914-1915. Es muy interesante el modo en el que se anticipa a Sarraute, desde una perspectiva completamente diferente, sobre todo si se tiene en cuenta su posterior viraje hacia el marxismo y, después, su adhesión al realismo socialista oficial del Partido Comunista, que lo llevará a una condena general de la narrativa de vanguardia. Lukács habla de «lo nuevo» y cuando dice que Dostoievski no ha escrito novelas podemos interpretar, con un anacronismo borgiano, que presiente la narrativa del ruso como precursora de la disolución de la forma novelesca que emprenderá la vanguardia.

cambio su tríada Dostoievski-Joyce-Kafka. O, directamente, si se considera la bisagra que articula un siglo con el otro (un régimen con el otro): Flaubert-Roussel, por un lado, Dostoievski-Kafka, por el otro.

Dicho sea de paso: lo primero que salta a la vista, si consideramos estas dos genealogías sin saber nada de sus fundamentos, es el carácter exclusivamente francés de una y lo cosmopolita de la otra (un judío checo que escribe en alemán, un irlandés que escribe en inglés, un ruso). No es un dato anodino que Sarraute sea una judía rusa que escribe en francés. El predominio abrumador de la narrativa francesa en los ensayos de sus dos colegas contrasta con su poliglotismo (Sarraute leía por lo menos en ruso, francés, inglés y alemán) y su pluralidad: la literatura alemana, italiana, inglesa, norteamericana y rusa. Esta divergencia en cuanto a la lengua y la cultura es correlativa de las diferencias en cuanto a las teorías narrativas. El hecho de que Sarraute otorgue vigencia a la psicología, en una consideración que excede el recurso al psicoanálisis (el inconsciente es, para ella, solo una «zona» de lo que el novelista puede seguir explorando en la materia psicológica del mundo), traduce una posición teórica en la cual la novela, por más moderna que sea, no es meramente «producción», sino que articula una experiencia del mundo. El elemento psicológico, que de hecho es constructivo de sus relatos, es el modo en el que Sarraute se demarca del punto de vista intrínsecamente productivo de Ricardou y del «último» Robbe-Grillet.

En *L'Ère du soupçon*, Sarraute compara la transformación de la novela moderna con la de la pintura:

Aussi, par une évolution analogue à celle de la peinture –bien qu'infiniment plus timide et plus lente, coupée de longs arrêts et de reculs– l'élément psychologique, comme l'élément pictural, se libère insensiblement de l'objet avec lequel il faisait corps. Il tend à se suffire à lui-même et à se passer le plus possible de support (Sarraute, 1956: 87).

Este «soporte» es aquello a lo que queda reducido el personaje. Sarraute se preocupa muy poco por el rigor de las categorías: no teme hablar de «autor» y de «escritor». Para ella, la introducción masiva de la primera persona no es más que una proyección del escritor: la «sospecha» de la que habla en el título alude a la pérdida de ingenuidad del narrador moderno, pero también del lector. La reducción del personaje a un mero soporte devuelve prerrogativas al escritor-narrador, que obliga al lector a sumergirse en su mundo. Todo esto suena a romanticismo trasnochado, a una teoría de la novela que precisamente la vanguardia y el modernismo quisieron volver caducas. El segundo ensayo de Sarraute, ¿entra en contradicción con el primero? ¿Es Sarraute menos moderna que sus colegas? Considero que su argumentación es más sinuosa y, por eso mismo, difícil de homogeneizar en una teoría de la novela. Por un lado, el desprendimiento del elemento psicológico «puro», isomorfo al del pictórico en la plástica, revela una tentativa por desentrañar aquello específico con lo que traba-

ja la narración moderna: hay una insistencia adorniana en Sarraute en la especificidad del material¹⁶, en lo cual coincide con sus colegas, pero eso específico no es la palabra ni el texto (quizás, para ella, material de la poesía o de la literatura en sentido amplio¹⁷), sino una materia psicológica propia de la novela. Esta defensa de la especificidad del lenguaje de la novela es un rasgo moderno. Pero ¿por qué después introduce la figura del escritor e incluso del autor? Para resolver esta contradicción y despejar cualquier mácula de romanticismo, hay que describir la teoría sarrautiana de los tropismos.

Sobre esta teoría reflexiona la misma escritora en el prólogo a su libro de ensayos y es el tema de análisis de la ponencia de Tison-Braun. El prólogo de *L'Ère du soupçon* es el único momento del libro en el cual Sarraute nombra explícitamente al *nouveau roman* y se refiere a su propia obra. *Tropismes*, dice la escritora, fue el fruto de su reflexión sobre el problema de la narrativa moderna y lo comenzó a escribir en 1932, es decir, bastante antes de la publicación de *La Nausée* de Sartre (1938):

Les textes qui composaient ce premier ouvrage étaient l'expression spontanée d'impressions très vives, et leur forme était aussi spontanée et naturelle que les impressions auxquelles elle donnait vie (Sarraute, 1956: 8).

De nuevo, los términos parece románticos: expresión, espontaneidad, naturalidad, vida. Sin embargo, creo que la frase admite otra interpretación. Las ponencias de Tison-Braun y de Sarraute en el coloquio me permitirán, espero, esbozar una hipótesis. Subrayo por ahora (volveré más abajo a la cita) un rasgo que considero capital: desde su primera obra, Sarraute plantea una teoría del relato moderno y un objeto de indagación para su propia búsqueda, al que denomina *tropismos*. El título designa no solo al libro, sino también al programa y a la obra completa de Sarraute. La rusa no se apartará nunca de él, aunque haya escrito narraciones muy diferentes¹⁸.

Tison-Braun hace una lectura original de la teoría sarrautiana de los tropismos, tratando de comprenderla desde dentro, aunque dándole su propia interpretación, lo que no dejará de tener sus consecuencias, ya que Sarraute le hará, en la discusión posterior, algunas objeciones. Para Tison-Braun, la narrativa sarrautiana parte de la sensación. Esa sensación es verdadera, en la medida en que ella es su misma prueba: el sujeto se deja llevar por las impresiones del mundo y esas impresiones provocan determinadas sensaciones. Importa poco que la impresión se ajuste o no al objeto: la

¹⁶ «Et, renonçant aux moyens dont seul le roman dispose, ils renoncent à ce qui fait de lui un art à part, pour ne pas dire un art tout court» (Sarraute, 1956: 134).

¹⁷ Dice la rusa en su ponencia: «Comme celui de la poésie, le langage du roman est un langage essentiel» (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972b: 27).

¹⁸ «L'évolution de l'œuvre et sa diversification générique ne font que souligner la cohérence du parcours littéraire, gouverné par une *idée fixe* d'essence dynamique» (Fontvieille & Whal, 2003: 7).

sensación es en sí misma verdadera y se desentiende de su correlato objetual. También de su correlato subjetivo: la sensación es impersonal, le acontece a alguien que, sin embargo, no recibe de ella ninguna constatación de unidad corporal o psicológica. Es anterior a la separación sujeto/objeto (*cf.* Fontvieille & Whal, 2003: 7). Es, por lo tanto, efímera, instantánea, difícil de asir, incluso inasible y, en consecuencia, inenarrable¹⁹. Muy pronto tenemos conciencia de ella y de nosotros mismos: la consciencia es la afirmación de un *je*, de un sujeto, que se constituye a sí mismo en contraposición al mundo. Ese mundo no son solo los objetos, sino también los otros, el alter ego. Del caos originario de la sensación pasamos al orden cartesiano del yo, el mundo, las cosas, los otros (Ricardou & Rossum-Guyon, 1972b: 12-13).

Ahora bien, la función del escritor es entrever, en ese orden, el caos originario y extraer, de ahí, a partir de la percepción, la sensación material que la categorización del pensamiento escamotea. Esta extracción se realiza no por medio de la palabra o del lenguaje, sino por medio de la *imagen*. En este punto las cosas se complican. La imagen no es visual sino precisamente la palabra en tanto no se subordina a la lengua común, «saussuriana», sino que se *estiliza* como la lengua singular del novelista. La estilización, dice Tison-Braun, es el arte de arrancar imágenes a la materia informe del mundo, una vez que la percepción lo *abre* sustrayéndolo a las categorías que lo identifican. La imagen, en la novela, *expresa* la sensación, la vuelve experimentable²⁰: poco importa que la sensación así expresada sea la misma, sea ella misma. Lo que importa aquí es la supervivencia de la sensación en la imagen: la posibilidad del narrador de arrancar una certeza sensitiva del mundo, transmisible solo en el plano imaginario, en el cual el lector la capta. Esta sensación difícil de asir alude a algo fugitivo, una zona del mundo que escapa a la aprehensión racional-discursiva, un movimiento del que el «corte» de la imagen quiere dar una sensación aproximada y conjetural. A estos movimientos de la consciencia en los cuales sujeto y objeto, hombre y mundo, se enredan, se confunden, se mezclan, Sarraute los llama tropismos.

La rusa toma el concepto de la biología: esa apropiación tiene algo de ironía, algo de sarcasmo, pero también algo de literal, en cuanto le concierne lo *biológico* del hombre, en el sentido de su vida material, mineral, vegetal, animal. Tropismos son los movimientos que ciertas plantas realizan como consecuencia de un estímulo exterior. Un ejemplo ilustrativo es el movimiento de los girasoles buscando la luz solar. Hay algo de figurativo y algo de literal en la apropiación del concepto. Ese ablandamiento de la consciencia que se produce por primera vez en la novela con los personajes de Dostoievski disuelve los compartimentos estancos que separan un ego de otro:

¹⁹ O, en otros términos, *indicible* (Asso, 2000: 79).

²⁰ «L'expression de cet insupportable-là, qui se situe au plus profond, au lieu même où circulent les images, est en soi une métaphore –autre ment dit, ce réel qui n'est en rien une *manière de dire*, par où l'on ne passe pas, où le texte se situe» (Asso, 2000: 79).

la sustancia psicológica de la que habla en sus ensayos (pero, veremos, el recurso a la psicología se vuelve menos imperativo en la discusión del coloquio) es algo *que se mueve*, algo que está más allá de la conciencia de los narradores y personajes, pero que también escapa (incluyéndolo) al funcionamiento del inconsciente (Fontvieille & Whal, 2003: 9). El recurso a lo vegetal implica, creo, una búsqueda de lo vital en lo humano que retrocede primero hacia lo animal y después más atrás: por eso el tropismo sarrautiano pretende ir más allá del inconsciente, más allá del *Trieb* (la pulsión), que retrotrae lo humano a lo animal. El tropismo es anterior a lo animal, anterior al *instinto*: es el movimiento de la vida en el borde de lo inorgánico. Es lo que en el hombre resta de lo vegetal. Recordemos, de nuevo, al protagonista de *L'Étranger*, que es tan importante como precursora del *nouveau roman*: Mersault asesina al árabe a causa del estímulo que provoca en su cuerpo la luz solar. No hay motivo «psicológico», tampoco «instintivo»: la reacción de Mersault es vegetal. Leído por Sarraute, este sería un tropismo un poco excesivo: a la rusa le interesan, más bien, los pequeños movimientos, lo que está en el umbral de lo imperceptible, lo que es oscuro pero no por profundo, sino más bien, como lo dice Tison-Braun, por *microscópico*. El tropismo es superficial²¹.

La indagación de los tropismos posee, en las novelas de Sarraute, antes que nada una función crítico negativa: la liberación de esa sustancia blanda, vegetal (una savia, una «sangre»), tiene como consecuencia un desenmascaramiento de la personalidad como entidad ideológica burguesa. La captación del tropismo implica una crítica de la conciencia, una demostración de su impostura. La tentativa de Robbe-Grillet es la destrucción del personaje clásico y, como efecto, la impugnación de la noción de individuo. Sarraute, en cambio, detiene su foco de atención en los fragmentos que se desprenden de esa destrucción. El tropismo intenta ceñir aquello que escapa al encasillamiento del carácter. Son, dice Tison-Braun, «pépites de substance vivante» (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972b: 23).

6. Más allá de la dicotomía: espiritualismo y expresionismo.

Podríamos establecer, entonces, esta diferencia decisiva: mientras que a Robbe-Grillet y a Ricardou les interesa, sobre todo, la relación problemática del hombre con las cosas, Sarraute, en cambio, explora la relación (igualmente problemática) del hombre con el hombre. Esta diferencia es la causa de una divergencia procedimental, como lo dice la misma escritora en la ponencia que lee a continuación de Tison-Braun, «Ce que je cherche à faire»:

Cependant si l'emploi de certaines de ces formes, si une même attitude de refus à l'égard de celles du roman traditionnel me

²¹ «Ce faisant, elle ne refuse pas le fond pour la surface (comme les habituelles réponses qui banalisent, qui dédramatisent, qui nomment), elle fait bien pire : elle traite le fond en termes de surface, elle transforme le plus intime en discours» (Asso, 2000: 83).

rapprochent des autres écrivains du Nouveau Roman, il y a entre leurs ouvrages et les miens de notables différences. Pour n'en citer qu'une qu'il est facile de constater : la description qui constitue l'élément le plus important de leurs romans est à peu près totalement absente des miens (apud Ricardou & Rossum-Guyon, 1972b: 26).

En efecto, la descripción, sobre todo la óptica de las superficies, es decisiva en las novelas de Robbe-Grillet. Sarraute generaliza esa importancia y se diferencia de todos los otros escritores en este elemento clave, que define poéticas.

Pero esto es solo el comienzo. Después de nombrar a Dostoievski en una frase de poca o nula importancia teórica (lo relevante es que el ruso sea el primer escritor aludido en su exposición) y después de subestimar la importancia de lo constructivo en la narrativa moderna (ejemplificando ni más ni menos que con la *Recherche* de Proust), Sarraute ataca el punto decisivo: le es imposible responder a todos los trabajos críticos (y aquí desliza un sarcasmo sobre los críticos universitarios aludiendo a la Sorbona) que afirman que la literatura no es otra cosa que lenguaje, que *nada* hay fuera del texto (apud Ricardou & Rossum-Guyon, 1972b: 27, 30). Esta ortodoxia de la crítica es, además, correlativa del papel preponderante que ha ganado la lingüística (es decir, el estructuralismo) en el terreno de los estudios narratológicos. Pues bien, para Sarraute *si hay algo anterior al lenguaje*: de eso se ocupa el novelista, de algo que atañe a la sensación, pero que precisamente le atañe en cuanto *eso* no corresponde a ninguna palabra del sistema de la lengua (apud Ricardou & Rossum-Guyon, 1972b: 32-33). En el contexto de su argumentación, la rusa no solo cita a Flaubert, llevando, como quien dice, agua para su molino (la cita del gran realista francés es sobre la falta de palabras para narrar lo inenarrable, lo que queda fuera de su *Madame Bovary*), apropiándose de uno de los ejemplos caros a Ricardou, sino que, lo que es aún más desafiante, incluye en esta búsqueda al mismo Roussel:

Or c'est précisément vers ce qui ne se laisse pas nommer, vers ce qui échappe à toute définition, à toute qualification pétri-fiante, que se portent tous les efforts des modernes.

C'est l'existence de ces régions, de ce domaine qui n'était qu'à lui et où l'œuvre de Roussel prenait sa source, c'est cette existence qui peut seule expliquer que quels soient les jeux de pur langage à partir desquels il a dit avoir écrit certains de ses livres, tous portent la même marque, la sienne, à laquelle on les reconnaît aussitôt (apud Ricardou & Rossum-Guyon, 1972b: 33).

Sarraute no se extiende sobre su versión de Roussel. Parece casi una provocación o, en todo caso, un modo elocuente de poner en discusión la ortodoxia *pan-lingüística* o *pan-textualista* no solo de Ricardou, sino de lo que podría considerarse el sentido común crítico de los años sesenta y setenta en Francia. Es significativo, ade-

más, que en su exposición no haga referencia ni una sola vez a la psicología. Esa sustancia fluida, ese magma que son los tropismos, no es aquí algo del orden de lo psicológico, sino más bien de la materialidad corporal, pero también de un orden que podemos llamar quizás *espiritual*. Es como si Sarraute hubiera dado un paso más en relación con sus tempranos ensayos, dejando el recurso a lo psicológico como una táctica en la coyuntura en la que antaño establecía su punto de vista. En este sentido, Sarraute agrega que el personaje no solo es ahora un mero soporte de esa sustancia fluyente, innominada e innominable, (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972b: 33), sino que lo es además como conjunto: los personajes de Sarraute son a menudo colectivos anónimos (los *ellos* y *ellas* de *Tropismes*), como si su exploración tuviera que ver con lo sensitivo no categorizado que se juega entre muchos, en las multitudes anónimas de la ciudad moderna, en las relaciones protocolares y frívolas de la sociedad contemporánea, en los esquemas comportamentales de la familia, la pareja y la amistad²².

La discusión posterior la abre Ricardou con un comentario general, en el cual elogia la cita de Flaubert y subraya la importancia de la lingüística para las modernas investigaciones de la ciencia. Ricardou (sin que quede claro del todo si le contesta o pasa por alto la acidez de la rusa: esto último no parece muy probable) sostiene que la lingüística, con su distinción entre significado y significante, entre signo y referente, contribuye a despejar una confusión ideológico-epistemológica que puede apoderarse de cualquier lector. En su respuesta, Sarraute redobla su retórica incisiva: esas distinciones, el escritor las conoce desde hace siglos. El lingüista teoriza sobre ellas, pero para cualquier escritor se caen de maduras, son hartamente evidentes y, por lo tanto, no tienen ninguna importancia (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972b: 41-43). Cuando Ricardou arguye el peligro de que el lector confunda el signo con el referente (peligro que la lingüística estaría ayudando a sortear), Sarraute le contesta con sequedad que ese presumible lector sería bastante obtuso y no es, en todo caso, el lector de la novela moderna (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972b: 42-43). Para Sarraute, el escritor moderno trabaja en el terreno de lo material-sensitivo que escapa al lenguaje pero no a la conciencia, una conciencia que no es transparente a sí misma, sino que se deja atrapar por lo oscuro y lo borroso de lo que no tiene nombre, volviéndose ella misma conciencia opaca: un sujeto que percibe una presencia irrefutable pero confusa, extraña, innominable. De paso, Sarraute le hace una objeción a Tison-Braun, considerando que en su exposición, de modo contrario, categoriza dando palabras a lo que precisamente se sustrae a las definiciones: Tison-Braun designa de un cierto modo a los personajes de la novela de Sarraute, los atrapa en un concepto después de un

²² Lo que Façoise Asso (2000: 78-79) denomina *l'insupportable*. Compárese con lo que Philippe Wahl analiza en términos de impersonalidad del *ça* (Fontvieille & Whal, 2003: 23-40). El *ça* designa, en nuestros términos, lo innominable. También A. M. Paillet, que lo interpreta en términos de «despersonalización» (*cf.* Fontvieille & Whal, 2003: 51-52).

análisis riguroso y ese sentido conclusivo la rusa lo rechaza (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972b: 44-45).

A pesar de este embate, Sarraute no minimiza el rol jugado por el lenguaje, que ella llama, apropiándose del axioma mallarmeano pero aplicándose a la novela, esencial. Para ella, hay que ocuparse de la respiración de la frase, del movimiento de la sintaxis, de la dicción de las voces, del ritmo de la prosa: solo ese trabajo puede producir imágenes aproximadas de aquello que se sustrae al lenguaje normal, a la lengua saussuriana.

Robbe-Grillet tiene también, como era de esperar, su intervención. Pone en cuestión esta anterioridad del «algo» de la que habla Sarraute. Su planteamiento retoma esquemáticamente una distinción que en sus ensayos es más elástica: o bien el novelista trabaja con un mundo «previo» (y por lo tanto «representa») o bien trabaja con una tabla rasa, a partir de «nada» (y por lo tanto «crea»). Su oposición excluyente no admite el resquicio de Sarraute: al hablar de «mundo», para Robbe-Grillet la anterioridad o posterioridad se juega en términos absolutos (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972b: 51-52). Su falta de matiz es bastante extraña. Como dije más arriba, Robbe-Grillet se muestra, en el coloquio, mucho más intransigente y esquemático que en sus ensayos. Sarraute se defiende de una posible interpretación de estar sosteniendo una posición expresiva e insiste con que la creación de eso nuevo se hace a partir del lenguaje, por supuesto, pero no solo a partir de él. En verdad, la intervención de Robbe-Grillet no es muy incisiva. Agrega solamente que las novelas de la rusa se dejan leer perfectamente desde la posición «correcta», es decir, productiva, pero que ella, cuando escribe sus ensayos o habla, oscila muchas veces entre las dos posiciones, la representativa y la creacionista (*apud* Ricardou & Rossum-Guyon, 1972b: 52). Sarraute se defiende con los mismos argumentos y, como la objeción no es agresiva, ella tampoco lo es tanto en su respuesta como lo había sido antes con Ricardou.

Podemos volver ahora sobre aquella frase de Sarraute que parecía romántico-expresiva. Según entiendo, no hay tal romanticismo: esas «impresiones espontáneas» corresponden a esa dimensión de la realidad que se sustrae a los esquemas categoriales que la aprehenden, lo que con Adorno podemos llamar muy bien *lo no idéntico*. Y esas «formas naturales» aluden a los modos del relato que, mediante el juego rítmico y la respiración de la frase, producen imágenes que corresponden a eso que se sustrae. Es decir, la forma no es «formalismo», juego significativo inocuo, sino que responde a una necesidad del material, a esa sustancia fluyente e innominada. Pero también hay otra posibilidad de interpretación, una vez dejado de lado el recurso táctico a la psicología. Esa sumersión de la consciencia borrosa en un mundo vuelto repentinamente blando, ese contagio que se da entre la visión deformada por la introyección de lo exterior y la sustancia fluyente puesta en movimiento por esa inquietud del espíritu, puede muy bien denominarse *expresionista*. Esta filiación permitiría quizás comprender la singularidad de la propuesta sarrautiana a comienzos de la década del treinta,

cuando el expresionismo ya había pasado su etapa heroica, pero sobrevivía como caudal de procedimientos, por ejemplo en el cine alemán. La novelística de Sarraute podría pensarse entonces en esa otra línea de la vanguardia, menos anclada en el impresionismo y sensualismo propios del arte francés, y más cercana, quizás vía Kafka, al espiritualismo y expresionismo característicos del arte alemán. De ahí que, más arriba, yo haya propuesto reemplazar el término *psicológico* por *espiritual*: en esa clave expresionista puede ser interpretada la resbaladiza e impersonal sustancia de sus novelas.

A modo de conclusión. Sarraute asume, en sus ensayos, una retórica deliberadamente no teórica, figurativa, en la que, de modo provocativo, establece su posición, sirviéndose de recursos (como la psicología) que la ortodoxia del *nouveau roman* rechaza de plano. Al ser menos teórica, es menos rigurosa que Robbe-Grillet y menos aún que Ricardou, por lo cual sus ideas pueden parecer menos claras (o ser acusada, como lo hace Robbe-Grillet, de oscilación teórica), pero, según creo, lo que pierde en rigurosidad lo gana en elasticidad y en complejidad. El recurso a la dialéctica termina siendo en Sarraute más importante que en Robbe-Grillet y en Ricardou: como la rusa no teme contradecirse, hace trabajar esa contradicción en el movimiento ensayístico de su argumentación. Por lo demás, los momentos más ensayísticos de Robbe-Grillet y de Ricardou convergen con el punto clave de Sarraute: lo inenarrable. Los tres escritores, en definitiva, apuntan a lo mismo, pero por caminos diferentes y, en apariencia, muchas veces opuestos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (2004): *Teoría estética*. Madrid, Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2013): *Estética (1958/9)*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- ASSO, Fañçoise (2000): «L'insupportable». *Littérature*, 118, 78-86.
- BADIOU, Alain (2005): «Vanguardias», in *El siglo*. Buenos Aires, Manantial.
- BARTHES, Roland (1963): «El efecto de lo real», in AAVV, *Polémica sobre el realismo*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- BARTHES, Roland (1980): *S/Z*. México, Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1983): «Literatura objetiva» y «Literatura literal», in *Ensayos Críticos*. Barcelona, Seix Barral.
- BLANCHOT, Maurice (1959): «La experiencia de Proust», in *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Ávila, 17-31.
- BLANCHOT, Maurice (2008): «La voz narrativa», in *La conversación infinita*. Barcelona, Arena, 487-497.
- BORGES, Jorge Luis (2007): «Kafka y sus precursores» y «Prólogo al Informe de Brodie», in *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, t. II, 107-109 y 457-459.

- FONTVIEILLE, Agnès & Philippe WHAL [comp.] (2003): *Nathalie Sarraute: du tropisme à la phrase*. Lyon, Presses Universitaires.
- LUDOVIC, Janvier (1972): *Una palabra exigente. El «nouveau roman»*. Barcelona, Barral.
- LUKÁCS, György (2010): *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Godot.
- POLLMANN, Leo (1971): *La «nueva novela» en Francia y en Iberoamérica*. Madrid, Gredos.
- RICARDOU, Jean (1978): *Nouveaux problèmes du roman*. París, Du Seuil.
- RICARDOU, Jean (1990): *Le Nouveau Roman*. París, Du Seuil.
- RICARDOU, Jean & Françoise van ROSSUM GUYON [dir.] (1972a): *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. I. Problèmes généraux*. París, Hermann, 1972.
- RICARDOU, Jean & Françoise van ROSSUM GUYON [dir.] (1972b): *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. II. Pratiques*. París, Hermann, 1972.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1986): *Pour un nouveau roman*. París, Minuit.
- SARRAUTE, Nathalie (1956): *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris, Gallimard.
- SCHWARZBÖCK, Silvia (2013): «La estética no burguesa», in Theodor W. Adorno, *Estética (1958/9)*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 15-36.